



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BERGAMO

Scuola di Alta formazione Dottorale

Dottorato di ricerca in Studi Umanistici Interculturali

XXXI ciclo

Settore scientifico disciplinare: L-FIL-LET/14 Critica letteraria e letterature comparate

Del perdono nel sentimento melanconico

Percorsi letterari, filosofici, psicoanalitici

Supervisore:

Chiar.ma Prof.ssa Alessandra Violi

Co-Supervisore:

Chiar.mo Prof. Giovanni Bottioli

Tesi di dottorato di

Mattia Mossali

Matricola n. 1010333

Anno Accademico 2017 / 2018

INDICE

| | |
|-------------------|---|
| INTRODUZIONE..... | 3 |
|-------------------|---|

CAPITOLO 1

LASCIAR ANDARE: CHE FARE DELLE NOSTRE PERDITE?

| | |
|---------------------------------------|----|
| <i>La mia depressione</i> | 7 |
| <i>Lutto e melanconia</i> | 9 |
| <i>Cannibalismo melanconico</i> | 14 |
| <i>Il lavoro del perdono</i> | 19 |
| <i>Perdere è il mio sesso</i> | 23 |

CAPITOLO 2

IL PERDONO DELL'ALTRO E LA PENA DI DURARE OLTRE QUELL'ATTIMO

| | |
|--|----|
| <i>La seduzione del nuovo</i> | 27 |
| <i>Le forme del discorso amoroso: oltre la tradizione e la contro-tradizione</i> | 32 |
| <i>La scoperta del Due</i> | 44 |
| <i>Amare uno straniero: come le donne scrivono dell'abbandono</i> | 48 |
| <i>In lotta con lo stressore</i> | 56 |
| <i>Encore: l'Ancora dell'amore</i> | 65 |

CAPITOLO 3

VERSI COME (PER)DONO D'AMORE: LA SCRITTURA DELL'IMPOSSIBILE

| | |
|--|----|
| <i>«Perdono»</i> | 76 |
| <i>Scrivere l'impossibile</i> | 80 |
| <i>Birthday Letters: perché ora?</i> | 82 |
| <i>The Offers: come non fallire la possibilità del perdono</i> | 84 |

| | |
|---|-----|
| <i>Una classificazione ambigua</i> | 91 |
| <i>La dea bianca</i> | 95 |
| « <i>I did not know</i> » | 99 |
| <i>Birthday Letters in dialogo con Ariel</i> | 105 |
| « <i>It is only a story. Your story. My story</i> » | 109 |

CAPITOLO 4

PERDERSI PER PERDONARSI: NON CEDERE SUL PROPRIO DESIDERIO

| | |
|---|-----|
| <i>Amore e desiderio</i> | 117 |
| <i>Dipendenza e autonomia</i> | 121 |
| « <i>Ho paura</i> » | 126 |
| <i>Desiderare i desideri: per un'etica della psicoanalisi</i> | 134 |
| <i>Self-forgiveness. Perdonarsi</i> | 138 |
| <i>Morire per vivere: Ofelia come Antigone?</i> | 142 |
| <i>L'incontro col Minotauro</i> | 151 |
| BIBLIOGRAFIA RAGIONATA | 164 |

INTRODUZIONE

Con questo lavoro, che rimane volutamente sospeso a metà tra riflessione teorica e pretesto narrativo, ho cercato di mettere a tema una traversata, accettando l'ardua sfida di percorrere la strada del dolore e dell'abiezione – personale e altrui – che si spalanca quando l'altro ci abbandona, un altro percepito da noi come necessario, con l'obiettivo di comprendere che cosa accade quando il peso della *perdita* si fa insostenibile.

C'è una domanda, preliminare a tutto il resto, attorno alla quale ruota la presente ricerca: *qual è il senso, se un senso esiste, della melanconia?* Com'è noto, Freud ha descritto la melanconia nei termini di una tremenda sofferenza; il melanconico si accanisce contro di sé, si attribuisce la responsabilità della perdita dell'amato, una perdita che lui non riesce a significare, a cui non riesce ad offrire una spiegazione: e mancando del senso, la vita stessa del melanconico appare indegna, sprofonda nel silenzio, per poi precipitare nell'abisso oscuro della morte.

L'identità del melanconico è un'identità in frantumi; perdendo l'altro, egli smarrisce se stesso, la consapevolezza di ciò che è. Da qui, dall'osservazione di questa identità melanconica ridotta in frantumi, ho cominciato ad osservare i rischi che l'amore comporta, quando esso diviene alienazione, possesso, oppure follia narcisistica. La melanconia è certamente l'esito di un amore infelice, dove l'ombra dell'oggetto è caduta sull'Io – come scrive Freud. Ma che cosa nasconde esattamente questo offuscamento? A me pare che ancor prima di perdere l'Io inteso come luogo deputato alla coscienza nonché organo di coordinamento tra le esigenze pulsionali proprie dell'Es e il mondo esterno, ciò che il melanconico perde è il senso stesso del suo desiderare, la fiducia nel proprio ideale amoroso. In altre parole, il melanconico smarrisce l'intuizione di ciò che custodisce il senso stesso di ogni esistenza.

E di questo senso che il melanconico ha smarrito sono andato in cerca, perché convinto che nell'afflizione melanconica potesse nascondersi un lato inedito e combattivo, quello che trova l'occasione per una personale *revenge* proprio nel momento stesso in cui si pensava che una infinita disperazione avesse eroso irreversibilmente la propria esistenza. Del resto, mi sono detto, i frantumi conservano sempre l'idea di una originaria totalità, che deve essere ora ricostruita.

In questo mio itinerario, ho deciso di privilegiare il dialogo con la psicoanalisi, da Freud a Lacan, dal momento che essa sembra essere, ancora oggi, lo strumento più valido che la

contemporaneità conosce per dare voce alla sofferenza del singolo, e concederle finalmente una possibilità d'interpretazione, se non anche di sublimazione. Nominare il dolore, la ferita subita, rappresenta un modo per oltrepassare questo stesso dolore, riassorbirlo o trasformarlo, attraverso un lavoro di lucida introspezione e interpretazione, nonché di familiarità con ciò che terrorizza, come se il dolore e colui che lo patisce fossero tutt'uno. A questo lavoro ho affidato il nome di *perdono*.

Il perdono, dunque, verrà qui indagato da una prospettiva unicamente laica, nei termini di una scommessa di rinascita – che invero prima di tutto la rinascita del senso, quel senso che la perdita dell'amato aveva vanificato –, un momento di estrema solitudine e di faccia a faccia con il dolore che innesca però anche la ricostruzione della soggettività ferita, permettendo al contempo l'istituzione di nuove relazioni, con sé, e poi con l'altro.

Dopo un'introduzione teorica a cui si è affidato il compito di individuare e delimitare il campo d'indagine, nei capitoli successivi ho sempre cercato di stringere tra le mani il filo rosso che mi ha permesso di guardare al perdono da punti di vista differenti – il perdono dell'Altro, il perdono come dono, il perdonarsi –, per far emergere di volta in volta sfumature e aspetti che sembrano custodire un risvolto inaspettato. All'interno del vasto repertorio della letteratura occidentale del Novecento, ho poi selezionato autori che mi sembravano, attraverso le loro parole, suggerire un qualcosa che andasse oltre il linguaggio; essi hanno creato un'esperienza che è prima di tutto vita, e che in quanto tale, si confronta anche con le sue situazioni limite.

Il lettore assisterà a “storie di perdono”. In ognuna, a prevalere, è il riconoscimento della presenza dell'altro, una presenza che con il tempo si è fatta indispensabile, se non altro perché essa ha contribuito a rimandare l'incontro con il proprio inferno individuale. E quando viene il tempo di fronteggiarlo, è un *amore rivelazione* quello che si incontra, un amore che rivela ciò che ero e ciò che ora sono, ciò che mi esalta e che mi spezza, ciò che ho lasciato andare e ciò che ancora mi ostino a trattenere, lo sforzo costante di trasformare l'estasi fuggevole in un legame erotico autentico e duraturo nel tempo, sostenuto dalla fede verso il proprio desiderio e verso l'ideale d'amore che mi anima. Tutto ciò è racchiuso nelle possibilità del perdono, di un qualcosa che mi sorprende e mi ricompone, e che permette l'interruzione di tutte le identificazioni traumatiche attorno alle quali ho modellato la mia identità ferita, per poter infine rinascere, una seconda volta.

Ringraziamenti

Voglio esprimere sincera gratitudine al mio relatore e “maestro”, Giovanni Bottirolì, per aver creduto in me in tutti questi anni trascorsi insieme, e per aver saputo tutelare il *sensò* di questo mio lavoro.

E poi Eleonora, Alberto, Anna, Nicole, Victor, Federica, mamma e papà... con le loro parole mi hanno sempre fatto sentire a casa, in qualunque posto del mondo fossi. Un grazie speciale va a Serena, *my person*: attraverso le nostre telefonate transoceaniche, abbiamo condiviso (e continuiamo a farlo) il sogno di un *altrove*, nonché la fatica di sentirsi costantemente outsider.

Florence Dore, Gregory Flaxman, Giancarlo Lombardi, Monica Calabritto, Richard Davies, per i loro insegnamenti e consigli.

Alessandra Violi; senza il suo supporto non avrei saputo attraversare gli infiniti momenti di scoramento che ad un dottorato necessariamente si accompagnano.

Sono infine grato alle difficoltà, tante, incontrate in questi ultimi tre anni, difficoltà che spesso mi hanno convinto a scappare, a volte per difendere il mio orgoglio, altre volte solo per rabbia; ma è a queste difficoltà che devo un incontro, avvenuto per caso, con un uomo, uno scrittore, che mi ha insegnato (e continua a farlo...) a vedere nella differenza – *la mia differenza* – non solo un sofferenza aggiunta, ma un valore da coltivare. Grazie dunque a André Aciman; le parole dell’Altro.

Dopotutto, sono stati tre anni di vita piena.

CAPITOLO 1

LASCIAR ANDARE. CHE FARE DELLE NOSTRE PERDITE?

Convinta d'esserti fedele tradivo in me la gioia e
il dolore...

Amelia Rosselli

La mia depressione

Ho sempre pensato alla *perdita* come ad una ferita, una cicatrice invisibile, un dolore silenzioso che spezza la continuità simbolica e rivela l'esistenza di un vuoto, di un'assenza attorno alla quale si costruisce, più o meno inconsciamente, il proprio essere. Forse perché in fondo, ognuno di noi sa, sin dal principio, che tutto ha origine da una perdita; che ognuno di noi è il portato di una perdita. Tanto per l'uomo quanto per la donna, il processo di soggettivazione ha inizio, forse non casualmente, con la perdita della madre e la separazione dal corpo materno, nonché dai significati che ad esso si accompagnano. Un gesto forte, un metaforico matricidio, che diviene tuttavia necessario affinché si possa procedere con il proprio ingresso nel mondo.

La separazione e la perdita dell'oggetto inaugurano ciò che la psicoanalisi ha definito *fase depressiva*. È una velata tristezza quella che fa da sottofondo alla trasformazione del bambino da corpo spezzettato, frammentato, a essere parlante. Perdendo il primo amore, il bambino comprende anzitutto che ora è solo; egli non può contare su nessun altro all'infuori di se stesso. Certamente, si potrebbe obiettare, è una forma di tristezza a tratti positiva, dal momento che rappresenta una fase transitoria capace di traghettare il bambino verso la necessaria consapevolezza della propria autonomizzazione; tuttavia, tale separazione è anche la prima forma di lutto che ognuno di noi esperisce, una perdita radicale, che getta nello

sgomento più assoluto. E proprio per la sua radicalità, vana appare anche la promessa per cui, col tempo, tutto potrà apparire più chiaro, e che quella dose di piacere e dispiacere che giace nei meandri del nostro inconscio e scandisce la paradossale costruzione del soggetto che noi siamo, potrà acquisire finalmente un senso.

Un corpo mi abbandona; questa è l'unica evidenza tangibile. Una presenza, finora così ingombrante, va perduta. Non è forse un caso che per paradosso, si finisce poi col rimanere sempre in qualche modo impigliati nella continua ricerca di quell'oggetto originario smarrito, tossico ma al tempo stesso prezioso, al punto tale da cercarne traccia nel volto di ogni amante. E quando anche questo ci lascia, «consapevoli come siamo di esser destinati a perdere i nostri amori»,¹ ecco che è quella stessa disperazione a riproporsi. Una depressione che silenziosamente parla, e mi dice che forse non so lasciare andare; non so perdere. Ma spesso, ancor prima di cercare il significato, il senso di un simile malessere, conviene forse ammettere a se stessi che non esiste verità se non in quel nocciolo misterioso custodito all'interno della propria depressione.

Sigmund Freud, in un brevissimo scritto del 1915, *Caducità*, nato in seguito ad una sua conversazione con due amici, uno dei quali era poeta, scrive:

Il lutto per la perdita di qualcosa che abbiamo amato e ammirato sembra talmente naturale che il profano non esita a dichiararlo ovvio. Per lo psicologo invece il lutto è un grande enigma, uno di quei fenomeni che non si possono spiegare mai ai quali si riconducono altre cose oscure. [...] Ma perché questo distacco della libido dai suoi oggetti debba essere un processo così doloroso resta per noi un mistero sul quale per il momento non siamo in grado di formulare alcuna ipotesi. Noi vediamo unicamente che la libido si aggrappa ai suoi oggetti e non vuole rinunciare a quelli perduti, neppure quando il loro sostituto è già pronto. Questo dunque è il lutto.²

Parlare della perdita, delle nostre perdite, significa dunque parlare di un enigma. A tal proposito, ciò che questo scritto si propone di fare è analizzare quegli enigmi che ogni perdita custodisce in sé, con l'obiettivo quasi di esaltare la sofferenza che ad essa si accompagna, perché convinti che sia proprio la vicinanza al dolore ad essere cifra e misura della soggettività. Si tratta di un gesto di nomina della propria disperazione attraverso la scrittura e la letteratura – entrambe qui intese come spazi dentro cui si inverte la richiesta costante di interpretazione del senso – volendo però oltrepassarla attraverso la faticosa scoperta di una forma inedita di indulgenza, ovvero, di *perdono*, della sua sorpresa che sembra spiegare, se non anche talvolta scongiurare, l'insuperabilità di ogni abbandono.

¹ J. Kristeva, *Sole nero. Depressione e melanconia*, trad. it. Donzelli, Roma 2012, cit. p. 8.

² S. Freud, *Caducità*, in *Opere* vol. 8, Bollati Boringhieri, Torino 1989, pp. 173-176.

Lutto e melanconia

Punto di partenza di questo mio personalissimo itinerario che vedrà, via via, succedersi storie di perdite e di riconquiste, non può che essere il saggio che Sigmund Freud ha pubblicato nel 1915, *Lutto e melanconia*,³ un breve scritto divenuto oggi un classico, e che vorrei ora riprendere in mano con l'intento di offrire una sua possibile riattualizzazione.

Come si evince dal titolo, il tema privilegiato del saggio è proprio l'*esperienza della perdita*, indagata nelle sue molteplici accezioni. Per quanto, infatti, il riferimento al lutto – nonché una iniziale difficoltà ad attribuire un significato peculiare al termine melanconia – potrebbe indurre il lettore a pensare che la perdita a cui si sta facendo riferimento sia esclusivamente quella irreversibile di una persona cara defunta, l'originalità della trattazione freudiana risiede invece nella volontà di indagare quelle reazioni affettive più particolari, ovvero, quelle che elevano la perdita ad un piano ideale, capace cioè di modificare il modo in cui osserviamo il mondo e viviamo nel mondo.

Nel momento in cui ci accingiamo a considerare l'esperienza della perdita, intuitivamente siamo portati a pensare che la morte sia l'evento che meglio la rappresenta, che meglio riesce ad esprimere quel sentimento di abbattimento che da essa si origina. Tuttavia, la morte non è l'unico evento possibile. Seppur con delle differenze non trascurabili, anche la fine di un amore rappresenta un'esperienza di perdita, un momento in cui è possibile misurarsi con l'assenza dell'Altro, per quanto questo Altro resti ancora lì, presente ma allo stesso tempo inavvicinabile per l'innamorato che lo desidera. E ancora, la caduta di un ideale, di un sistema di idee o valori; anche questa è una perdita, e non è forse casuale che Freud abbia pubblicato questo breve saggio nel momento stesso in cui l'Europa era sconvolta dallo scoppio della Prima Guerra Mondiale, evento durante il quale si assiste alla massificazione della perdita, patita o inflitta.

Tema della riflessione freudiana, dunque, non è solo la perdita materiale e irreparabile di un oggetto che ricopriva un ruolo particolarmente significativo nella vita del soggetto, ma soprattutto lo scivolamento, il crollo nel non senso che quella stessa perdita riesce a generare. «Il lutto profondo, [ovvero anche] la reazione alla perdita di una persona amata, implica lo stesso doloroso stato d'animo, la perdita d'interesse per il mondo esterno. [...] Nel lutto il mondo si è impoverito e svuotato, nella melanconia lo è l'Io stesso»;⁴ sono queste le parole esatte utilizzate da Freud. Ogni esperienza di perdita, quando autentica, sottende la perdita del

³ S. Freud, *Lutto e melanconia*, in *Opere* vol. 8, pp. 102-118.

⁴ Ivi, p. 105.

sensu; è questo l'aspetto preliminare e più interessante che Freud rileva. In altre parole, è il senso del mio esistere nel mondo o, come vedremo, della mia stessa identità, che si disintegra quando l'Altro mi sfugge, quando l'Altro se ne va, lasciandomi in compagnia del *niente* che sopravvive alla sua dipartita.

Che fare, allora, di questa assenza, delle nostre perdite? Che fare quando comprendiamo che l'intero nostro essere ancora si accortocchia attorno alla scomparsa di quel qualcuno – o qualcosa – che un tempo abbiamo amato? Ecco cosa intendevo dire poco sopra, quando ho affermato che non esiste verità al di fuori della nostra depressione: questa interiorità dolorosa, scandita da assenze e ripetuti vuoti, diviene il volto invisibile dell'umano, il mio volto invisibile, la verità racchiusa nella recita della mia identità; e potrebbe essere proprio questo stesso vuoto a spingerci, di contraccolpo, a passare attraverso il dolore, accettando di patirlo, per provare almeno ad assegnargli un senso, nonché per addivenire a un grado più alto di consapevolezza della propria identità.

Proviamo ora a seguire passo per passo l'analisi proposta da Freud. Il lutto, spiega il padre della psicoanalisi, non è banalmente una reazione al dolore psichico che la perdita può provocare, ma si declina più propriamente nei termini di un vero e proprio lavoro (*Arbeit*) volto a conferire la possibilità di un'elaborazione simbolica, di una trasformazione attraverso il reperimento di un senso. Si tratta dunque di un lavoro, a tratti certamente penoso, che richiede tempo, cura e dedizione. Il dolore psichico causato dalla perdita di un oggetto che si riconosce come irrimediabilmente smarrito, deve essere ri-sensibilizzato attraverso un altrettanto costante lavoro della memoria. Scrive Freud: «Tutti i ricordi e le aspettative con riferimento ai quali la libido era legata all'oggetto vengono evocati e sovrainvestiti uno a uno, e il distacco della libido si effettua in relazione a ciascuno di essi».⁵ Insomma, il lavoro del lutto è un momento tanto straziante quanto necessario che prevede la riemersione del ricordo, il quale a sua volta deve essere lucido, preciso, dettagliato. È necessario ricordare com'era colui che ora non c'è più; evocare com'era il mondo con lui, le sensazioni provate insieme, perché è solo tramite il ricordo che sarà possibile giungere, quasi per paradosso, ad una zona di oblio a partire dalla quale separarsi definitivamente da quell'oggetto, collocandolo in un tempo irrimediabilmente passato.

Il lavoro del lutto non ammette sostituzioni; non è possibile procedere con la sostituzione dell'oggetto, semplice e immediata; non è lavoro del lutto quello che cerca di ridimensionare la perdita attraverso l'attaccamento ad un altro oggetto immediatamente disponibile – per

⁵ *Ibidem*

quanto come vedremo questa sembra essere la cifra che regola le relazioni contemporanee –. Alla sostituzione, Freud oppone piuttosto il disinvestimento libico dell’oggetto, che consiste nel lento e graduale ritiro dell’energia psichica dall’oggetto perduto, cosicché tale libido possa direzionarsi altrove, verso altri investimenti oggettuali. Tale recupero della propria libido non corrisponde affatto ad un gesto di dimenticanza, bensì alla più efficace riuscita del lavoro del lutto, che deve procedere congiuntamente a quello della memoria: proprio dopo averlo ricordato a lungo e dopo aver riconosciuto tale oggetto come insostituibile, solo allora sarà possibile lasciarlo andare, e continuare a vivere.

Cito a supporto di tale lettura uno dei testi barthesiani forse meno noti ma più intensi da questo di vista, che è la raccolta *Dove lei non è*, frammenti sparsi appuntati da Roland Barthes tra il 1977 e il 1979, in seguito alla morte dell’adorata madre.⁶ Dal giorno della morte e per i due anni successivi, Barthes tiene una sorta di diario del lutto – *Journal de deuil* è non a caso il titolo originale dell’edizione francese –, brevi note che raccontano di un’assenza vissuta come totale e assoluta; frasi, spesso lapidarie, che raccontano di colei che non c’è. Scrive Barthes: «Lei non c’è più, lei non c’è più, per sempre e totalmente. È qualcosa di opaco, senza aggettivo vertiginoso perché insignificante, senza interpretazione possibile».⁷

Barthes risponde all’interruzione della presenza attraverso un tentativo di narrazione, e a questa affida l’evocazione della memoria della madre; prova a mettere nero su bianco il dolore, a esprimerlo in parole con l’obiettivo di riorganizzare un’esistenza, la sua, che sembra aver perso ogni significato. Continua a scrivere – sono gli stessi anni in cui porta a compimento la sua opera più grande, *La camera chiara*, dedicata proprio alla madre e al problema della “presenza assente” nella fotografia –, e parimenti si sorprende nel notare come col tempo la vita continui il suo percorso, e la perdita, per quanto irriducibile, possa divenire persino sopportabile.

Mi sono sempre (dolorosamente) stupito di potere vivere finalmente con la mia tristezza, il che significa che essa è, alla lettera, *sopportabile*. Ma – forse – è perché bene o male (ossia con l’impressione di non arrivarci) posso parlarla, fraseggiarla. La mia cultura, il mio gusto della scrittura, mi danno questo potere apotropaico, o d’integrazione. Io integro, grazie al linguaggio. La mia tristezza è *inesprimibile*, e tuttavia *dicibile*.⁸

È racchiuso proprio in questo passaggio il punto di convergenza con la riflessione freudiana, ovvero, l’accento posto sulla capacità trasformativa del lavoro del lutto compiuto:

⁶ R. Barthes, *Dove lei non è*, trad. it. Einaudi, Torino 2010.

⁷ Ivi, p. 80.

⁸ Ivi, p. 177.

quando questo si realizza, l'individuo che con grande dolore si trova a intraprendere questo percorso, non può sostare immobile nel ricordo dell'oggetto perduto, ma tramite il ricordo, deve procedere verso una sua risignificazione, che include anche la sua consapevole dimenticanza.⁹ Annota ancora Barthes: «Non sopprimere il lutto (la tristezza) [...] ma cambiarli, trasformarli, farli passare da uno stadio statico (stasi, intasamento, ricorrenze ripetitive dell'identico) a uno stato fluido».¹⁰

Tornando al testo freudiano, lo psicoanalista chiarisce però come, lungi dall'essere una certezza, il lavoro del lutto e la risignificazione della perdita a cui esso si accompagna possono andare incontro ad un grande fallimento. Il soggetto, a scopo difensivo, potrebbe infatti rifugiarsi in una sorta di negazionismo maniacale che lo spinge a negare l'evento traumatico; egli nega il peso della perdita, si rifiuta di rappresentarla, evita l'esperienza dell'assenza. In altre parole, evita di attraversare la propria sofferenza.

Sul polo opposto, ma altrettanto patologico, si situa invece la reazione melanconica, quella in cui il soggetto resta incollato all'assenza dell'oggetto, che di conseguenza da oggetto amato perduto diviene oggetto persecutorio, impossibile da dimenticare. La vita del melanconico perde irrimediabilmente di senso, si accartoccia su se stessa. La sua è una sorta di cieca e mortifera fedeltà all'oggetto perduto; a quel vuoto che ha scavato dentro di lui, egli promette devozione, consumando il proprio tempo.

Vorrei, in tal senso, dedicare ancora qualche riflessione al sentimento melanconico, così come descritto da Freud. Nota Freud:

La melanconia è psichicamente caratterizzata da un profondo e doloroso scoramento, da un venir meno [*Aufhebung*] dell'interesse per il mondo esterno, dalla perdita [*Verlust*] della capacità di amare, dall'inibizione di fronte a qualsiasi attività e da un avvilitamento del sentimento di sé che si esprime in autorimproveri e autoingiurie e culmina nell'attesa [*Erwartung*] delirante di una punizione [*Strafe*].¹¹

Questa fondamentale affermazione freudiana, che riprenderemo tra un attimo più in dettaglio, ci permette di sollevare alcune questioni stringenti ai fini della nostra ricerca.

Anzitutto, ciò che mi preme far notare, è il carattere unicamente patologico che Freud attribuisce alla melanconia. La melanconia, intesa nell'accezione psicoanalitica da lui coniata, altro non è che il risvolto fallimentare del lavoro del lutto, un vortice terribile che devitalizza

⁹ Su questo aspetto insiste molto Massimo Recalcati. Si veda l'analisi da lui sinteticamente proposta in *Incontrare l'assenza. Il trauma della perdita e la sua soggettivazione*, Asmepa Edizioni, Bentivoglio 2016, in particolare pp. 34-48.

¹⁰ R. Barthes, *Dove lei non è*, cit. p. 144.

¹¹ S. Freud, *Lutto e melanconia*, p. 103.

la vita e sotto il cui peso irreversibile colui che ne soffre sfiora di continuo – e non di rado precipitandovi fatalmente – la morte. Eppure mi domando: è mai possibile che questo sia l'unico scenario? Che non vi sia via d'uscita percorribile per il soggetto melanconico, un lavoro alternativo, dopo quello fallito del lutto, che gli conceda una seconda opportunità? Una sorta di personale *revenge*? Sono queste le domande a cui si cercherà di assegnare una risposta.

Inutile ribadire, giunti a questo punto, che la prospettiva da noi adottata sarà di matrice psicoanalitica, e più precisamente freudiana, con l'obiettivo però di comprendere quali fenomeni si verificano in quello strano circuito che, per comodità, chiameremo melanconico-depressivo,¹² un'analisi che a sua volta ci costringerà immediatamente a procedere oltre Freud stesso, guardando alle riletture che del suo pensiero sono state fatte, guardando cioè verso Jacques Lacan e, talvolta, andando ancora oltre.

Oggi giorno, com'è noto, il termine melanconia non trova impiego alcuno in ambito clinico – l'assenza di questo termine dal DSM (*Diagnosis and Statistical Manual of Mental Disorders*) pare una conferma – resistendo unicamente a supporto di speculazioni di carattere estetologico e letterario.¹³ Tuttavia, l'espunzione dalle rigidità classificatorie del discorso nosologico ha permesso alla melanconia di collocarsi nel solco di un indirizzo di ricerca più ampio, che abbraccia ambiti differenti, dalle scienze umane alla letteratura: sarà proprio attraverso questo intreccio di saperi che tenteremo di sondare cosa il sentimento melanconico dice dell'esistenza umana, quale posto occupano il dolore e la sofferenza nella costruzione costante della nostra soggettività, e come (e se) tale dolore possa essere attraversato, risignificato, utilizzato secondo scenari alternativi a quelli del lutto.

Una via d'uscita plausibile, lo abbiamo già anticipato, verrà rintracciata nel *perdono*, un elemento che la psicoanalisi ha preferito ignorare, e che invece potrebbe rivelarsi nei termini di un lavoro altro, alternativo al lutto, un lavoro che lascia intravedere il lato inedito e combattivo del sentimento melanconico, un lavoro compensatorio e di reazione allo stato d'animo di totale afflizione in cui si trova ogni soggettività abbandonata.

¹² Mutuo questo termine sempre da Kristeva. Si veda il suo *Sole nero*, pp. 11-12.

¹³ Per una puntuale ricostruzione che sappia tenere conto delle componenti storiche e filosofiche che hanno dettato una sorta di genealogia della melanconia, rimando a J. Starobinski, *L'inchiostro della malinconia*, trad. it. Einaudi, Torino 2014.

In chiusura a *Variazioni belliche* (1960-61), prima raccolta pubblicata da Amelia Rosselli, si legge:

Tutto il mondo è vedovo se è vero che tu cammini ancora
tutto il mondo è vedovo se è vero! Tutto il mondo
è vero se è vero che tu cammini ancora, tutto il
mondo è vedovo se tu non muori! Tutto il mondo
è mio se è vero che tu non sei vivo ma solo
una lanterna per i miei occhi obliqui. Cieca rimasi
dalla tua nascita e l'importanza del nuovo giorno
non è che notte per la tua distanza. Cieca sono
ché tu cammini ancora! cieca sono che tu cammini
e il mondo è vedovo e il mondo è cieco se tu cammini
ancora aggrappato ai miei occhi celestiali.¹⁴

Si tratta di uno dei componimenti forse più noti di Amelia Rosselli, versi che, a detta della poetessa stessa, rappresentano una sorta di «astratto ordinamento» dell'intera raccolta, la sintesi dell'intero flusso creativo.¹⁵ Al di là della struttura formale e retorica fondata sulla ripetizione – quasi ossessiva – del motivo «Tutto il mondo», ciò che caratterizza maggiormente il componimento in questione è la contraddittorietà delle affermazioni in esso contenute. Non si può fare a meno di notare una sorta di incoerenza logica di fondo, laddove l'io poetico lamenta la propria condizione di vedovanza non in risposta ad un'assenza, bensì dinnanzi alla presenza del *tu*, il quale, si legge, «cammina ancora». Tale contraddittorietà si rende ancora più manifesta al verso quattro, dove si afferma ancor più esplicitamente che «... tutto il mondo è vedovo se tu non muori». E, procedendo in avanti di qualche verso, proprio perché il *tu* è ancora vivo, l'io sprofonda nelle tenebre, in una assoluta cecità, assorbita da questa presenza per lei imprescindibile, una presenza che, tuttavia, si declina in realtà come un'assenza. Il *tu*, dunque, che ci viene presentato in una zona liminale tra presenza e assenza, com'è del resto la posizione di ogni amante che tradisce la promessa del rapporto amoroso, sopravvivendo negli occhi accecati dell'io, è portatore di una notte infinita.

Non siamo dopotutto distanti da un'altra affascinante lirica contenuta sempre nella *Variazioni*, posta nella parte centrale della raccolta, in cui Amelia Rosselli scrive:

¹⁴ A. Rosselli, *L'opera poetica*, a cura di S. Giovannuzzi, Mondadori, Milano 2012, p. 179. Per un commento critico e stilistico della poesia in questione, una delle più complesse e dibattute, rimando alla suggestiva analisi offerta da Laura Barile in *Laura Barile legge Amelia Rosselli*, Nottetempo, Milano 2012.

¹⁵ Cfr. *Una scrittura plurale. Saggi e interventi critici*, a cura di F. Caputo, Interlinea, Novara 2004, in particolare p. 341.

Convinta d'esserti fedele tradivo in me la gioia e
il dolore: equinozio equidistante che mi teneva lontana
dal mare, dall'odore dei boschi che sono la tua calma
la mia marea di sogni.¹⁶

La scomparsa, o l'abbandono, oppure ancora il tradimento di questo *tu* indispensabile per l'io poetico che parla nei componimenti della Rosselli, continua a perseguirla e a privarla della parte più valida di se stessa. Ecco allora che l'io, poiché desideroso «d'esser[gli] fedele» sempre, si accartoccia attorno al vuoto lasciato dall'Altro, perde una parte di sé e sprofonda in quel terreno accidentato che ora sappiamo essere la melanconia, vincolato all'assenza sempre presente dell'oggetto un tempo amato e ora non più disponibile.

Questi versi di Rosselli, altamente evocativi, ci permettono di entrare nel vivo della questione. Abbiamo già ricordato come, sulla scorta della lettura freudiana, la melanconia consisterebbe unicamente nell'incapacità di fare il lutto; essa rappresenterebbe il fallimento del lutto. Per il melanconico, non esiste tempo sufficiente che possa lenire la ferita provocata dalla perdita (da declinarsi qui soprattutto in termini di abbandono). Proseguendo però un po' più a fondo nella lettura di *Lutto e melanconia*, Freud rileva un'altra caratteristica, ancor più peculiare, del sentimento melanconico, una caratteristica, a cui prima si è fatto solo cenno, che manca al lutto e che aggrava la posizione del melanconico: «Nel lutto il mondo si è impoverito e svuotato, nella melanconia impoverito e svuotato è l'io stesso».¹⁷

Ecco il punto a mio avviso fondamentale della speculazione freudiana. Il melanconico svilupperebbe sia un totale disinteresse nei confronti della realtà esterna che lo circonda (al punto tale che il mondo diviene “vedovo”, come scrive Rosselli), sia uno spregevole sentimento di indegnità contro se stesso; si attribuisce la responsabilità della perdita subita; si auto-rimprovera, rivolgendo accuse unicamente a sé perché afflitto da un oppressivo senso di colpa. Eppure, continua Freud, il carattere eccessivo di questi stessi rimproveri ci suggerisce un altro fatto: ovvero, che la sofferenza che il melanconico si autoinfligge nasconde in realtà una riattualizzazione dell'odio nei confronti di colui che lo ha abbandonato, di quel *tu* la cui presenza assente decreta il precipitare dell'io in una dimensione di vedovanza. Si tratterebbe, in altre parole, di un odio mascherato in aggressività autolesionistica. E diciamo “mascherato” perché si tratta di un'aggressività che è in realtà rivolta verso l'oggetto perduto, verso

¹⁶ A. Rosselli, *L'opera poetica*, p. 155.

¹⁷ S. Freud, *Lutto e melanconia*, p. 105.

quell'oggetto che ora il melanconico trattiene dentro di sé, incarnandolo, perché incapace di lasciarlo andare. Freud riassume così l'intero processo:

All'inizio ebbe luogo una scelta oggettuale, un legame della libido a una determinata persona; sotto l'influsso di una reale mortificazione o di una delusione subita dalla persona amata, questa relazione oggettuale fu gravemente turbata. L'esito non fu già quello normale, ossia il ritiro della libido da questo oggetto e il suo spostamento su un nuovo oggetto, ma fu diverso e tale da richiedere, a quanto sembra, più condizioni per potersi produrre.

L'investimento oggettuale si dimostrò scarsamente resistente e fu sospeso, ma la libido divenuta libera non fu spostata su un altro oggetto, bensì riportata nell'Io. Qui non trovò però un impiego qualsiasi, ma fu utilizzata per instaurare una *identificazione* dell'Io con l'oggetto abbandonato. L'ombra [*Der Schatten*] dell'oggetto cadde così sull'Io che d'ora in avanti poté esser giudicato da un'istanza particolare come un oggetto, e precisamente come l'oggetto abbandonato. In questo modo la perdita dell'oggetto si era trasformata in una perdita dell'Io, e il conflitto fra l'Io e la persona amata in un dissidio fra l'attività critica dell'Io e l'Io alterato dall'identificazione.¹⁸

Una simile logica, apparentemente ambigua, perde ogni suo carattere di ambiguità solo a partire da scenari complessi, che poggiano sul meccanismo dell'*identificazione*.

Per comprendere questo ulteriore passaggio, è necessario a sua volta rifarsi ad un altro scritto freudiano che in un certo senso integra – e talvolta corregge – gli assunti del famoso saggio del 1915. Ci riferiamo a *Psicologia delle masse e analisi dell'Io*,¹⁹ pubblicato nel 1921, un saggio altrettanto breve ma nel quale Freud raggiunge risultati decisamente significativi nel campo delle teorie dell'identità e del desiderio.²⁰

Leggendo in particolare il capitolo sette, Freud chiarisce come parlare di identità, concetto tra i più complessi in campo filosofico, significhi parlare di identificazione. L'identità è identificazione; ogni soggetto, in quanto tale, lungi dall'essere una banale collezione di proprietà o parti, è fortemente determinato da processi di assimilazione dell'alterità. In altre parole, ogni identità non è mai definita in relazione unicamente a se stessa, ma si da sempre a partire da un'altra identità, ovvero nella relazione con un altro soggetto. *Idem* è in relazione con *alter*, intrecciato a lui in molti modi, ogni volta differenti e conflittuali. Non si tratta però di una semplice relazione empatica – come vorrebbero farci credere le moderne neuroscienze –, una relazione che altrimenti sarebbe più corretto definire nei termini di immedesimazione; al contrario, l'identificazione comporta processi complessi, inerenti una profonda, anche se in

¹⁸ Ivi, p. 108.

¹⁹ S. Freud, *Psicologia delle masse e analisi dell'Io*, in *Opere* vol. 9, Bollati Boringhieri, Torino 1977.

²⁰ Per una presentazione sistematica delle problematiche che verranno di seguito solo delineate in modo sommario, rimando a G. Bottiroli, *La ragione flessibile. Modi d'essere e stili di pensiero*, Bollati Boringhieri, Torino 2013, in particolare al capitolo terzo, pp. 288-354.

gran parte inconscia, trasformazione della personalità: il soggetto potrebbe certamente essere in grado di riconoscere e nominare il modello o l'oggetto con cui si identifica, ma ciò che non può fare è controllare la metaforizzazione che lo investe, la forza modellizzante che lo attraversa.²¹

E se l'identità è identificazione, spiega Freud, è perché la condizione umana si definisce a partire da due differenti desideri, che sono poi le due possibili modalità della libido: da una parte il *desiderio di avere* corrispondente all'investimento oggettuale, dall'altra il *desiderio d'essere*, vera spinta all'identificazione. Investimento oggettuale e identificazione sono dunque due processi differenti, le due vie che la libido può percorrere, per quanto in determinati casi esse possano intrecciarsi, e anziché interessare mete differenti, convergono sulla stessa persona, come avviene per esempio, nella fase dell'innamoramento.

Dire, come sostiene Freud, che nell'innamoramento desiderio d'avere e desiderio d'essere convergono, significa ammettere, in altre parole, che l'innamorato non si accontenta di possedere l'oggetto del suo desiderio, ma si identifica, in modo più o meno pervasivo, con la persona da lui amata. In quest'ottica, allora, il soggetto si trasforma nell'oggetto desiderato fino a confondersi completamente con lui, fino a fare Uno con lui, esponendosi contemporaneamente al rischio di smarrire se stesso. Questo è ciò che si verifica agli albori di ogni relazione amorosa, una relazione che, sempre a detta di Freud, prende le mosse da una radice profondamente narcisistica, tale per cui nell'Altro si cercherebbe sempre la parte più perfetta di sé: amare significherebbe amarsi, intravedere nell'Altro i propri tratti idealizzati. Allo stesso tempo, però, sarebbe cinico credere che ogni relazione amorosa sia destinata a ciò: al contrario, un amore ricambiato salva; o meglio, nell'innamoramento reciproco tali meccanismi appaiono smorzati, ancora una volta, "mascherati". Laddove invece si verifica una rottura, il fallimento di una promessa amorosa, ecco che in questi casi si può incorrere in rischi ben peggiori; si può precipitare nelle sabbie mobili della melanconia, ovvero in una condizione tale per cui «l'identificazione è subentrata al posto della scelta oggettuale, e la scelta oggettuale è regredita fino all'identificazione».²² È questa l'espressione attraverso cui Freud spiega lo smarrimento del sé che si accompagna alla sofferenza melanconica, uno

²¹ Rileva ancora Bottiroli: «Nei processi di identificazione il soggetto è aperto, rischiosamente. Perciò questa condizione non va né descritta né celebrata con i toni del discorso etico, cioè di quel discorso che vede nell'altro il diverso, il prossimo, colui al quale ci si deve aprire, e mai il nemico. La celebrazione retorica dell'alterità è incauta e inaccettabile (è la stupidità dell'etica): gli altri possono essere il nostro paradiso o il nostro inferno, ci possono esaltare o devastare. *Identificarsi* significa subire inizialmente un'invasione. Si riuscirà a interromperla?», in *La ragione flessibile*, cit. pp. 313-314.

²² S. Freud, *Psicologia delle masse e analisi dell'io*, cit. p. 294.

smarrimento che sembra non ammettere vie di ritorno, la perdita totale d'identità da parte dell'innamorato, un momento in cui l'ombra dell'oggetto è caduta irreversibilmente sull'io.

Julia Kristeva, riprendendo in modo magistrale l'insegnamento di Abraham, parla di «cannibalismo melanconico» per descrivere lo sforzo messo in atto dall'innamorato per trattenere dentro di sé l'Altro, perché dalla sua prospettiva è meglio continuare a possedere un oggetto inghiottito, divorato, ridotto in pezzi, piuttosto che ammettere che quello stesso oggetto è irreversibilmente perduto.²³ Il cannibalismo melanconico è il gesto estremo di sconfessione della perdita e della realtà; il melanconico non sa perdere, non accetta la perdita; anzi, al fine di scongiurarla, egli preferisce inglobare l'Altro, incorporarlo, essere la sua propria estensione, ovvero, diventare ciò che non può più avere. Il lato però forse più tragico e al contempo affascinante che l'innamorato ferito ignora è che, dopo essersi identificato con la persona amata, egli porta dentro di sé tanto la sua parte più sublime, quella parte che aveva decretato l'interesse iniziale – motivo per cui l'innamoramento, in questo senso, spingerebbe verso un'eccessiva idealizzazione dell'Altro e conseguentemente renderebbe l'Io sempre «meno esigente, più umile, mentre l'oggetto sempre più magnifico, più prezioso, fino ad impossessarsi [...] dell'intero amore che l'Io ha per sé» –²⁴ tanto la sua parte più meschina e spregevole, quella parte che emerge e prevale in seguito all'infrazione della promessa amorosa, perseguendo il soggetto.

Dunque, i rimproveri, le ingiurie e le punizioni che il melanconico si autoinfligge si spiegano solo tenendo in considerazione questo complesso scenario: simili offese solo apparentemente si declinano come autoreferenziali, poiché in realtà sono indirizzate a questo Altro divorato, incorporato; sono offese che vorrebbero punire l'Altro nella parte in cui è stato introiettato, ma che finiscono con il ledere unicamente il soggetto innamorato e folle, già brutalmente provato dalla dipartita dell'Altro.

Riassumendo, per riprendere alcune immagini altamente suggestive proposte da Freud, nella melanconia «l'ombra dell'oggetto è caduta sull'io»; come un vampiro, la proiezione dell'Altro, ora trattenuto e incorporato, dissangua l'Ego del soggetto innamorato, che resta lì, esanime, assorto nella dolorosa contemplazione dell'Altro, e privato di una parte di se stesso. È una perdita doppia, infatti, quella che il melanconico si trova ad affrontare. Egli subisce prima di tutto la dipartita del suo oggetto d'amore, di colui che pensava essere la sua metà, una presenza alla quale aveva legato il senso del mondo e del suo esistere nel mondo, una presenza elevata a divinità perfetta, intoccabile, che si declinava come imprescindibile. Ma

²³ Cfr. J. Kristeva, *Sole nero*, pp. 13-14.

²⁴ S. Freud, *Psicologia delle masse e analisi dell'io*, cit. pp. 300-301.

poiché l'innamoramento si fonda sul meccanismo dell'identificazione, il melanconico, perdendo l'Altro, perde anche se stesso – o per lo meno una sua parte –; perde la consapevolezza di sé, trattenuto in un gioco al massacro che accompagna all'idealizzazione smodata dell'Altro la svalorizzazione del proprio sé. Il soggetto melanconico smarrisce la percezione di se stesso; la sua mente oblitera il ricordo di ciò che era prima di incontrare l'Altro, nonché l'intuizione di ciò che potrebbe essere senza l'Altro.

Eppure, a mio avviso, esiste un altro aspetto finora ignorato dal soggetto melanconico, un aspetto magari difficile da vedere, ma che potrebbe parimenti rivelarsi nei termini di un prezioso momento di concentrazione del soggetto su se stesso. Piegato sul proprio dolore, infatti, il melanconico è da quello che deve ripartire, o quantomeno provare a ripartire. Deve aggrapparsi all'intuizione secondo cui in quella stessa sofferenza è racchiusa una preziosa opportunità di ricominciamento: tutto il dolore, i rimproveri autoinflitti, la depressione, sono ugualmente opportunità che il soggetto ha per guardarsi davvero, per fare i conti con il caos che ha sopportato, con il modo in cui l'amore donato all'Altro sia stato oltraggiato e saccheggiato brutalmente, per poi tornare, dopo un lungo e faticoso percorso, a riscoprire se stesso, partendo proprio da quelle cicatrici invisibili, dalle crepe che l'Altro ha lasciato impresse nell'intimità dell'io. Col passare del tempo, quando la sofferenza cesserà e l'identificazione amorosa si rivelerà per quella che è, ecco che attraverso quella stessa identificazione il soggetto avrà scoperto i propri limiti, e sarà così pronto a riportare finalmente l'attenzione su di sé, forse anche con una maggior indulgenza e una nuova acquisita dolcezza.

Il lavoro del perdono

Nei capitoli che seguono, il lettore sarà posto di fronte a “*storie di perdono*”. O meglio, sono storie di perdite, di abbandoni, talvolta anche di riconquiste, che presentano tutte una tensione dialettica costante tra il cedimento generato dalla propria sofferenza e il profilarsi della sorpresa del perdono. È così che mi piacerebbe che venissero lette. Si tratta di un percorso letterario volto a sondare i differenti modi in cui si declina il lavoro psichico del perdono, gli interrogativi che esso riesce a sollevare, i modi in cui riesce a trovare una sua sublimazione; un racconto critico condotto attraverso gli strumenti della filosofia, della teoria letteraria, dell'antropologia culturale, con risvolti talvolta autoreferenziali.

Giunti a questo punto, sento di dover procedere con un'ulteriore premessa. Il termine *perdono* non appartiene alla psicoanalisi. Massimo Recalcati, in un suo recente saggio

dedicato a questo tema, un saggio pionieristico sotto certi aspetti, sottolinea attraverso un'espressione altamente evocativa come in psicoanalisi la parola "perdono" non abbia avuto alcun «diritto di cittadinanza».²⁵ Prova allora a rintracciarne degli antecedenti, portando in esempio il concetto di "gratitudine" studiato da Melanie Klein:²⁶ ed in effetti, proprio quel sentimento di gratitudine che il bambino rivolge alla madre, dopo che verso il corpo materno lui aveva riservato solo invidia e aggressività inaudita con lo scopo di negarne l'alterità e scongiurare così la sua primigenia angoscia di morte, ebbene, quello stesso sentimento di gratitudine segna la fine dell'odio e la possibilità di un nuovo inizio, quello stesso inizio a cui anche il perdono sembra voler tendere.

Esclusa dalla psicoanalisi, la nozione di perdono, com'è ovvio, affonda piuttosto le sue radici nella religione cristiana, e trova la sua migliore definizione rispettivamente nel Vangelo di Luca²⁷ e in un passaggio della lettera di Paolo agli Efesini.²⁸ Eppure, per quanto in alcuni snodi si riconoscerà al perdono umano oggetto della presente ricerca l'aspirazione a modellarsi a partire dalla misericordia divina, la prospettiva da cui esso verrà di seguito indagato sarà di matrice totalmente laica. Esistono, infatti, aspetti del perdono che possono essere apprezzati solo se sganciati dal contesto dentro il quale tale concetto ha trovato la sua più longeva e canonica definizione.²⁹

Mi tornano alla mente, a tal proposito, pagine profonde scritte da Hannah Arendt, la quale analizzando con attenzione uno dei termini greci utilizzati per indicare il perdono (*aphienai*, che traduce letteralmente il "lasciar andare"), annota:

Perdonare, rimuovere, per far sì che la vita continui liberando costantemente gli uomini da ciò che inconsapevolmente hanno fatto. Solo attraverso questa costante liberazione reciproca da ciò che fanno, gli uomini possono restare agenti liberi, solo attraverso la

²⁵ M. Recalcati, *Non è più come prima. Elogio del perdono nella vita amorosa*, Raffaello Cortina, Milano 2014, cit. p. 100. Condivido pienamente le puntuali osservazioni appuntate da Recalcati in questo breve ma affascinante saggio, dalla cui lettura deriva oltretutto il mio interesse verso questo tema.

²⁶ Cfr. M. Klein, *Invidia e gratitudine*, trad. it. Martinelli, Firenze 2000.

²⁷ Lc, 1, 76-78: «E tu, figlio mio, diventerai profeta del Dio Altissimo: andrai dinanzi al Signore a preparargli la via. E dirai al suo popolo che Dio lo salva e perdona i suoi peccati. Il nostro Dio è bontà e misericordia: ci verrà incontro dall'alto, come luce che sorge».

²⁸ Ef. 4, 32: «Siate invece benevoli e misericordiosi gli uni verso gli altri, perdonandovi a vicenda come anche Dio ha perdonato a voi, per mezzo di Cristo».

²⁹ Interessante a tal proposito si rivela l'impeccabile ricostruzione condotta recentemente da Martha Nussbaum nel suo *Rabbia e perdono. La generosità come giustizia*, trad. it. il Mulino, Bologna 2017; si vedano in particolare le pp. 93-139. Nussbaum offre una puntuale genealogia del concetto di perdono e scrive: «La storia è estraniante: essa ci ricorda che le cose potevano essere, come in effetti talvolta furono, differenti. Nel nostro caso, la storia ci ricorda che il perdono, un concetto moderno che ci è caro, fu inizialmente introdotto, e così persistette per millenni, in rapporto a tutta una serie di comportamenti e pratiche religiose. Esso traeva il proprio senso in questo quadro. Potremmo anche concludere che certi aspetti del perdono sono separabili da tale contesto e valutabili per se stessi.»; op. cit. p. 95.

costante volontà a combattere la loro disposizione d'animo e a ricominciare di nuovo essi possono avere una forza tale da dare vita a qualcosa di nuovo.³⁰

La forma più alta di libertà, secondo Hannah Arendt, è rintracciabile unicamente nell'azione, nella capacità che ogni uomo ha di agire. *Agire* è un termine chiave e peculiare della filosofia arendtiana, che sta ad indicare l'insieme delle relazioni che gli uomini instaurano con altri simili per mezzo delle proprie azioni e delle proprie parole. L'azione pone l'individuo in una rete di relazioni interpersonali continue e costanti; rappresenta per ogni uomo l'esercizio della sua facoltà più alta, quella per cui gli è possibile iniziare qualcosa di sempre nuovo: non è un caso che, per indicare tale facoltà, Arendt abbia coniato il termine *natalità*, dal momento che azione e parola sono attività grazie alla quali l'evento della nascita accade nuovamente, una nascita attraverso cui la filosofa indica non tanto l'evento biologico e irripetibile del venire alla luce, quanto piuttosto la possibilità continua di risignificarsi: è solo nel contesto della socialità e delle relazioni sociali, infatti, che l'individuo dice qualcosa di sé e, in un certo senso, modula di continuo il proprio essere.

Ovviamente, puntualizza Arendt, le conseguenze e gli effetti dell'agire non sono prevedibili. Di qui, l'accento posto sul perdono, inteso come potenzialità intrinseca all'agire nonché rimedio dell'imprevedibilità che è ad esso connaturata. Il perdono, la facoltà di perdonare, sono la condizione di possibilità dell'agire, di un agire inteso come ciò che mantiene in sé la potenzialità di nuovi inizi, di nuove ri-partenze. Scrive Arendt: «Perdonare è la sola azione che non si limita a re-agire, ma agisce in maniera nuova e inaspettata».³¹

Perdono come liberazione; perdono come ricominciamento. A conferma di ciò, Arendt si sofferma anche sul termine *metanoien*, letteralmente “pensare in seguito”, “ravvedersi”, un termine che latamente potrebbe stare ad indicare un più ampio mutamento d'animo, quel mutamento che solo il perdono riesce a veicolare: se la vendetta è un sentimento astioso che ancora l'individuo al passato, alla ricerca costante di una rivalsa su accadimenti che lo condannano alla ripetizione di un tempo passato, il perdono, al contrario, rende liberi e permette un'apertura verso il nuovo, verso azioni e relazioni del tutto nuove.

L'originaria matrice giudaico-cristiana del perdono trova dunque nel pensiero di Arendt la sua versione per così dire secolarizzata, che declina in termini profani l'idea di perdono pur mantenendo la sua accezione di attaccamento alla vita, di amore per la vita, strettamente

³⁰ H. Arendt, *Vita activa. La condizione umana*, trad. it. Bompiani, Milano 1964, cit. p. 177.

³¹ Ivi, pp. 177-178.

connessa al miracolo della nascita.³² E altrettanto curioso è il fatto che sia proprio Hannah Arendt a lasciarci in eredità una così preziosa filosofia della nascita, proprio lei, una donna-filosofo che aveva rinunciato alla maternità: alla tradizione filosofica heideggeriana che pensava la cifra ontologica di ogni individuo a partire dalla consapevolezza del suo essere-per-la-morte, ovvero della propria finitezza, Arendt capovolge la prospettiva, e anziché guardare alla fine, guarda indietro alla nascita, per farla riaccadere, di nuovo, una seconda volta.

A prescindere dai risvolti politici che tali considerazioni, com'è noto, assumono nella filosofia di Arendt, mi pare però che questo discorso sia estremamente rilevante ai fini della nostra ricerca. Ne consegue che, dalla nostra prospettiva, il perdono non è da intendersi solo come gesto correttivo ai danni derivanti dall'azione propria o altrui; il perdono, in tutte le sue sfumature, si declina prima di tutto nei termini di un lavoro, certamente ostico e dall'esito incerto – se non altro perché conserva la peculiarità di situarsi nell'intersezione tra la coscienza singola e il tessuto simbolico e sociale –, che apre alla possibilità di una ripartenza, di una ricostruzione di sé, in altre parole, di una *rinascita*.

Nel caso specifico del sentimento melanconico, se la melanconia si declina prima di tutto nei termini di un rovinoso scivolamento che si accompagna allo smarrimento del senso (sia della propria identità che del mondo circostante), il perdono, inteso nei termini sopra specificati, rappresenterebbe una possibilità intrinseca al dolore melanconico, una sorta di sorprendente contraccolpo i cui effetti saranno capaci tanto di veicolare un rinnovamento del senso quanto di decretare l'abbattimento di ogni barriera che impedisce nuove relazioni. Il lavoro del perdono rappresenta una via alternativa, quella che si situa a metà strada tra l'istinto melanconico e la rabbia omicida – per quanto questa stessa via, come vedremo, non sia esente da scelte estreme, quando il perdono viene elevato sopra un piano quasi ideale, così come ideale apparirà il suo raggiungimento.

Ciò che per il momento mi preme sottolineare è che, anche quando si declina nei termini di perdono dell'Altro,³³ il lavoro del perdono è un percorso che richiede la completa concentrazione del soggetto su se stesso; è un momento in cui si guarda in faccia il proprio dolore con l'obiettivo di attraversarlo così da disegnare una nuova immagine di sé che non sia banalmente un riflesso dell'Altro, un'immagine libera da ogni delirio speculare, o narcisistico.

³² Scrive sempre Arendt: «A scoprire il ruolo del perdono nel dominio degli affari umani fu Gesù di Nazareth. Il fatto che abbia compiuto questa scoperta in un contesto religioso non è una ragione per prenderlo meno sul serio in un senso strettamente profano». Ivi, cit. p. 254.

Per un approfondimento, rimando alla personalissima lettura che di Arendt offre Julia Kristeva in *Hanna Arendt. La vita*, trad. it. Donzelli, Roma 2005.

³³ Cfr. cap. 2.

È un lavoro attraverso il quale non si cerca di sottrarsi all'accaduto, bensì lo si riconosce, con l'obiettivo di addivenire a una trasformazione, di scrivere di lì in poi una nuova storia che non sia solo la compulsiva ripetizione di uno schema noto, quello che fa leva sul binomio colpa/castigo. Così inteso, il perdono rappresenta uno spazio in cui si inverte una sorta di «al di là del trauma», per riprendere un'espressione usata in un suo lavoro recente da Clara Mucci, uno spazio in cui le identificazioni traumatiche, come quelle che soggiacciono al sentimento melanconico, possono essere finalmente interrotte.³⁴

Il perdono, in tutte le sue sfumature, è una scommessa di rinascita, dal momento che inverte la ricostruzione della nostra soggettività, sullo sfondo di nuove relazioni, con sé e con l'Altro, relazioni che sono nuove pur restando spesso ancora le stesse.

Perdere è il mio sesso

Un ultimo appunto, brevissimo, prima di lasciare spazio come già annunciato ad alcune “storie di perdono”, che saranno tre per l'esattezza, attraverso le quali si cercherà di offrire sfumature differenti di uno stesso lavoro psichico.

Scorrendo le pagine, non sarà difficile per il lettore intuire come queste stesse storie abbiano sempre per protagonista una *donna*. Esse rispondono rispettivamente ai nomi di Madeleine Hanna, Mia, Monique, Ofelia, Lillian. Anche là dove sembra insinuarsi il punto di vista maschile, come ad esempio nel canzoniere attraverso cui Ted Hughes sigilla la conclusione della propria carriera da Poeta Laureato inglese, in realtà scopriremo come è ancora la voce di una poetessa a fare da eco, la voce della moglie Sylvia Plath; è lei a lanciare al poeta una sfida, che è poi anche un *ultimatum*, e solo dalle parole di lei potranno nascere quelle di lui.

Dunque, è perché donne? Quello che mi domando è: esiste una correlazione tra il loro essere donne e il fatto di essere riuscite a scendere nei meandri della propria depressione, della propria sofferenza, fino a toccare con mano quel punto dal quale scaturiva il loro tormento, per lasciarlo in qualche modo uscire, per scacciarlo? In altre parole, esiste una correlazione tra femminilità e perdono?

³⁴ Il riferimento è al saggio di Clara Mucci dal titolo *Trauma e perdono. Una prospettiva psicoanalitica intergenerazionale*, Raffaello Cortina, Milano 2014. Credo che l'accezione che Mucci affida al termine “perdono” – un'accezione che, su sua stessa ammissione, esula totalmente dalla dimensione religiosa – abbia molto a che vedere con quanto da me indagato. Condivido, infatti, l'idea di perdono come potenziale «luogo di redenzione e rinnovamento» (op. cit., p. 208), un perdono che scandisce a sua volta un lungo lavoro intrapsichico attraverso il quale la parte persecutoria che a seguito di un processo identificativo il traumatizzato trattiene dentro di sé, viene finalmente lasciata andare.

Le statistiche da sempre riconoscono alle donne una più frequente propensione a forme di depressione o di esaurimento nervoso; eppure a me pare che appartenga non alle donne, bensì al *femminile* un non so che di melanconico, un qualcosa per cui la perdita è percepita come più vicina, familiare. Catherine Chabert lo aveva chiamato «femminile melanconico»,³⁵ un femminile presente in entrambi i sessi, e che si spiega a partire dalla ripresa della propria bisessualità originaria, quella che già Freud aveva indicato come caratteristica peculiare dell'infante.

Va da sé che, per comprendere questo punto, è necessario tentare uno sforzo di astrazione che ai più potrà apparire impervio, ma che parimenti racchiude il senso stesso della nostra argomentazione. Potremmo riassumerlo così: uomini e donne, maschile e femminile, sono tutti qui da intendersi come posture, posizioni da cui il soggetto guarda il mondo. Sono scelte e non fatti di natura; più precisamente sono scelte che trovano la loro ragion d'essere nell'inconscio di ognuno, nell'originario percorso di soggettivazione dove sesso biologico e sesso fantasmatico vengono risignificati e realizzati all'insegna della singolarità di ognuno. Maschile e femminile potrebbero essere considerati nei termini di posizionamenti etici, direzioni che il soggetto sceglie inconsciamente di prendere quando è posto in relazione al proprio godimento.

A tal proposito, il riferimento teorico implicito va agli insegnamenti di Jacques Lacan, il quale, accogliendo la sfida che Freud aveva lanciato ai posteri – avendo lui stesso riconosciuto la provvisorietà delle sue teorie riguardanti il continente nero e misterioso che nel femminile si incarna – offre un contributo certamente originale riguardo la questione della differenza sessuale. All'interno del *Seminario XX*,³⁶ la posizione maschile e la posizione femminile vengono rispettivamente introdotte a partire da due differenti operatori logici: il quantificatore universale da una parte, il quantificatore esistenziale dall'altra. In sintesi, gli uomini sono sottomessi al principio di castrazione che va a strutturare il loro godimento come fallico. È una legge per l'appunto universale, che vale per tutti, tranne per uno: esiste cioè un'eccezione, almeno uno che sfugge a tale legge essendone lui il garante, nonché il modello necessario alla consistenza dell'intero gruppo. Di contro, a tale eccezione l'insieme femminile non è sottomesso. Piuttosto, ogni donna, nella sua unicità, incarna l'eccezione; per dirla con le parole di Lacan, la donna è «non tutta» (*pas-toute*), ovvero, non tutta sottomessa al godimento fallico, sprovvista di una base universale e totalizzante a partire dalla quale è possibile strutturare un'idea di femminilità che possa declinarsi come universalmente valida.

³⁵ Cfr. C. Chabert, *Femminile melanconico*, trad. it. Borla, Roma 2006.

³⁶ J. Lacan, *Il seminario. Libro XX. Ancora (1972-1973)*, trad. it. Einaudi, Torino 2011.

L'insieme femminile è dunque caratterizzato da un vuoto; ma che cosa comporta, in concreto, questa apparente condizione di privazione che definisce la femminilità? Evidentemente Lacan non vuole riproporre teorie oramai discutibili, come quella secondo cui ciò che manca alla donna è una parte, l'organo maschile, e dalla cui mancanza scaturirebbe una sorta di primigenia invidia. Allo stesso tempo però l'identità femminile è sì caratterizzata da un *vuoto*, che sembra esporla tanto ad un sentire più autentico quanto a un rischio di smarrimento continuo.

Vorrei spingermi ancora un passo più in là rispetto a quanto annotato da Lacan; è una tesi a metà tra l'ardito e il provocatorio quella che si vuole sostenere. La enuncio immediatamente, senza alcuna premessa. Per una donna, questo vuoto è il suo sesso. *Perdere è il suo sesso*, il tratto specifico – se di tratto si può parlare – della femminilità. Per un uomo, il fatto di poter contare su una presenza immaginaria a partire dalla quale gli è possibile modellarsi e con cui competere, diviene una garanzia, e di conseguenza lui presenterà un attaccamento molto più pronunciato al proprio Io, nonché una propensione narcisistica più pressante. Per una donna, al contrario, non è possibile rintracciare un'immagine essenzialistica; ogni identificazione collettiva le appare inadeguata, insufficiente a raggiungere l'autentico a cui lei agogna, motivo per cui privilegia identificazioni più deboli, instabili, provvisorie – perché sprovviste della base fallica – che la situano dalla parte del singolare, della differenza in senso plurale. È proprio perché liberata da un simile ingombro fallico che una donna tende con più facilità a mettere in discussione se stessa, a relativizzare la costruzione che di se stessa ha operato, e procedere verso una nuova e costante costruzione.

L'identità femminile è una costruzione sempre *in progress*. Ma, sulla scorta delle annotazioni proposte nei paragrafi precedenti, non abbiamo forse definito anche il perdono nei termini di un lavoro di ricostruzione della propria soggettività, un gesto di rinascita, un atto di coraggio che traghetta verso la propria continua risignificazione? Ecco a cosa alludo quando dico che mancanza, perdita e perdono suonano come un qualcosa di più familiare per una donna. Non è un caso che le “storie di perdono” qui raccolte siano prima di tutto storie di donne; o meglio, sono storie che in un certo senso dicono qualcosa del perdono, ma indirettamente dicono qualcosa anche del femminile.

La donna vuole, e proprio perché vuole, così ardentemente, lei perde, e perde sempre perché nulla le viene offerto come definitivo, una volta per tutte. Ma è pur vero che, perdendo, queste stesse donne imparano anche a fare i conti con la possibilità del perdono.

Nelle “storie” che seguono racconterò l'esperienza di donne che perdono l'Altro e talvolta lo perdonano, giustificando la di lui incapacità a fare Uno con loro, se non anche a contenerle,

di dare loro la giusta direzione; e infine perdonano un poco anche se stesse, mentre ancora cercano disperatamente la misura che possa definire la loro soggettività sempre eccentrica e sempre *altrove*.

CAPITOLO 2

IL PERDONO DELL'ALTRO E

LA PENA DI DURARE OLTRE QUELL'ATTIMO

Quando notai che Daisy aveva smesso di cantare, alzai lo sguardo.
Si era voltata verso la finestra.
- C'è una macchina sul vialetto -. Si protese verso il vetro.
- Non riesco a vedere chi è. Aspettavi qualcuno?
Oddio, è sceso dalla macchina. Sta venendo verso la porta.
Sale le scale. Sta per suonare il campanello -. Il campanello suonò.
- Mamma, è papà! Allora non vai ad aprire? Cosa ti succede? [...]
- Va' tu, - dissi. - Lascia che venga da me.

Siri Hustvedt, *L'estate senza uomini*

La seduzione del nuovo

«Le coppie amorose, come le amicizie, sono soggette a un deterioramento inevitabile nel corso del tempo».¹ Potrebbe essere proprio questa frase di Robin Dunbar a riassumere in modo esemplare, per quanto cinico, la fragilità e la precarietà dei rapporti interpersonali tipici della nostra epoca. Il numero crescente di separazioni e divorzi, l'individualismo dilagante, che sovente viene giustificato come diritto di vivere la propria libertà, la libertà del desiderio, erratica e imprevedibile, sono tutti fattori che sembrano confermare la natura liquida delle relazioni contemporanee.

Gli amori della nostra epoca sono «amori liquidi», ha notato giustamente Bauman.² I legami soccombono di fronte alla richiesta di una libertà idiosincratica verso ogni forma

¹ R. Dunbar, *Amore e tradimento: uno sguardo scientifico*, trad. it. Raffaello Cortina, Milano 2013, cit. p. 165.

² Cfr. Z. Bauman, *Amore liquido. Sulla fragilità dei legami affettivi*, trad. it. Laterza, Bari 2004.

di restrizione, una libertà che mira al godimento immediato e che per questo vive ogni legame d'amore stabile come limite, rinuncia, prigionia. Se per legame d'amore si intende quel tipo di unione che non scolorisce con il passare del tempo, che non cede cioè all'anestetizzazione della consuetudine, ma che al contrario lotta contro l'insorgenza della noia, oggi non si può far altro che constatare come un simile legame appaia quasi utopistico, e a prevalere sia al contrario l'estasi del godimento, ovvero la ricerca di quella passione estatica ed erotica che solo durante il primo incontro si verifica. È sempre Dunbar, infatti, a spiegare come agli albori di ogni relazione l'aumento della dopamina nelle zone cerebrali riesca a offuscare le nostre capacità di giudizio, dando libero sfogo agli impulsi più irrazionali e vitalistici. L'intensità di tali spinte, tuttavia, non è costante: essa è destinata ad affievolirsi, poco a poco, schiacciata dalla quotidianità e da una progressiva sensazione d'insoddisfazione. Solo un nuovo incontro, con un soggetto altrettanto nuovo, sarà in grado di rimettere in circolo quell'ormone, garanzia di sensazioni di piacere e di ebbrezza.³

Verrebbe da dire, allora, che l'amore è un'illusione. Il matrimonio d'amore ha fallito, come recita il titolo del libro di Pascal Bruckner,⁴ poiché si tratta di un sentimento che solo falsamente poggia sulla promessa dell'eternità. Nel contesto della vita contemporanea, la formula del "finché morte non ci separi" appare quasi risibile; se il matrimonio rappresenta una sorta di patto simbolico nonché una forma di estetizzazione attraverso cui la sessualità ha trovato una sorta di liceità ed elevazione, la facilità stessa con cui tale assunzione di responsabilità può essere interrotta o sconfessata costituisce una conferma ulteriore della labilità dei sentimenti, e rivela l'implicita instaurazione di un nuovo imperativo, quello che impone al soggetto di ricercare forme di godimento sempre nuove e più immediate. Sintomo per certi versi dell'odierna società capitalista che spinge alla ricerca compulsiva di un oggetto sempre diverso, che solo illusoriamente si pensa in grado di colmare la mancanza attorno a cui ogni soggetto si costituisce – e che è per sua stessa definizione incolmabile –, l'imperativo del godimento, lungi dal rappresentare la faticosa liberazione dalla morale tradizionale repressiva e la conseguente esaltazione della vitalità del desiderio, si muta in un nuovo e patologico comandamento, una nuova nevrosi che, anziché liberare, sottomette e irrigidisce maggiormente il soggetto iper-contemporaneo.

³ Cfr. R. Dunbar, *Amore e tradimento*, pp. 39-50.

⁴ P. Bruckner, *Il matrimonio d'amore ha fallito*, trad. it. Guanda, Parma 2011.

All'interno del pensiero freudiano, bisogna constatare l'assenza di una teoria sistematica sull'amore: Freud ha messo in evidenza di volta in volta solo alcuni tratti a suo dire caratteristici del sentimento amoroso – si ricorderà senz'altro il tratto della scelta dell'amato come fantasma della ripetizione edipica, oppure l'amore come fenomeno narcisistico – senza mai giungere però a una formulazione teorica unitaria.

Tenendo bene a mente questo dato, mi limiterò qui a selezionare solo alcune osservazioni avanzate da Freud, quelle che sembrano più pertinenti alla nostra ricerca, a partire per esempio da quanto egli annota nei suoi *Contributi alla psicologia della vita amorosa*, una raccolta di tre saggi scritti in anni diversi, dal 1909 al 1917. Ad un certo punto, Freud si sofferma ad analizzare il fenomeno dell'impotenza maschile psicogena, un disturbo che allude all'impossibilità per un uomo di soddisfare i propri appetiti e istinti sessuali insieme alla donna amata. In altre parole, l'uomo tenderebbe a separare l'amore dal desiderio fisico e sessuale, motivo per cui egli fatica a provare desiderio sessuale verso chi ama, e desidera ardentemente chi non ama. Laddove la donna, da oggetto di desiderio, si muta in compagna e madre, questa smette di suscitare qualsiasi passione erotica nel partner, per divenire luogo di interdizione, oggetto colpito dal divieto del Padre. Freud crede che «solo in una minoranza delle persone colte la corrente di tenerezza e quella sensuale si armonizzano reciprocamente»;⁵ in tutti gli altri casi, la presenza dell'una tende a inibire le possibilità di esistenza dell'altra; più specificatamente, l'amore si fonderebbe proprio sull'interdizione del godimento e il tentativo, per lo più vano, di congiungere due spinte così differenti definirebbe la nevrosi tipica della vita amorosa. Mentre il soddisfacimento sessuale punta meramente all'oggetto e al suo godimento, l'amore spinge il soggetto innamorato verso "l'alterità dell'altro" e il suo desiderio. Vana *cupiditas* da una parte, e amore inteso come dono di sé dall'altra; pura pulsione feticistica dell'Uno senza l'Altro (o comunque dove l'Altro è ridotto a mezzo che permette la soddisfazione della pulsione) e amore dell'essere dell'Altro; versione greca e versione cristiana dell'amore, come direbbe Jean-Luc Nancy – che si rivela decisamente freudiano quando declina l'amore in queste due versioni, descritte come alternative e inconciliabili.⁶

⁵ S. Freud, *Contributi alla psicologia della vita amorosa*, in *Opere* vol. VI, Bollati Boringhieri, Torino 1967-1980, pp. 411-448.

⁶ Cfr. J-L. Nancy, *Sull'amore*, trad. it. Bollati Boringhieri, Torino 2009, in particolare pp. 47-49.

Perché stupirsi dopotutto? La scissione tra corrente di tenerezza e corrente sensuale, per riprendere le parole esatte di Freud, trova la sua prima manifestazione in quel divieto originario – peraltro già menzionato in apertura della nostra ricerca – che riguarda il rapporto del bambino con la madre. Pensiamo, più nello specifico, al rapporto che il bambino instaura con il corpo materno, un rapporto, come suggerisce Winnicott, a tratti sadico, in cui il seno della madre viene ridotto a oggetto parziale per il soddisfacimento della voracità della pulsione infantile (in questa fase ancora orale). Perché il bambino possa procedere alla sua autonomizzazione, il corpo materno come superficie di godimento deve venire progressivamente interdetto al desiderio incestuoso infantile, e tale divieto non sarà privo di ripercussioni nella progressione verso la vita adulta, in quanto scoraggerà quello stesso bambino, ora divenuto uomo, a riconoscere nella propria compagna, diventata a sua volta madre, la stessa donna con cui ha vissuto intense emozioni erotiche. Ma poiché questi stessi impulsi non possono essere annullati, egli sarà tentato di ricercarle in una relazione al di fuori della coppia, in un rapporto che di per sé si fonda sulla trasgressione della Legge.

Anticipo qui una scena particolarmente esplicativa di quanto appena discusso, tratta dal romanzo *La trama del matrimonio* (2011) dello scrittore americano Jeffrey Eugenides, che sarà oggetto d'analisi nelle pagine seguenti. La protagonista, Madeleine Hanna, giovane laureanda alla Brown University, durante una conversazione con la coetanea Alwyn, sposata e da poco mamma di un bambino, assiste allo sfogo dell'amica, che incalzata da una domanda apparentemente banale, risponde risentita:

Io non sono più io. Sono diventata la mamma. Blake mi chiama mamma. All'inizio lo faceva quando avevo il bambino in braccio, adesso mi chiama mamma anche quando siamo soli. Come se adesso fossi anche *sua* madre. È assurdo. Prima di sposarci ci dividevamo i lavori di casa. Appena è nato il bambino ha cominciato a comportarsi come se fosse scontato che pensassi io a tutto, al bucato, alla spesa. Lui lavora e basta, e lavora *sempre*. [...] Non fa neanche più sesso con me.⁷

In sintesi, e a prescindere da qualsiasi discorso inerente il genere sessuale (Freud e la psicoanalisi delle origini non potevano del resto prevedere la progressiva emancipazione della donna, che oggi appare più o meno sottoposta alla stessa degradazione della vita

⁷ J. Eugenides, *La trama del matrimonio*, trad. it. Mondadori, Milano 2011, cit. p. 238.

amorosa a lungo considerata prerogativa unicamente del sesso maschile),⁸ ogni forma stabile di legame sembra condurre inevitabilmente a un assopimento della carica erotica originaria. Di qui, si profila la necessità di una scelta: rassegnarsi ad una vita privata della componente del godimento, oppure assecondare il richiamo animalesco del corpo, accettando conseguentemente anche il rischio di introdurre un elemento di corruzione nel rapporto.

Ma siamo certi che questo sia tutto ciò che la psicoanalisi ha da dire sull'amore? La sfida più grande che gli uomini e le donne d'oggi sono chiamati ad affrontare – e che la psicoanalisi post-freudiana ha posto in evidenza – sembra essere un'altra: non cedere all'«ideologia del nuovo»⁹ o al godimento privo di legami; parimenti, non accontentarsi di un amore anestetizzato dalla routine quotidiana, ma imparare a ricercare il nuovo in ciò che già si ha, riscoprire e reinventare continuamente l'Altro, che è dunque altro da noi pur restando sempre lo stesso, riuscendo così nell'intento di far convergere desiderio e godimento, amore e passione.

Le pagine che seguono mirano proprio a discutere in tono critico la versione dogmatica e scienziata del desiderio, con l'obiettivo di far emergere spinte ben più contraddittorie e imprevedibili, spinte che la letteratura contemporanea ad esempio non ha esitato ad eleggere quale suo materiale privilegiato, segnando un decisivo cambio di paradigma anche nelle modalità di narrazione del sentimento amoroso. In fondo, scrittori e psicoanalisti, notava Freud, attingono alle stesse fonti e lavorano agli stessi temi, seppur con metodi differenti.¹⁰ Tra letteratura e psicoanalisi vi è solidarietà, la quale in certi casi può spingersi ben oltre, soprattutto quando la prima si rivela fonte di

⁸ A tal proposito, riporto il pensiero di Julia Kristeva, la quale sottolinea come per una donna l'ammissione di una infedeltà possa posizionarsi su un piano decisamente più complesso, tanto a livello psicologico quanto socio-culturale: «Le donne continuano a nascondersi per proteggere se stesse. Si guardano bene dal raccontare sulla pubblica piazza le loro infedeltà, cosa che gli uomini fanno molto volentieri. La paura della sessualità delle donne, il rifiuto corrispondono a un'esigenza di protezione. La società ha bisogno di una rappresentazione materna della donna che resta a casa per occuparsi di noi. Ecco perché non appena una donna con una forte immagine sociale si concede una vita sessuale libera, ci si sente subito in pericolo. Il bisogno di essere rassicurati da una donna fedele affonda le sue radici nell'*Homo sapiens*, in un'umanità arcaica. Incominciamo a disfarcì di questa immagine, ma dobbiamo ancora fare i conti con essa!», in J. Kristeva e P. Sollers, *Del matrimonio considerato come un'arte*, trad. it. Donzelli, Roma 2015, cit. pp. 32-33.

⁹ È questa la fortunata espressione utilizzata da Massimo Recalcati in *Non è più come prima*, verso il quale, come già chiarito, nutro un evidente debito. Si vedano in particolare le pp. 17-32.

¹⁰ Cfr. S. Freud, *Delirio e sogni nella "Gradiva" di W. Jensen* (1906), trad. it. in *Opere* vol. 5, Bollati Boringhieri, Torino 1972, pp. 264-333.

riflessione privilegiata per il sapere psicoanalitico, nonché per un'integrazione o un rinnovamento delle sue conclusioni.¹¹

Più in generale, gli argomenti su cui questo capitolo si interroga riguardano i possibili scenari che si prospettano nel momento in cui l'amore viene inteso prima di tutto come "esposizione all'Altro", come riconoscimento dell'alterità dell'Altro, della sua irriducibile differenza. Tra gli amanti, nessuna fusione è possibile: come ha scritto Jacques Lacan in uno dei suoi seminari più suggestivi dedicato all'amore, il *Seminario XX*, «tutti sanno, naturalmente, che non è mai capitato che due facessero uno».¹² Seppur vincolati al rispetto della presenza dell'Altro, ognuno mantiene la propria libertà e, proprio in virtù di questa, nessuna presenza deve essere data per scontata. La libertà degli amanti mette alla prova il rapporto, insinuando il rischio di gettare su di esso l'ombra del tradimento e dell'abbandono; conseguentemente, l'incrinatura del rapporto mette alla prova gli amanti, i quali dovranno scegliere se confrontarsi o meno con la possibilità del perdono.

Prendendo in prestito l'espressione poetica di Mario Luzi, ciò che verrà di seguito commentato prende in esame «la pena di durare oltre quest'attimo»,¹³ l'attimo dell'infatuazione, del desiderio erotico di possesso, per trasformare in necessità la natura puramente contingente dell'incontro, nonché per fare in modo che questo possa continuamente rinnovarsi e ripetersi, all'infinito.

Le forme del discorso amoroso: oltre la tradizione e la contro-tradizione

Ogni relazione amorosa si regge su due componenti tra loro inscindibili. Da una parte, il sacrificio della costanza, lo sforzo di fare in modo che il legame sia per sempre, e dall'altra la drammatica potenza del desiderio che può imbrattare il rapporto con la macchia dell'infedeltà e del tradimento.

Mi pare possa essere questo il senso delle parole di Freud, quando parla di una «corrente di tenerezza» che cede il passo alla «corrente sensuale» e viceversa. Contrariamente a Freud, tuttavia, troppo frettoloso nel descrivere le due correnti come

¹¹ Per un approfondimento relativamente ai rapporti tra letteratura e psicoanalisi, si veda la recente raccolta di saggi in E. Marder (a cura di), *Literature and Psychoanalysis: Open Questions*, in «Paragraph», Vol. 40 n. 3, 2017.

¹² J. Lacan, *Il seminario. Libro XX. Ancora (1972-1973)*, cit. p. 45.

¹³ Da *L'amore aiuta a vivere*, in M. Luzi, *Poesie d'amore*, BUR, Milano 2001.

rette parallele che faticano a incontrarsi, e soprattutto troppo impegnato – il tempo storico in cui si colloca forse lo giustifica – a rivelare quella componente scabrosa di reale pulsionale contro l'ideale romantico del sentimento, credo che l'elemento di maggiore interesse risieda propria nelle molteplici modalità attraverso cui queste due correnti hanno investito e tuttora investono il discorso d'amore. Esistono amori in cui desiderio amoroso e godimento sessuale si intersecano reciprocamente, rafforzandosi l'uno l'altro; ma esistono anche amori in cui è la mera volontà di godimento a prevalere, ed è proprio qui che entra in gioco un momento della vita amorosa tanto fondamentale quanto trascurato: il *ruolo del perdono*, la possibilità di perdonare gli inciampi dell'altro o l'impossibilità di perdonare l'altro. In entrambi i casi, si tratterà comunque di un atto d'amore: verso l'altro, verso se stessi, e soprattutto verso quell'ideale d'amore che anima il desiderio singolare di ognuno.

Ciò che letteratura e psicoanalisi senza dubbio condividono è l'accento posto sulla singolarità dell'esperienza; entrambe sembrano rivendicare l'impossibilità di procedere attraverso analisi standardizzate, deterministicamente orientate. Per quanto riguarda nello specifico la sfera del sentimento, nel ricostruire per esempio la vita e il ritratto letterario di Colette, Julia Kristeva ricorda come la scrittrice francese non amasse utilizzare la parola "amore" e avesse rintracciato addirittura in essa una componente ridicola, comica. L'esperienza amorosa, pur essendo varia e mutevole per natura, impossibile dunque da ripetersi ogni volta nello stesso modo, non può altro che essere riassunta ricorrendo ad un unico termine: "amore".¹⁴ Colette cerca allora di evitare quella parola, rifiuta la versione dell'amore eroico, grande, romantico, perché consapevole che l'esperienza amorosa può trovare voce solo attraverso storie, racconti, metafore, ogni volta nuove e differenti. L'amore esiste sottoforma di racconto, dunque, di esperienza singolare che si esprime solo attraverso una serie di voci polifoniche, mai uguali.

Sarebbe ingenuo credere che l'amore sia sempre lo stesso nel corso della storia; che attraversi il tempo senza subirne i condizionamenti. Al contrario, la storia influenza e detta la parola amorosa, diversificandola e imprimendole ogni volta una forma

¹⁴ J. Kristeva, *Colette. Vita di una donna*, trad. it. Donzelli, Roma 2004.

differente: dall'amore cristiano a quello cortese cantato dai trovatori, dall'amore romantico a quello sadico o voyeuristico di Artaud e Bataille.¹⁵

Joseph Boone, nel suo puntuale e copioso saggio *Tradition. Counter Tradition: Love and the Form of Fiction* (1987),¹⁶ ricostruisce in modo magistrale la centralità del cosiddetto *marriage plot* nella definizione della narrativa letteraria anglo-americana. Prendendo le mosse da istanze teoriche di matrice femminista – e in particolare corroborando l'idea già largamente espressa per cui il romanzo d'amore di stampo vittoriano, che si conclude necessariamente con il matrimonio, confermerebbe l'istituzionalizzazione della divisione dei sessi che a sua volta ha limitato le possibilità di realizzazione per una donna – Boone esamina scrupolosamente ciò che lui stesso definisce «la complicità tra matrimonio, ideologia sessuale, e forma narrativa».¹⁷

Il saggio si compone di due parti, suddivisione che in un certo senso anticipa le conclusioni a cui il critico giunge. Attraverso l'analisi comparata di un ampio numero di romanzi, Boone nota come due siano le tradizioni che hanno dominato questo specifico genere narrativo: da una parte, una narrazione complice con l'ordine sociale del tempo, che acuisce la funzione ideologica e coercitiva dell'istituzione matrimoniale; dall'altra, una narrazione che si mostra invece critica verso l'impostazione tradizionale, e ne rivela i limiti e gli impliciti pregiudizi.

Al primo gruppo, caratterizzato dall'avvicendamento di tre temi fondamentali, ovvero il corteggiamento (*courtship*), la seduzione (*seduction*) e infine il vincolo matrimoniale (*wedlock*), appartengono rispettivamente la *Pamela* (1740) e la *Clarissa* (1748) di Samuel Richardson, *Pride and Prejudice* (1813) di Jane Austen, *Tess of the d'Urberville* (1891) di Thomas Hardy, *Amelia* (1751) di Henry Fielding e *A Modern Instance* (1882) di William Dean Howells: ognuno di questi romanzi, seppur attraverso dinamiche lievemente differenti, rafforzerebbe l'impostazione dominante del *marriage plot*, inscenando storie che seguono una parabola erotica ascendente che a sua volta culmina nella realizzazione del matrimonio, istituzione all'interno della quale ogni sorta di tensione trova acquietamento.

¹⁵ Sembra essere questa la premessa che guida, tra gli altri, i lavori di Julia Kristeva, *Storie d'amore*, trad. it. Donzelli, Roma 2012, e di Nadia Fusini, *I volti dell'amore*, Mondadori, Milano 2002.

¹⁶ J. Boone, *Tradition. Counter Tradition: Love and the Form of Fiction*, Chicago University Press, Chicago 1987.

¹⁷ *Ibidem*, cit. p. 22 (trad. mia).

Al secondo gruppo, quello che il critico chiama “counter traditon” e al quale dedica maggiore spazio, Boone iscrive invece, tra gli altri, *Wuthering Heights* (1847) di Charlotte Brontë, *Daniel Deronda* (1867) di George Eliot, *The Golden Bowl* (1904) di Henry James e *To the Lighthouse* (1927) di Virginia Woolf: questi romanzi, al contrario dei precedenti, sovvertono la visione incantata della vita di coppia, sia da un punto di vista tematico, portando ad esempio in primo piano le tensioni e i fallimenti degli amanti, sia dal punto di vista formale, sostituendo la forma dell’*happy ending* con il finale aperto e decostruendo i climax narrativi (dal corteggiamento alla proposta del matrimonio) tradizionalmente associati al genere.

Dalla pubblicazione dello studio di Boone, dettagliato e stimolante, sono tuttavia trascorsi ormai trent’anni. Comparso nel 1987, questo saggio non procede (non poteva procedere) oltre quella grande rivoluzione letteraria operata dal modernismo. Va da sé, allora, che è necessario domandarsi: quale forma ha assunto il *marriage plot* nella narrativa contemporanea? Nei romanzi del XXI secolo? Com’è cambiato, se è cambiato, il discorso d’amore?

Per rispondere a queste domande, torniamo allo scrittore statunitense Jeffrey Eugenides, che con il suo terzo romanzo dal titolo emblematico *La trama del matrimonio* (2011) sembra offrire un’analisi decisamente illuminante, per quanto romanzata, della situazione.

La protagonista è Madeleine Hanna, una giovane laureanda in letteratura inglese alla Brown University che si è iscritta quattro anni prima a questa prestigiosa facoltà – dichiara – per «la più limpida e banale delle ragioni: perché amava leggere».¹⁸ Non è un caso che il romanzo si apra proprio con la descrizione della piccola libreria personale che arreda la camera di Madeleine al college, scaffali ricchi di testi che hanno scandito la formazione della ragazza: disposti per anno di pubblicazione, si trovavano le opere di Henry James, Charles Dickens, George Eliot, le sorelle Brontë, i romanzi di Colette, le poesie di H.D., ma soprattutto «dosi massicce»¹⁹ di Jane Austen, la sua scrittrice preferita. Una selezione di testi, insomma, che lascia intravedere l’animo nostalgico di questa ragazza americana che, agli inizi degli anni Ottanta, mentre tutti guardano con entusiasmo all’avvento dello strutturalismo e studiano la semiotica, disciplina accolta

¹⁸ J. Eugenides, *La trama del matrimonio*, cit. p. 31.

¹⁹ Ivi, cit. p. 11.

come «la prima cosa che profumava di rivoluzione»,²⁰ trova ancora rifugio nei romanzi del passato. «Con un romanzo dell'Ottocento Madeleine si sentiva al sicuro»,²¹ così si legge.

Al corso di “Semiotica 211” tenuto dal professor Michael Zipperstein, esponente della corrente del New Criticism, per il quale è requisito obbligatorio la lettura di Eco, Derrida e Barthes, in aggiunta ad alcuni numeri fotocopiati di «Semiotext(e)», Claude Levi-Strauss, E.M. Cioran, Peter Handke e l'immane *Sarrasine* di Balzac, Madeleine preferisce frequentare il corso di “Letteratura Inglese 274: *Euphenes* di John Lyly”, oppure “Letteratura Inglese 450A: Hawthorne e James”, autori più vicini ai suoi gusti.

Il momento di svolta avviene al terzo anno, quando Madeleine si iscrive al seminario “La trama del matrimonio: Jane Austen, George Eliot e Henry James”, tenuto dal temibile professor K. McCall Saunders. La bibliografia del corso è ottima, ma l'approccio del professore è spiazzante:

[...] il romanzo aveva raggiunto l'apogeo parlando del matrimonio e non si era mai ripreso dalla sua dissoluzione. Ai tempi in cui il successo nella vita dipendeva dal matrimonio, e il matrimonio dipendeva dal denaro, i romanzieri avevano a disposizione un buon tema. Le grandi epopee narravano le guerre, i romanzi parlavano del matrimonio. L'uguaglianza fra i sessi, se buona per le donne, era stata una disgrazia per il romanzo, e il divorzio aveva fatto il resto. Che importanza poteva avere con chi si sposava Emma, se poi avrebbe potuto chiedere la separazione? Che effetto avrebbe avuto un contratto prematrimoniale sull'unione di Isabel Archer e Gilbert Osmond? Il matrimonio non aveva più molto senso, diceva Saunders, e lo stesso valeva per il romanzo. [...] Dove si trovava un romanzo sul matrimonio, al giorno d'oggi? Da nessuna parte. Per trovarlo bisognava leggere i romanzi storici o quelli di autori non occidentali che descrivevano società tradizionali: autori afgani, indiani. Si doveva tornare, letteralmente parlando, indietro nel tempo.²²

Nell'ottica del professor Saunders, i cambiamenti sociali degli ultimi decenni, tra i quali l'emancipazione femminile e l'introduzione del divorzio, hanno segnato la fine del romanzo d'amore: in questa mutata situazione sociale, in cui le donne sono personaggi attivi e sessualmente liberi e in cui ogni forma di legame è “a tempo determinato”, la

²⁰ Ivi, p. 37.

²¹ Ivi, p. 66.

²² Ivi, pp. 33-34.

tradizione secolare del *marriage plot* sembra aver perso la propria efficacia. La possibilità del divorzio, con cui si può facilmente mettere la parola fine ad ogni rapporto, rende del tutto vana una forma di narrazione che ha quale suo fine ultimo l'instaurazione del vincolo matrimoniale. Come scrive ironicamente Eugenides, che senso avrebbe seguire le peripezie amorose di Emma, eroina di Jane Austen, se ogni legame che faticosamente si è venuto a creare, tutt'un tratto può essere interrotto? Allo stesso modo, quale sarebbe stata la sorte di personaggi come Anna Karenina o Emma Bovary, se avessero avuto la possibilità di divorziare? Avremmo avuto forse un finale differente?

L'insegnamento di nuove correnti critiche nei corsi accademici giunge in un momento molto particolare della vita di Madeleine, che si trova contesa tra due uomini dall'indole tra loro opposta, Mitchell Grammaticus e Leonard Bankhead. Proprio lei, ostinata nel voler ripetere le storie dei suoi miti, si trova coinvolta in un triangolo amoroso nel momento stesso in cui il concetto di amore è sottoposto alle fredde pratiche decostruzioniste da parte delle teorie francesi, teorie con cui ora è costretta a fare i conti. Del resto, si legge, Madeleine «non poté più ignorare il contrasto tra gli sfigati attoniti del suo seminario sul *Beowulf* e gli intellettuali in fondo al corridoio che leggevano Maurice Blanchot».²³

Madeleine è dunque contesa tra due uomini. Da una parte Mitchell, giovane studente in storia delle religioni, sempre un po' impacciato, che crede di aver trovato in Madeleine la donna della propria vita: di fronte ai rifiuti di quest'ultima, la quale riesce a vedere in lui solamente un amico, Mitchell intraprende un viaggio con destinazione l'India, alla ricerca di una spiritualità e di un senso della vita del tutto nuovi. Dall'altra parte, Leonard, ragazzo americano estremamente affascinante, iscritto a biologia anche se poco metodico per portare a termine gli studi: l'attrazione fisica tra lui e Madeleine è immediata, sin dal primo incontro, quando, al termine della lezione con Zipperstein, si trovano fuori dall'aula a discutere sull'efficacia del saggio di Jonathan Culler, *Sulla decostruzione* (1982).²⁴

²³ Ivi, p. 37.

²⁴ Il riferimento è al testo di J. Culler, *Sulla decostruzione* (1982), trad. it. Bompiani, Milano 2002, introduzione critica ancora oggi fondamentale per apprendere gli strumenti teorici alla base della pratica decostruzionista.

Da questo punto di vista, Eugenides si rivela estremamente abile nel costruire la propria opera attorno ad un elemento, il triangolo amoroso, tipico della tradizione del *marriage plot*, portando però contemporaneamente avanti un sapiente discorso metanarrativo che trova proprio nella figura di Madeleine, e nella relazione con i due giovani, la sua attuazione.

Alla luce di ciò, viene da domandarsi: è corretto iscrivere l'operazione di Eugenides nell'orizzonte della *counter tradition*, della contro-tradizione, per riprendere l'indagine di Boone? È necessario procedere più nel dettaglio per comprendere il posizionamento del tutto singolare di questo romanzo nella narrativa postmoderna e le riflessioni che esso è in grado di sollevare.²⁵

Com'è noto, dal punto di vista della teoria letteraria, un testo può essere riassunto e interpretato in molti modi, a seconda che venga privilegiato il suo aspetto esteriore e fattuale, oppure la sua dimensione semantica. Nel caso specifico del romanzo di Eugenides, ad una prima lettura si potrebbe essere indotti a pensare di trovarsi di fronte a un classico romanzo di formazione: l'autore espone un meraviglioso e colto affresco generazionale attraverso il faticoso percorso di crescita di una ragazza americana, Madeleine, sempre un po' troppo ingenua e inesperta, alle prese con la realtà dei sentimenti e della vita adulta. Tuttavia, ad un livello d'analisi più approfondito, mi pare che il discorso metanarrativo a cui si accennava, quello che Eugenides innesta nelle sue pagine, non possa essere trascurato: si tratta di un discorso che mescola la tradizione e la contro-tradizione del *marriage plot* con l'obiettivo di riconfigurare tale genere dalle sue fondamenta.

Più precisamente, Eugenides sembra conferire al proprio romanzo una struttura tripartita in cui trovano spazio tradizione, contro-tradizione e ricostruzione dell'intero genere.

Per la prima parte, quella che segue la scia della tradizione, cruciale è l'incontro di Madeleine con *Frammenti di un discorso amoroso* di Roland Barthes: dopo aver analizzato *Lector in fabula* di Umberto Eco e *Della grammatologia* di Jacques Derrida, è arrivato per lei il momento di confrontarsi con un altro grande protagonista della

²⁵ È Eugenides stesso, in un'intervista con Guy Raz, a fare riferimento alla categoria del postmoderno per definire il proprio romanzo. Dichiarò: «Può essere letto [il romanzo] sia come un esercizio di decostruzione del *marriage plot*, sia come un romanzo postmoderno» (trad. mia). Cfr. *Eugenides Spins a Modern Kind of 'Marriage Plot*, interview by Guy Raz, *All Things Considered*, NPR Books, 2015.

semiotica. Folgorata dalla lettura dell'introduzione, «il discorso amoroso è oggi *d'una estrema solitudine*», il testo di Barthes diventerà immediatamente metafora del suo modo di concepire l'amore, nonché il pretesto per un lungo percorso di cambiamento che investirà le certezze di Madeleine e, conseguentemente, l'intera fisionomia del discorso amoroso contemporaneo.²⁶

Dalla lettura dei frammenti, Madeleine trae ispirazione per un nuovo percorso di studio: il tema del suo elaborato finale, necessario al superamento del corso in Semiotica 211, mirerà a “decostruire la decostruzione dell'amore operata da Roland Barthes”.²⁷ Il banco di prova le viene offerto immediatamente dalla sua relazione con Leonard, e dal desiderio di far sì che questo loro legame possa funzionare; deve funzionare.

Altrettanto emblematica si rivela la reazione di Leonard di fronte alla dichiarazione d'amore fattagli da Madeleine; al “ti amo” pronunciato timidamente dalla ragazza, egli risponde in modo freddo, distaccato, ironico:

Leonard la stava baciando. [...] Con una voce roca che conteneva una sfumatura di qualcos'altro, forse un senso di pericolo, Madeleine disse: «Ti amo».

Leonard la guardò e inarcò le sopracciglia. Si scostò da lei, si alzò dal materasso e attraversò la stanza senza rivestirsi. Si accovacciò a rovistare nella borsa di Madeleine e dalla tasca dove lo teneva sempre tirò fuori Frammenti di un discorso amoroso. Lo sfogliò e trovò la pagina che cercava. Poi tornò verso il letto e le tese il libro aperto.

IO TI AMO

Je-t'aime / Io-ti-amo

Madeleine lesse quelle parole e fu immediatamente felice. Alzò gli occhi, guardò Leonard e sorrise. Lui le fece cenno di continuare a leggere. “La figura non si riferisce alla dichiarazione d'amore, alla confessione, bensì al reiterato proferimento del grido d'amore.” La felicità di Madeleine si affievolì, il suo posto

²⁶ Cfr. R. Barthes, *Frammenti di un discorso d'amore* (1977), trad. it. Einaudi 1979. Come premessa al suo lavoro, Barthes scrive: «La necessità di questo libro sta nella seguente considerazione: il discorso d'amore è oggi *d'una estrema solitudine*. Questo discorso è forse parlato da migliaia di individui (chi può dirlo?), ma non è sostenuto da nessuno; esso si trova ad essere completamente abbandonato dai discorsi vicini: oppure è da questi ignorato, svalutato, schernito, tagliato fuori non solo dal potere, ma anche dai suoi meccanismi (scienze, arti, saperi). Quando un discorso viene, dalla sua forza, trascinato in questo modo nella deriva dell'inattuale, espulso da ogni forma di gregarietà, non gli resta altro che essere il luogo, non importa quanto esiguo, di un'affermazione»; op. cit., p. 3.

²⁷ Cfr. J. Eugenides, *La trama del matrimonio*, p. 112.

usurato dal senso del pericolo. Avrebbe voluto non essere nuda. Si strinse nelle spalle, si coprì con il lenzuolo e continuò, obbediente, a leggere.

“Passato il momento della prima confessione, il ‘ti amo’ non vuol dire più niente...”.

Leonard, seduto sui talloni, sorrideva compiaciuto.

Madeleine gli tirò in testa il libro.²⁸

Tutti sanno ovviamente che l’amore non si esaurisce in una frase, in un vuoto “ti amo”, talvolta pronunciato per caso, altre volte solo per riconoscenza. L’amore non può accontentarsi di semplici parole, ma è una pratica che richiede scambi e relazioni concrete. Madeleine, tuttavia, fedele agli insegnamenti della sua «divina Jane» (così viene soprannominata la Austen), crede ancora nella ritualità dei gesti d’amore, in quella stessa retorica che ora viene derisa da Leonard, animato da una visione più razionale, troppo razionale, del sentimento.

Basti confrontare questa dichiarazione con quella, dal tono completamente opposto, fattale da Mitchell, una dichiarazione che, nel rispetto della tradizione, giunge nel momento culminante della narrazione, quando il ragazzo è ormai pronto ad intraprendere un viaggio in India, e sa di non avere alcunché da perdere nel confessarsi:

Lui la guardava con gli occhi grandi e le prese le mani fra le sue. «Ti amo!» disse. E Madeleine, sorprendendo per prima se stessa, rispose: «Anch’io». Intendeva dire che gli voleva bene, o per lo meno la ritenne un’interreptazione possibile, e comunque alle tre del mattino in mezzo a Bedford Street non le sembrava il caso di approfondire. Gli sfiorò le labbra con un altro bacio, fermò un taxi e batté in ritirata.²⁹

È questo ciò che Madeleine vorrebbe da Leonard: se l’amore è la sua religione, come scriveva John Keats all’amata Fanny Browne, Madeleine desidera che Leonard si converta al suo stesso credo, e il libro di Barthes che lei gli scaglia in testa rappresenta esattamente il segno tangibile della sua ostinazione.

Come indagato da Boone, il *marriage plot* tradizionale ruota attorno al superamento di una prova, di un ostacolo che impedisce inizialmente ai due amanti di realizzare la loro unione: esempi di ostacolo, ci dice Boone, possono essere la differenza di classe, l’ingerenza della famiglia nelle decisioni della vita privata dei figli, ma anche la

²⁸ Ivi, pp. 87-88.

²⁹ Ivi, p. 223.

necessità di superare i pregiudizi che definiscono il carattere di un personaggio.³⁰ Da questo punto di vista, il cinismo di Leonard sembrerebbe essere proprio l'ostacolo che Madeleine deve superare per raggiungere il suo obiettivo: il matrimonio.

E lo raggiunge, almeno apparentemente. La prima parte, non a caso, si conclude come il più classico dei romanzi d'amore: Leonard, in ginocchio, dopo avere preso le mani di Madeleine tra le sue, le sussurra «Sposami».³¹

Il matrimonio tra Madeleine e Leonard traghetta il lettore verso la seconda parte del romanzo, quella in cui a dominare è la strategia della contro-tradizione; potremmo chiamarla così.

Se per i suoi miti letterari, la coppia Elizabeth Bennet e Mr. Darcy di *Pride and Prejudice*, il matrimonio aveva rappresentato il coronamento di un ideale di vita, per Madeleine, al contrario, esso segna l'inizio di un percorso che ridisegnerà per sempre le sue aspettative. Madeleine scopre ben presto che Leonard soffre di profonde crisi maniaco-depressive che lo costringono a cure periodiche presso centri riabilitativi. L'umore del marito è sempre più instabile; il suo atteggiamento violento, soprattutto durante i rapporti sessuali, la preoccupa. Tutt'un tratto, Madeleine comincia a sentire «il fardello del matrimonio; non poteva tirargli un libro in testa [...] come aveva fatto in passato».³² Questa volta non si tratta di un ostacolo da superare. E non c'è alcuna prova con cui confrontarsi poiché non c'è alcun obiettivo da raggiungere: Madeleine è costretta a prendere consapevolezza dello scollamento tra ideale romanzesco dell'amore ed esperienza reale.

Si è già detto come l'obiettivo ultimo, più ambizioso, di Eugenides sia quello di decostruire il *marriage plot* tradizionale, e per farlo, l'autore sa che non è sufficiente inscenare il lento logorio di una coppia, all'interno della quale le differenze si fanno sempre più inconciliabili. Da questo punto di vista, Eugenides dimostra di appellarsi in modo creativo e originale agli strumenti teorici appresi durante gli studi universitari,³³ oltre che di saper evadere le banalità a cui possono giungere quel tipo di analisi che

³⁰ Joseph Boone insiste sull'avvicendamento tra frustrazione (*frustration*) e riuscita (*fulfillment*) come elementi caratterizzanti il *marriage plot* tradizionale. Scrive Boone: «La ripetizione della frustrazione conferisce quell'input necessario a invertire gli effetti negativi di una disarmonia inizialmente erronea, portando alla felice armonia del matrimonio», in *Tradition. Counter Tradition*, cit. p. 90 (trad. mia).

³¹ J. Eugenides, *La trama del matrimonio*, p. 352.

³² Ivi, p. 423.

³³ Originario di Detroit, Jeffrey Eugenides si è prima laureato alla Brown University nel 1983 e, a conferma della sua formazione eccellente, ha conseguito successivamente un master in *creative writing* presso la Stanford University.

applicano ingenuamente, e talvolta in modo improprio, gli strumenti teorici offerti dal decostruzionismo.

Come illustrato magistralmente da Culler – citato da Eugenides – Jacques Derrida mirava a decostruire le principali opposizioni concettuali della metafisica, e per questa operazione aveva previsto due momenti distinti: il primo consiste nel *rovesciamento* della relazione gerarchica tramite cui si presentano i termini di una qualunque opposizione metafisica (come, ad esempio, subordinazione del molteplice all'Uno, del sensibile all'intelligibile, del significante al significato, della scrittura alla voce); il secondo momento prende il nome di *spiazzamento* e prevede una riformulazione generale dei termini che formavano quelle determinate opposizioni.³⁴ Ogni processo decostruttivo, insomma, non può accontentarsi di assegnare un nuovo primato, ad un termine piuttosto che all'altro, ma deve riuscire a sovvertire l'intero sistema su cui opera. E nel nostro caso specifico, i termini da decostruire sono, da una parte, la narrazione tradizionale del *marriage plot*, quella che ha goduto di un enorme successo letterario e che culmina con la risoluzione di ogni conflittualità nel matrimonio, e, dall'altra parte, la cosiddetta *counter-tradition*, che al contrario cerca di portare ad emersione i retroscena delle relazioni di coppia e il loro progressivo fallimento.

Sarebbe improprio credere che la contro-tradizione di per sé sia già un esempio di decostruzione del *marriage plot*: essa rappresenta piuttosto il primo momento previsto da Derrida, quello capace di rivelare i limiti e le incongruenze della tendenza dominante opposta. Di qui, la necessità per Eugenides di includere nel proprio romanzo una terza parte, attraverso la quale procedere con lo spiazzamento dell'intero genere.

Continuiamo allora la lettura del romanzo. Durante una festa alla quale partecipa con il marito Leonard, ubriaco e delirante, Madeleine incontra casualmente Mitchell: la semplice presenza fisica è sufficiente a colpire entrambi con la forza di una scossa. Pur non volendo, Madeleine, ormai stremata dalla propria situazione matrimoniale nonché dall'ennesima fuga ingiustificata del marito, si stringe a Mitchell, e gli domanda «Cosa pensi che dovrei fare?», sperando che la nota saggezza dell'amico possa darle delle risposte. Infine, cerca riparo in quel loro rapporto così particolare, un rapporto che,

³⁴ Cfr. J. Derrida, *Margini della filosofia*, trad. it. Einaudi, Torino 1997. In aggiunta cfr. anche J. Culler, *Sulla decostruzione*, pp. 77-205.

come aveva scritto Madeleine stessa in una lettera, era «sempre sfuggito a ogni categoria».³⁵

Ancor più significative, si rivelano le pagine conclusive. Dopo aver trascorso l'estate insieme, e dopo aver cercato, con pazienza, di consolidare la relazione, Mitchell formula la propria proposta a Madeleine:

«Fra i libri che hai letto per la tua tesi, e per il tuo saggio – la Austen e James e gli altri –, c'è per caso un romanzo in cui l'eroina sposa la persona sbagliata, comprende il suo errore, e poi si presenta l'altro pretendente, uno innamorato di lei da sempre, e si mettono insieme, ma alla fine il secondo pretendente capisce che l'ultima cosa di cui la donna ha bisogno è di risposarsi perché ha cose più importanti da fare nella vita? E così, pur amandola ancora, non le fa nessuna proposta di matrimonio? Esiste un libro che finisce così?». [...]

Alla risposta negativa di Madeleine, Mitchell allora ribatte: «Pensi che potrebbe andar bene? Che potrebbe essere un buon finale?».³⁶

Ecco il momento dello spiazzamento, quello a cui si faceva cenno. Nessun anello, nessun matrimonio, bensì la proposta, per certi versi quasi banale, di trascorrere una parte della vita insieme, senza pretese, senza la necessità di iscrivere la relazione in un qualcosa di simbolicamente riconosciuto. Proprio lui, Mitchell, che aveva desiderato di sposare Madeleine da quando ancora erano adolescenti, è costretto ora a rivedere i propri piani, a ridimensionare lo spazio degli ideali giovani e a scendere a patti con le circostanze.

La soluzione metanarrativa escogitata da Eugenides, per cui i due protagonisti, predestinati sin dall'esordio del romanzo, nelle ultime pagine si incontrano, forse alla fine si amano, ma certamente non si sposano, lascia intuire l'affezione di questo autore americano verso la narrazione d'amore tradizionale, ma al contempo la consapevolezza per cui essa richiede una nuova forma, poiché non più praticabile secondo i dettami del canone classico. E se richiede una nuova forma è perché, nel contesto contemporaneo, è l'amore stesso ad aver assunto una forma e un significato del tutto diversi rispetto al passato; lungi dal poter essere un ideale da realizzare a tutti i costi, l'amore poggia piuttosto su una continua formazione di compromesso: come a dire, meglio vivere alla

³⁵ J. Eugenides, *La trama del matrimonio*, cit. p. 264.

³⁶ Ivi, pp.477-478.

giornata, accettando anche l'ignoto del domani, piuttosto che continuare a mantenere in piedi un qualcosa di non autentico.

La felicità, insomma, non coincide con il matrimonio, e la letteratura contemporanea, anziché porsi come momento di evasione o fuga nostalgica, ha preferito sfatare tale mito dal sapore vittoriano e rivelare il precario equilibrio che ogni coppia faticosamente cerca di mantenere. Le storie d'amore contemporanee, come quella di Mitchell e Madeleine, non mirano a realizzare un momento di illusorio suggellamento simbolico, ma accettano il rischio dell'improvvisazione – la proposta finale che Mitchell fa a Madeleine ne è un esempio lampante – e la consapevolezza per cui ogni coppia si fonda prima di tutto su una conflittuale reciprocità. Abbandonata la versione romantica e osmotica della coppia, ciò che resta è il tentativo di trovare un'armonia nella differenza.

La scoperta del Due

«Non c'è felicità nell'amore, tranne che alla fine di un romanzo inglese». È questa la frase che alla fine Madeleine sceglie di mettere in esergo al proprio lavoro di tesi, tratta dalle *Torri di Barchester* (1857) di Anthony Trollope. Questa frase, alla luce anche del nuovo scenario dei sentimenti descritto magistralmente da Eugenides, dimostra come il discorso d'amore oggi sia decisamente legato alla psicoanalisi. Con ciò non si vuole dire che la psicoanalisi detenga una sorta di verità superiore sull'amore; semplicemente, tra le scienze umane, la psicoanalisi sembra essere quella disciplina che ha accettato di farsi maggiormente carico di un dibattito, di un'indagine attraverso la quale l'amore ha rivelato le sue ombre, le sue incrinature, il non detto.

Se, come è stato ricordato, il tempo storico e culturale modella il discorso amoroso, mi sento di affermare che la modernità ha trovato la propria chiave di volta nella figura di Sigmund Freud, al quale si deve, ancor prima della scoperta dell'inconscio, l'intuizione per cui ogni storia, a modo suo, parla d'amore, e ogni forma di sofferenza e malessere affonda le proprie radici in una mancanza d'amore.³⁷ È avendo bene in mente questo dato che gli psicoanalisti chiedono ai propri pazienti di stendersi sul lettino, consapevoli che ciò che ascolteranno, altro non sarà che un discorso d'amore.

³⁷ Cfr., a tal proposito, J. Kristeva, *Storie d'amore*.

Di fronte all'evidenza di amori che sempre più di frequente sono destinati a dissolversi nel breve periodo di tempo, amori schiavi della ricerca di emozioni sempre nuove, e dunque incapaci di trasformare la relazione in un legame che possa ambire all'eterno, il discorso amoroso nella contemporaneità ha assunto spesso la forma del racconto di un dolore, di un trauma. E all'interno di questo percorso, sono la parola e la scrittura, intese entrambe come attività di verbalizzazione del sentimento, ad occupare un posto di rilievo: esse si situano esattamente nel mezzo tra la sofferenza che, come vedremo, ha comunque una sua necessità, e la ricerca di un senso dell'accaduto, in attesa di giungere – ma questa è solo una possibilità – alla concessione del perdono e, dunque, al tentativo di un nuovo inizio.

Giunti a questo punto, è bene specificare come due sono i traumi che possono investire gli amanti: l'*abbandono* e il *tradimento*. In entrambi i casi, la persona amata subisce una trasfigurazione, muta il suo aspetto sino a divenire irriconoscibile. Tradimento e abbandono costringono il soggetto ferito a formulare un nuovo giudizio sull'Altro, a indirizzare cioè verso di lui uno sguardo differente che rende completamente estranea la persona a cui fino a quel momento si era affidata la propria esistenza.

In aggiunta a ciò, la clinica psicoanalitica mostra come il trauma abbandonico riesca a provocare una vibrazione ben più forte, che investe il senso stesso del mondo e determina il crollo delle nostre certezze. A tal proposito, Massimo Recalcati rimarca la necessità di procedere oltre la lezione freudiana se davvero si desidera dire qualcosa di nuovo sull'amore.³⁸ Se nel pensiero freudiano si rintracciano due ben note versioni dell'amore – la prima, volta a ribadire il suo carattere essenzialmente narcisistico per cui l'amato non sarebbe altro che la realizzazione in carne ed ossa della proiezione immaginaria del nostro Io ideale, cioè di quell'altro che noi vorremmo ma non possiamo essere;³⁹ e la seconda formulazione, strettamente connessa alla tesi della ripetizione secondo cui la scelta amorosa tenderebbe a ripetere gli scenari della vicenda edipica – il pensiero psicoanalitico post-freudiano, e soprattutto la lezione lacaniana, ha insistito invece sulla funzione dell'Altro come motivo di esistenza del soggetto. Il

³⁸ Cfr. M. Recalcati, *Non è più come prima*, pp. 36-41

³⁹ Questi temi sono stati sviluppati da Freud rispettivamente in *Introduzione al narcisismo*, trad. it. in *Opere* vol. 7, Bollati Boringhieri, Torino 1967-1980, e in *Psicologia delle masse e analisi dell'Io*, in *Opere* vol. 9.

desiderio si dirige sempre verso l'Altro, richiede una risposta simbolica dall'Altro, così da sottrarsi all'attrattività distruttiva del simile nello specchio. Nella sua forma più profonda, il desiderio non è mai desiderio di qualcosa, di un oggetto, ma è desiderio dell'Altro, desiderio di essere riconosciuto e accettato dall'Altro. Solo grazie ad una sua risposta sarà possibile uscire dalla dimensione narcisistica che erige illusoriamente l'Io a unità autofondativa per dirigersi verso l'Altro, alla cui risposta il soggetto affida interamente la propria esistenza.

È sulla scorta di queste premesse che si può comprendere il senso della frase di Lacan, quando afferma che amare significa «donare all'Altro quel che non si ha», ovvero donare all'Altro il segno del suo essere per noi necessario, insostituibile, il segno della sua mancanza. Declinare l'amore in questi termini significa svincolarsi dalla dimensione, forse più immediata, dell'avere (donare all'Altro dei contenuti tangibili) per porsi invece nella dimensione dell'essere: doniamo all'amato noi stessi e pretendiamo di renderlo mancante di fronte alla nostra assenza.

L'esperienza dell'abbandono mostra in modo inequivocabile quanto l'esistenza di ognuno di noi sia indissolubilmente dipendente dal riconoscimento dell'Altro: è la sua risposta a conferirci un senso, ad assegnarci un motivo che giustifichi il nostro essere nel mondo; nel momento in cui l'Altro viene meno, il caos trionfa.

Come ricorda Sartre, un amore corrisposto conferisce al soggetto la possibilità di superare la sua esistenza contingente, «la sua fatticità» (*facticité*), per trasformare quest'ultima in necessità. Io esisto per l'Altro, per dare significato alla vita dell'Altro che amo, dal quale, a mia volta, traggio il significato più profondo della mia esistenza. Scrive Sartre:

[...] poiché l'altro è fondamento del mio essere-oggetto, esigo da lui che il libero sorgere del suo essere abbia per fine unico e assoluto la scelta di *me*, cioè che abbia scelto di essere per fondare la mia oggettività e fatticità. Così la mia fatticità è «*salva*». Non è più quel dato impensabile e insuperabile che io fuggo; è ciò per cui l'altro si fa esistere liberamente; è come il fine che esso si dà. [...] Mentre, prima di essere amati, eravamo inquieti per questa protuberanza ingiustificata, ingiustificabile che era la nostra esistenza, mentre ci sentivamo «di troppo», ora sentiamo che questa esistenza è ripresa e voluta nei suoi minimi particolari da una libertà assoluta che essa condiziona nello stesso tempo e che proprio noi vogliamo con la nostra libertà. È questo il fondo della gioia d'amore, quando c'è: sentirci giustificati di esistere.⁴⁰

⁴⁰ J.P. Sartre, *L'essere e il nulla. Saggio di ontologia fenomenologica*, trad. it. il Saggiatore, Milano 2008, cit. pp. 431-432.

L'amore, se corrisposto, giustifica la nostra esistenza. L'amore permette al soggetto di nascere una seconda volta sullo sfondo di un nuovo mondo, condiviso, creato insieme, in comunione. Non è un caso che Alain Badiou, per esempio, attraverso una delle sue formulazioni più poetiche ed evocative, abbia paragonato l'incontro tra gli amanti alla nascita di un mondo; «l'amore è sempre la possibilità di assistere alla nascita del mondo», così scrive.⁴¹

E se per il filosofo francese, è la nascita di un figlio, purché questo venga concepito nell'amore, a rappresentare la concretizzazione materiale di questa possibilità, per una scrittrice francese semiconosciuta come Marcelle Sauvageot è la semplice unione degli amanti a originare un metaforico «essere vivente» che necessita di essere difeso, alimentato, sostenuto. Nel momento in cui prende visione della lettera inviata dal marito che le comunica la sua intenzione di sposare un'altra donna, Marcelle compila a sua volta una lunga lettera di replica, pubblicata postuma nel 1933.⁴² In questo straordinario *Commentaire* – così recitava il titolo originale dell'opera, poi modificato dall'editore francese nelle edizioni successive – che lungi dall'essere un toccante materiale esistenziale esposto in tutta la sua crudezza, assume pagina dopo pagina la forma di una raffinata speculazione attorno al sentimento amoroso – Marcelle Sauvageot analizza le conseguenze dell'abbandono e scrive:

Abbiamo cambiato tonalità alle due persone che davano loro vita... E quello che mi fa soffrire non è tanto la morte di un amore, ma la morte di un essere vivente che avevamo creato entrambi, o che forse avevo creato solo io... Questo essere vivente era l'unione di me e di te come l'uno voleva l'altro. Eri tu nel modo in cui io avevo bisogno che fossi [...] Abbiamo entrambi creduto di indovinare come ci vedeva l'altro e abbiamo fissato in ciascuno di noi l'immagine dell'altro. È questo che ci ha allontanati?⁴³

Dalla loro relazione si è originato un nuovo e perfetto «essere vivente», corrispondente in parte a quella visione del mondo che avevano condiviso, o che per lo meno Marcelle si era illusa di condividere. Tuttavia, nel momento in cui il marito rompe la promessa del loro amore manifestando l'intenzione di sposare un'altra donna, lo

⁴¹ A. Badiou, *Elogio dell'amore*, trad. it. Neri Pozza, Vicenza 2013, cit. p. 34.

⁴² Come ben ricorda l'editore francese in una nota, la prima edizione di *Commentaire* risale al 1933, una tiratura limitata realizzata grazie all'impegno di Jean Mouton. La seconda edizione, quella forse più nota, risale al 1934 con un'introduzione di Charles Du Bos.

⁴³ M. Sauvageot, *Lasciami sola*, trad. it. Guanda, Parma 2004, cit. p. 60-62.

splendore narcisistico di quest'immagine crolla (è la scrittrice stessa a riconoscere questa componente narcisistica, quando parla di un essere vivente che “*forse avevo creato solo io*”), e Mademoiselle Sauvageot precipita nella realtà più cruda, nella fatticità in cui si trovava prima dell'incontro con l'uomo che pensava le sarebbe sempre stato accanto.⁴⁴

Del resto, la tentazione in amore più grande, e rischiosa, è quella che vive nell'illusione di fondere l'Uno nell'Altro, ovvero che si sforza affinché il Due possa fare Uno. La posta in gioco dell'amore e della sua durata, al contrario, riguarda esattamente la capacità di fare i conti con l'irriducibilità dell'Altro allo Stesso e, dunque, con la sua imprevedibilità.

Tradimento e abbandono spesso coincidono con *la scoperta del Due* – la chiamerò così – ovvero con l'insorgere della consapevolezza per cui non è mai possibile possedere totalmente l'Altro. Come indaga sempre Sartre, l'affascinate, per quanto potenzialmente doloroso, paradosso dell'amore prevede che l'innamorato sia condannato alla volontà di possedere l'amato senza però limitarne la libertà, di «possedere una libertà come libertà».⁴⁵

Amare uno straniero: come le donne scrivono dell'abbandono

L'amore autentico, insomma, non può declinarsi in termini di un progetto claustrofobico. Quando si ama, non si può pretendere di soffocare l'Altro, di negargli la sua autonomia, la sua libertà.

Il perdono dell'Altro sembra essere decisamente legato a questa prerogativa che l'amato possiede, ovvero alla sua indipendenza e irriducibilità. Perdonare l'Altro significa riconoscere prima di tutto che colui che amiamo è diverso da noi; che colui che amiamo è, e sarà sempre, uno *straniero*.

Riprendo per un momento il pensiero di Jacques Lacan e in particolare una delle sue formulazioni più note, ma anche più enigmatiche. In apertura al *Seminario XX*, Lacan afferma che «il rapporto sessuale non esiste».⁴⁶ Non si può non chiedersi che cosa lo

⁴⁴ Per una trattazione più approfondita del testo in questione, mi permetto di rimandare al mio M. Mossali, «*Lasciami soffrire, lasciami guarire, lasciami sola: spunti per una nuova lettura del Commentaire di Marcelle Sauvageot*», in «*Enthymema*» n. 14, 2016, pp. 82-98.

⁴⁵ J.P. Sartre, *L'essere e il nulla*, cit. p. 450.

⁴⁶ Cfr. J. Lacan, *Seminario XX*, pp. 7-9.

psicoanalista francese intendesse dire attraverso questa espressione. Evidentemente, non intendeva riferirsi alla possibilità che due corpi possano entrare in contatto tra loro; come si possono negare, del resto, atti sessuali intesi in questa accezione?

Se il rapporto sessuale non esiste è perché, per quanto io possa godere del corpo dell'Altro, nessun rapporto sarà mai in grado di fondere l'Uno con l'Altro. La soddisfazione che si origina da un rapporto sessuale non deriva dalla relazione tra l'Uno e l'Altro, ma rimane meramente circoscritta al corpo, al godimento dell'organo sessuale. Gli amanti resteranno ognuno dalla propria parte, stranieri l'uno per l'altro, e il loro amore, se sincero, diventerà la molla necessaria a superare l'ostacolo di questa impossibilità perché, come scrive sempre Lacan, solo «nell'amore, ciò a cui si mira è il soggetto, il soggetto in quanto tale».⁴⁷ Di fronte all'inesistenza di un rapporto sessuale non anatomicamente inteso, Lacan individua la soluzione nell'*amore* che, a differenza del carattere anonimo e narcisistico del godimento, esprime sempre mancanza dell'Altro e riuscirebbe nell'intento di colmare ciò che, nelle pagine iniziali, avevamo indicato come la divergenza tra desiderio e godimento.

Non sempre, però, questo accade. Infatti, un rapporto che accetta di reggersi sulla libertà di due stranieri può divenire un autentico focolare di scontri e incomprensioni. Dobbiamo perciò ora domandarci: che cosa accade quando la differenza dell'Altro ci ferisce? Più precisamente, che cosa accade quando l'Altro, proprio in virtù della sua alterità, macchia con il tradimento il legame? Il tradimento sembra essere, da questo punto di vista, la prova più concreta della totale ingovernabilità dell'Altro, della possibilità di venire meno a una promessa fatta in precedenza. E ancora: in questo scenario, *che ruolo riveste il perdono?*

La formulazione del perdono non può essere assimilata a una banale amnesia, alla rimozione dalla memoria di un evento che ci ha procurato dolore. Il perdono dell'Altro si declina, al contrario, in termini di un vero e proprio percorso, a tratti certamente doloroso, lungo cui il soggetto cammina spesso in solitudine, piegato sulle proprie ferite. O meglio, è un percorso dove il soggetto torna alla sua originaria solitudine, a quella solitudine che solo illusoriamente l'Altro aveva colmato, e che Roland Barthes, molto acutamente, aveva rintracciato come cifra del discorso amoroso.

⁴⁷ Ivi, cit. p. 48.

Ecco, questo percorso verso il perdono sembra essere al centro di un romanzo intitolato *L'estate senza uomini* (2011), il terzo scritto da Siri Hustvedt, autrice americana di origini norvegesi dalla penna raffinata, estremamente colta, capace spesso di fondere con grande abilità la narrativa con la saggistica, senza disdegnare digressioni che fanno riferimento in modo esplicito ad accadimenti autobiografici.⁴⁸

Non è certamente facile tentare una definizione di questo breve romanzo, e tanto meno azzardarne una categorizzazione. In più di un'occasione, Hustvedt stessa si è definita una "outsider", una «vagabonda intellettuale».⁴⁹ Conseguì nel 1986 un dottorato di ricerca in letteratura inglese presso la Columbia University di New York, discutendo una tesi dedicata a Charles Dickens, ma rinunciò immediatamente alla carriera accademica. Sceglie di approfondire la sua formazione in modo del tutto personale, senza vivere la pressione di "tenersi aggiornata", come lei stessa ha dichiarato. I suoi romanzi sono spesso il risultato di queste letture personalissime, del tempo trascorso a leggere saggi di neuroscienze, estetica, storia della medicina, psicoanalisi, filosofia, saggi che spesso vengono elencati nei suoi scritti, uno dopo l'altro, con un tono quasi didascalico, ma mai pedante. Un esempio di tutto ciò si trova anche in *L'estate senza uomini*, quando la voce narrante, volendo ricordare come la pazzia avesse toccato più di uno scrittore e contribuito alla sua fortuna, inizia un lungo elenco che comprende Torquato Tasso, John Clare, Christopher Smart, Friedrich Hölderlin, Antonin Artaud, Paul Celan, Randall Jarrell, Edna St. Vincent Millay, Ezra Pound, Robert Fergusson, Velimir Chlebnikov, Georg Trakl, Gustaf Fröding, Hug MacDiarmid, Gérard de Nerval, Edgar Allan Poe, Burns Singer, Anne Sexton, Robert Lowell, Theodore Roethke, Laura Riding, Sara Teasdale, Vachel Lindsay, John Berryman, James Schuyler, Sylvia Plath, Delmore Schwartz.⁵⁰ Si tratta di puntualizzazioni e riferimenti letterari che irrobustiscono senza dubbio l'opera di Hustvedt, un'opera che sembra però trovare i suoi pregi lontano da queste esibizioni

⁴⁸ L'esempio certamente più eclatante riguarda lo straordinario saggio *La donna che trema. Breve storia del mio sistema nervoso*, trad. it. Einaudi, Torino 2011. A breve distanza dalla morte del padre, mentre è impegnata in un evento seminariale durante il quale sta tenendo un discorso proprio dedicato a lui, Hustvedt è assalita da forti convulsioni. Ne *La donna che trema*, Hustvedt pone sotto attenta analisi, sempre in bilico tra godibile narrazione e dottissimo studio di neuroscienza, i sintomi e gli attacchi di cui è stata vittima, indagando il complesso rapporto tra mente e corpo e poggiandosi alle proprie conoscenze dettagliate e approfondite di psicoanalisi, medicina e fenomenologia.

⁴⁹ Cfr. S. Hustvedt, *Vivere, pensare, guardare*, trad. it. Einaudi, Torino 2014. Cfr. prefazione, cit. p. IX.

⁵⁰ S. Hustvedt, *L'estate senza uomini*, trad. it. Einaudi, Torino 2012, cfr. p. 19.

erudite, ovvero, in un altro tipo di scelte, che concernono in particolar modo l'impianto narrativo.

A tal proposito, prima di continuare la lettura tematica del testo e illustrare come esso si presti a descrivere strategie e azioni che pertengono al lavoro del perdono dell'Altro, vorrei dedicare qualche riga a discutere proprio le scelte narrative e stilistiche adottate da Siri Hustvedt.

Per questo suo terzo romanzo, Hustvedt abbandona il modello della voce anonima, onnisciente esterna, da cui l'intera storia proviene e dipende, prediligendo una soluzione diversa, e più innovativa. Credo che per definire un simile romanzo si potrebbe ricorrere a un'espressione utilizzata tempo fa da Claudio Magris, in un articolo scritto per la rivista letteraria *Anterem*. Magris parlava di «biografie imperfette» e intendeva indicare con questo termine un genere ben preciso di biografia, ovvero quella in cui l'autore proietta se stesso nel protagonista che descrive, e ne racconta la vita come se si trattasse di un'opera ancora in corso di svolgimento, non auto-conclusa.⁵¹ In *L'estate senza uomini*, Siri Hustvedt dà voce ad una donna, al suo personaggio Mia Fredricksen; la fa parlare e raccontare passo per passo il trauma vissuto, come lo ha affrontato. Dopo trent'anni di matrimonio, il marito Boris, un insigne neuroscienziato, ha comunicato alla moglie la volontà di mettere in *stand by* il loro matrimonio. Non una vera e propria fine, anzi, Boris non pronuncerà mai quella parola; semplicemente una momentanea pausa. Non fu difficile per Mia intuire che quella pausa, che talvolta chiama anche più poeticamente «interludio», in realtà aveva un volto e un corpo: si tratta di una ragazza francese, con capelli castani lucidi, occhi profondi coperti da una paio di occhiali di forma rettangolare, e soprattutto, giovane, vent'anni più giovane di Mia.

«Qualche tempo dopo che lui aveva detto la parola “pausa”, impazzii e finii in ospedale. Non aveva detto “Non voglio vederti mai più” oppure “È finita” ma dopo trent'anni di matrimonio *pausa* bastò a trasformarmi in una matta i cui pensieri si scontravano esplodendo e rimbalzando come popcorn nel microonde».⁵²

⁵¹ C. Magris, *Biografie imperfette*, in «Anterem. Rivista di ricerca letteraria», n. 48, 1994, pp. 32-35. In aggiunta, si veda anche il saggio di Ernestina Pellegrini, «Donne allo specchio. Riflessioni su una collezione personale di biografie imperfette», in L. Borghi (a cura di), *Passaggi. Letterature comparate al femminile*, QuattroVenti, Urbino 2001, pp. 41-56, dalla quale mutuo l'utilizzo particolare dell'espressione.

⁵² S. Hustvedt, *L'estate senza uomini*, cit. p. 3.

Così inizia la narrazione, che sembra immediatamente acquisire la forma di un memoriale, quello che la protagonista scrive, forse su invito del proprio psicoanalista. Un'operazione che ricorda quella adottata da Italo Svevo per la sua *Coscienza di Zeno*: com'è noto, il protagonista, l'inetto Zeno Cosini, scrive su invito di un misterioso dottor S. il resoconto del proprio percorso biografico a scopo terapeutico, un memoriale che viene pubblicato dal medico stesso solo in un secondo momento, per ripicca, quando, come si legge nella prefazione al romanzo, Cosini decide improvvisamente di interrompere le sedute. Ora, al dottor S., Hustvedt sostituisce un'altrettanto ignota dottoressa S., dalla voce bassa ma melodiosa, apparentemente fredda ma con un buon orecchio per la poesia, e al resoconto un po' disordinato delle sue vicende esistenziali si sostituisce un taccuino di colore bianco e nero, tenuto da Mia durante il ricovero, con scritto emblematicamente sulla copertina *Schegge di cervello*.

Alla luce di queste premesse, la definizione di “biografia imperfetta”, seppur con delle necessarie forzature rispetto all'accezione originaria voluta da Magris, sembra ben adattarsi a *L'estate senza uomini*. Si tratta dopotutto di un'operazione letteraria in cui una donna scrittrice, Siri Hustvedt, penetra nella vita di un'altra donna, il suo personaggio Mia Fredricksen, e attraverso un processo empatico di immedesimazione, riporta sulla pagina bianca ciò che questa “altra lei” ha provato, il lento percorso seguito dalla protagonista, un percorso che, come vedremo, si declinerà in termini di razionalizzazione e reazione al trauma. E che sia Hustvedt spesso a parlare, ne sono una dimostrazione quelle parti in cui, al racconto di una vita, subentrano parti più riflessive, a tratti filosofiche, che conferiscono al romanzo un andamento quasi saggistico, nonché un continuo andirivieni tra biografia e autobiografia.

L'estate senza uomini è stato scritto e pubblicato nel 2011, ovvero nello stesso anno de *La trama del matrimonio* di Eugenides; tuttavia, la differenza tra questi due romanzi appare più che evidente. Sebbene entrambi condividano una scelta tematica ben precisa – la crisi di un matrimonio –, scelta che non abbiamo esitato a riconoscere come cifra del discorso amoroso nella contemporaneità, Hustvedt risponde all'erudizione elitaria di Eugenides ponendo direttamente se stessa (seppur mediata dall'atto della scrittura) sulla pagina; non nasconde il dolore, non lo maschera racchiudendolo in sofisticate cornici metaletterarie, ma lo sottopone a una minuziosa analisi, mette in campo le proprie

conoscenze di psicoanalisi e neuroscienze, cercando, laddove possibile, una razionalizzazione dell'accaduto.

Mi piace pensare a questo romanzo nei termini di una *eco femminile* alla parata erudita (per quanto criticamente fertile) messa in atto da altri autori americani contemporanei, come il già citato Jeffrey Eugenides, o Don DeLillo o Jonathan Franzen. Quando parliamo di scrittura femminile, non vogliamo però fare riferimento alle suggestioni, ormai anacronistiche, lanciate in particolar modo da Hélène Cixous nella Francia degli anni Settanta, quando con l'espressione *écriture féminine* postulava una continuità tra l'esperienza che una donna fa delle strutture simboliche, sociali e culturali di riferimento, e la sua esperienza in quanto scrittrice.⁵³ Per pensatrici come Cixous o Irigaray, l'esperienza di una donna, in quanto soggetto sessuato al femminile, la porterebbe a comporre opere sensibilmente differenti rispetto a quelle realizzate da un uomo, sia sul piano contenutistico che su quello stilistico e linguistico, in quanto una donna, come scriveva Virginia Woolf, sarebbe animata da «un diverso punto di vista e di principi».⁵⁴ Le teoriche della scrittura femminile fanno appello, insomma, ad una presunta essenza femminile innata e naturale, una sorta di dato essenzialistico che ogni autrice, nata donna, dovrebbe trasporre sulla pagina bianca. Anziché doversi adeguare forzatamente all'utilizzo della lingua e delle strategie comunicative dell'altro – ovvero, alla lingua del padre – la donna dovrebbe al contrario coniare un nuovo linguaggio e un nuovo funzionamento verbale, attraverso i quali poter esprimersi e pensarsi, partendo da sé.

Lungi dal voler riproporre simili teorie – i cui esiti risultarono modesti sin dal principio –⁵⁵ la femminilità che si riconosce alla scrittura di Hustvedt si iscrive su

⁵³ Due sono i testi in cui Cixous concentra le sue teorizzazioni attorno al concetto di “scrittura femminile”: si vedano *Sorties* (1979), in H. Cixous e C. Clément (a cura di), *La Jeune née*, Union Générale, Parigi 1979; e *Le rire de la Méduse* (1975), in «L'arc» n. 61 1975, pp. 3-54. Proprio in *Sorties*, riprendendo la teoria psicoanalitica freudiana della disposizione bisessuale della donna, Cixous crede che questa sua presunta condizione naturale garantisca alla donna un rapporto privilegiato con la scrittura che è «passaggio, entrata, uscita», un rapporto precluso all'uomo poiché chiuso in una monolitica fissazione fallica.

⁵⁴ V. Woolf, *Collected Essays*, vol. I, The Hogarth Press, Londra 1967, cit. p. 204 (trad. mia).

⁵⁵ Basti ricordare il contributo di Shoshana Felman, la quale si domanda se sia davvero sufficiente essere una donna per poter parlare (o scrivere) da donna, appellandosi all'ambiguità stessa della credenza per cui qualcuno possa definirsi donna su base anatomica, come se la questione appartenesse all'ordine dell'*essere*. Fortemente influenzata dalla psicoanalisi lacaniana, la studiosa si domanda: «Il “parlare da donna” è un fatto determinato da condizioni biologiche, o da una posizione teorica strategica; dall'anatomia o dalla cultura? E se il “parlare da donna” non fosse solo un fatto naturale, da non dare per

tutt'altro registro. Il soggetto della “scrittura femminile” così come noi la intendiamo poggia su una concezione identitaria distinta non solo dalla Donna con la maiuscola, dall'incarnazione cioè di un'essenza intrinseca a tutte le donne (e che per molto tempo si è pensata come più prossima al biologico, al corpo, alla Natura), ma anche dalle donne come esseri reali, definiti da precisi contesti e rapporti sociali. Come già chiarito nel capitolo introduttivo, e facendo appello agli esiti della pratica decostruzionista, e dunque ad un'idea di femminilità in termini di radicale alterità, come ciò che è in grado di sovvertire l'opposizione dicotomica e binaria tra uomo e donna per privilegiare la differenza in sé stessa,⁵⁶ il soggetto della “scrittura femminile” è piuttosto un soggetto non ancora definito, ma che cerca una sua definizione all'interno della narrazione e attraverso la narrazione.

Caroline G. Heilbrun credeva nell'esistenza di quattro modalità diverse per scrivere la vita d'una donna, tra cui includeva anche quella che le permette di scrivere un'esperienza «ancor prima di averla vissuta, inconsciamente, senza riconoscere né dare nome al processo che mette in atto».⁵⁷ Questo processo, a cui Heilbrun non assegna un nome, potrebbe essere ciò che definisce il fluire della scrittura cosiddetta “femminile” (a patto che la si liberi di qualsiasi tentativo di rivendicazione ideologica e da qualsiasi cornice storico-sociale), la quale, conseguentemente, altro non è che un *costrutto teorico*, uno strumento e un modo di comprendere e inverare determinati processi di significazione e soggettivazione; è una scrittura che non racconta, non espone, bensì interroga.

“Scrivere da donna” non significa ripetere ed esibire pedissequamente un'identità già data, poiché non esiste nessuna esperienza che possa dirsi autenticamente di genere. “Scrivere da donna” significa piuttosto riuscire nell'intento di relativizzare la propria identità, trasformare ogni elemento, che si sarebbe tentati di attribuire a una categoria piuttosto che all'altra, in un qualcosa di semplicemente unico e differente, riuscendo

scontato?». Cfr. S. Felman, *Women and Madness: The Critical Phallacy*, in «Diacritics» 1975, pp. 2-10. Cit. p. 3 (trad. mia).

⁵⁶ Si pensi, ad esempio, a quanto scrive ancora, molto chiaramente, Soshana Felman: «[...] la femminilità, come alterità reale è perturbante per il fatto che non è l'opposto della mascolinità, ma qualcosa che sovverte l'opposizione stessa tra maschile e femminile». Cfr. *Rereading Femininity*, in «Yale French Studies», n. 62, 1981, cit. p. 44 (trad. mia).

⁵⁷ C. Heilbrun, *Scrivere la vita di una donna*, trad. it. La Tartaruga, Milano 1984, cit. p. 5.

nell'intento di incarnare sulla pagina bianca l'esperienza di chi scrive – intento che anche un uomo, uno scrittore, potrebbe perseguire.⁵⁸

È così che la scrittura femminile come spazio di espressione, da eredità biologica da esibire con orgoglio, si è progressivamente mutata in una sorta di posizionamento etico, di pratica che resiste al disciplinamento, evitando nel contempo di cadere in una visione individualistica indifferenziata. Va da sé che la sfida, per lo meno in campo letterario, è consistita proprio in questo: nell'individuazione di una via alternativa tra la tesi tipicamente strutturalista che afferma la morte dell'autore – e dunque anche del soggetto-donna-scrittrice – con la conseguente soppressione della sua esperienza in quanto soggetto scrivente, e la strada dei facili essenzialismi, alla ricerca di una scrittura che possa dirsi “femminile” non per via del sesso dell'autrice, ma in sé stessa, ovvero, in favore di una posizione che pur riconoscendo dei tratti al femminile sappia ripensarli e ricollocarli. Come a dire, prendendo in prestito le parole di Colette Soler: la scrittura femminile è “altra” non perché praticata da donne, da autrici nate donne; ma solo se sarà “altra” potrà essere considerata femminile.⁵⁹

Hustvedt, che interpreta, filtra e dunque scrive il dolore di una donna, opponendo all'esaurimento nervoso della protagonista l'analisi lucida e minuziosa del trauma abbandonico subìto, sembra potersi dire autenticamente “femminile”. È una scrittrice che fa dire a colei a cui dà voce: «Mi scriverò io in qualche altro modo [...]: sto meglio senza di lui».⁶⁰ È una scrittrice che non esita a mettere in discussione il proprio Io, sovrapponendolo a quello del suo personaggio; contamina la propria scrittura (e la propria identità) attraverso un ascolto empatico dei pensieri di Mia, e al contempo intesse i discorsi del suo personaggio con i pensieri che accompagnano la sua mente. È una scrittura in cui biografia ed autobiografia si confondono e compenetrano; il lettore assiste a uno slittamento pronominale continuo, che oscilla da un “lei” a un “io”.

⁵⁸ In relazione al tema della scrittura femminile, la bibliografia è sterminata. Per un inquadramento critico potrebbe essere utile l'ampia raccolta di saggi a cura di Daniela Corona, *Donne e scrittura* (Atti del seminario internazionale 9-11 giugno 1988), La Luna, Palermo 1990.

⁵⁹ Cfr. C. Soler, *Quello che Lacan diceva delle donne*, trad. it. Franco Angeli, Milano 2005. In merito alla differenza sessuale e al binarismo che essa comporta, scrive Soler: «Ciascuno è libero [...] di collocarsi da un lato o dall'altro, c'è scelta per entrambi i sessi. Se è così la questione di sapere perché è alle donne che il discorso imputa di schierarsi dal lato del “nient'affatto” che le fa radicalmente Altre, è priva di senso. Si potrà in effetti obiettarvi che non è perché son donne che debbono schierarsi, ma solo se vi si schierano saranno chiamate donne». Op. cit. pp. 226-228.

⁶⁰ S. Hustvedt, *L'estate senza uomini*, p. 69.

In conclusione, una donna scrive il trauma di un'altra donna non per arrogarsi il diritto di descrivere ingenuamente le reazioni di una collettività (quella delle donne) di fronte al dolore, ma per comprendere quello scarto di irriducibile differenza che appartiene ad ogni storia individuale e, al contempo, per dare a se stessa la possibilità di una nuova storia, di rivedersi in un ipotetico e immaginario "altrove".

In lotta con lo stressore

Riprendiamo ora più nel dettaglio, attraverso Hustvedt, l'indagine del percorso che porta alla possibilità o impossibilità di concedere all'Altro il nostro perdono, e che cosa tale concessione possa significare.

In un'intervista rilasciata nel 2004 alla rivista femminile *Flair*, Siri Hustvedt risponde così alla giornalista che le chiede di ricordare il momento esatto in cui capì che l'amore, in tutte le sue varianti, è potenzialmente un sentimento fragile, sottoposto a pene, faglie, mancanze:

Ero molto piccola! Sono nata prematura, pensavo che non ce l'avrei fatta. È così che è nato in me un senso profondissimo di vulnerabilità. Non ho mai pensato di essere immortale. Ho sempre vissuto con la certezza che la perdita di qualcosa sia essenziale nella vita.⁶¹

La perdita, l'abbandono sono sofferenze necessarie che sembrerebbero quasi possedere un "in più", una potenza capace di mutare tali accadimenti traumatici in momenti di riflessione fondamentali: del resto, la sofferenza insinua certamente l'imposizione di una rottura nella vita di un individuo, ma al contempo, potrebbe anche essere quel lampo che anticipa la realizzazione della sua autonomizzazione.

Come accennato, *L'estate senza uomini* prende le mosse proprio da una perdita. Mia Fredricksen viene improvvisamente lasciata dal marito, dopo trent'anni di matrimonio. La colpa? Essere una donna di mezz'età brillante, una raffinata e sensibile poetessa con la passione per la filosofia, divisa tra il lavoro e la cura della figlia Daisy. Il marito, Boris Izcovich, non ha saputo resistere al fascino del nuovo, al richiamo della pulsione che ha bruscamente deviato e punta ora verso un altro oggetto, che ha le fattezze di una giovane ragazza di origini francesi, sensuale e accondiscendente. Si tratta di una tesi che

⁶¹ In *Flair*, settembre 2004, p. 192.

Freud aveva messo bene in luce: la pulsione punta al suo soddisfacimento, e l'oggetto non è altro che un mero mezzo per raggiungere tale scopo. Più precisamente, l'oggetto è «l'elemento più variabile della pulsione»,⁶² affermazione che da sola è sufficiente a confermare il carattere totalmente secondario dell'oggetto amato: se schiavo delle proprie pulsioni, l'Uno vuole che queste si realizzino, che vengano soddisfatte, e poco importano le sorti dell'Altro.

Di fronte a questo abbandono, Mia risponde con un crollo nervoso: ricoverata presso la South Unit di New York, le viene diagnosticata una psicosi reattiva breve – «il che significa che sei andato fuori di testa, ma non per molto».⁶³

Come già chiarito nelle pagine precedenti, tra gli effetti del trauma abbandonico, vi è certamente il crollo di un mondo: di fronte alla perdita dell'oggetto amato, non solo il soggetto smarrisce la percezione di se stesso, vacilla sulla propria identità ora bruscamente sganciata da quella dell'Altro, ma è il senso stesso del mondo dentro cui il soggetto si trova a vivere che scade nel non-senso. Da questo punto di vista, l'abbandono presenta una componente del tutto paradossale: esso rivela come l'oggetto amato sia contemporaneamente colui che assegna, sulla scorta delle riflessioni sartriane, un senso al mondo e colui che all'improvviso può sottrarre tale senso, senza nemmeno dare al soggetto il tempo necessario di comprendere che cosa stia accadendo. L'oggetto una volta amato si muta così in *oggetto del trauma*; da garante e depositario del senso, esso si muta in colui che ferisce. Il velo di Maya apollineo con cui il soggetto aveva vestito il mondo crolla di fronte all'esperienza dell'abbandono, e lascia il posto al reale più informe, che lo minaccia con tutta la sua forza distruttiva.

Non è un caso, dunque, che lo stato depressivo accompagni il soggetto nel momento successivo all'abbandono. Questi sono i pensieri che Mia annota:

Le stanze, i mobili, i rumori dalla strada, la luce che entrava nel mio studio, gli spazzolini nel piccolo contenitore, l'armadio della camera da letto, con il pomello mancante – tutto era diventato come ossa doloranti, come un'articolazione, una costola o una vertebra di una complessa anatomia di ricordi condivisi. Mi sembrava che ogni elemento familiare, carico di significati che si erano accumulati nel tempo, mi schiacciasse con il suo peso, e scoprii che non riuscivo a reggerlo.⁶⁴

⁶² S. Freud, *Pulsioni e loro destini*, trad. it. in *Opere* vol. 8, cit. p. 18.

⁶³ S. Hustvedt, *L'estate senza uomini*, p. 3.

⁶⁴ Ivi, p. 5.

Ciò che prima era familiare, ora acquista uno statuto estraneo, minaccioso. Mia sembra quasi guardarsi allo specchio: tutto è come prima, il suo aspetto è lo stesso; eppure, quel corpo porta i segni, le cicatrici invisibili di un evento per lei traumatico.

Che cosa accade al legame di Mia e Boris, ora che lui ha deciso che la loro relazione deve essere interrotta, sottraendosi così alla promessa d'eternità fatta all'epoca del matrimonio?

Mia non cede allo stereotipo della donna che, abbandonata e impazzita per amore, è arsa dall'odio e dalla sete di vendetta. A tal proposito, mi torna alla mente una scrittrice, britannica ma di origini caraibiche, nota con lo pseudonimo di Jean Rhys, nei cui testi l'identificazione tra femminile e follia raggiunge spesso esiti dalla forte carica devastante. Consumata dalla solitudine, Rhys sente tutto il peso delle delusioni subite; scrive i suoi testi migliori solo sotto l'effetto d'ebbrezza garantito dall'alcol. La rabbia, la paranoia, il desiderio di vendetta confluiscono nel suo romanzo *Buongiorno mezzanotte* (1939), ironico e tragico allo stesso tempo: in queste pagine racconta la storia di Sasha Jensen, una donna sola che, dopo aver tentato il suicidio, si trasferisce a Parigi, sprecando le proprie giornate in squallidi bar. A un certo punto, si legge:

Sì, sono triste, triste come una leonessa da circo, come un'aquila priva di ali, come un violino con una corda sola e per di più rotta, come una donna che invecchia... Triste, triste, triste... però se dicessi 'merda' forse sarebbe lo stesso. [...] Un giorno, all'improvviso, quando meno te lo aspetti, prenderò un martello fra le pieghe del mio nero mantello e ti frantumerò la testolina come si schiaccia il guscio di un uovo.⁶⁵

La letteratura è piena di racconti come questo.⁶⁶ Eppure, come sottolinea acutamente Martha Nussbaum, separare il dolore e la delusione dalla rabbia è essenziale.⁶⁷ In questo senso, per il suo personaggio, Hustvedt sceglie una storia differente: alla prevedibilità del marito, Mia oppone la sua imprevedibilità di donna, la singolarità della sua esperienza e della sua reazione.

⁶⁵ J. Rhys, *Buongiorno mezzanotte*, trad. it. Bompiani, Milano 1993, cit. p. 135.

⁶⁶ Cfr. E. Pellegrini, *Le spietate. Eros e violenza nella letteratura femminile del Novecento*, Avagliano, Cava de' tirreni 2004.

⁶⁷ Cfr. M. Nussbaum, *Rabbia e perdono*, pp. 143-206.

Non appena uscita dall'ospedale, fare ritorno nella loro casa di Brooklyn le è impossibile; per questo Mia sceglie di partire, di lasciare New York per tornare là dove è cresciuta, a Bonden in Minnesota, e dove ancora risiede l'anziana madre.

Mia riparte dal suo stesso nome. Lo scrive su ogni pagina del memoriale; lo «scarabocchia» ovunque e lo anagramma: Mia, *I am*, io sono.⁶⁸ Mia riparte cioè da se stessa, e dalla sua soggettività ferita. Anche questo è un dato importante. Se nella maggioranza dei casi, immediatamente dopo la fine di un rapporto, il soggetto nega la perdita e si precipita tra le braccia di qualcun altro, sente cioè l'esigenza di sostituire l'oggetto perduto con un altro oggetto più o meno provvisorio, Mia al contrario si concede una pausa di solitudine; si concede letteralmente un'estate senza uomini.

Ed è proprio questo raccoglimento del soggetto attorno a se stesso, questa sua auto-concentrazione, a definire uno dei tratti fondamentali del percorso che porta alla concessione del perdono. Perdonare l'Altro non significa compiere un atto di pietà, di indulgenza o di clemenza verso l'Altro. Certamente, il perdono dell'Altro prende sempre le mosse nei termini di un gesto reattivo, eppure, in questo stesso percorso, le colpe di cui l'oggetto si deve fare carico sembrano occupare una posizione a tratti marginale. In altre parole, la concessione del perdono non dipende mai solo dall'Altro, o meglio, da un suo eventuale pentimento e dalle conseguenti scuse che ci chiederà di accordargli. Nulla di ciò che l'Altro farà per rimediare alla sua propria colpa potrà indurre il nostro perdono. Da questo punto di vista, la logica del perdono si fonda sulla gratuità della concessione e sulla mancanza di reciprocità; il perdono si sottrae cioè alla mera logica utilitaristica dello scambio, che prevede un dare per ricevere.⁶⁹

Il tradimento determina certamente la disidealizzazione dell'Altro, che ora ci appare nella sua veste più misera e vile; tuttavia, non sarà questo il punto di partenza da cui dipenderà il gesto del perdono. Il soggetto – la vittima, se si preferisce chiamarla così – non è chiamato a decidere se il nuovo volto dell'Altro, quello reale, straniero e inassimilabile, meriti una seconda possibilità; il soggetto deve prima di tutto fare i conti con il proprio ideale d'amore e stabilire se è possibile amare di nuovo, fidarsi nuovamente dell'Altro e, ancor di più, se è possibile credere ancora nell'amore.

⁶⁸ Cfr. S. Hustvedt, *L'estate senza uomini*, p. 30. Scrive: «Mia. Scarabocchiai il mio nome. *I am*, io sono. Lo scrissi dappertutto sul mio quaderno. *I am* Mia. Io sono Mia. Tra i libri di mia madre trovai un'antologia di versi in cui era inclusa la poesia *I am* di John Clare».

⁶⁹ Per un approfondimento che tiene conto delle influenze cristiane del perdono transizionale, si veda il saggio di Enzo Bianchi, *Dono e perdono*, Einaudi, Torino 2014.

Mentre nei casi di melanconia, così come abbiamo letto in Freud, il soggetto incorpora l'oggetto perduto quasi attraverso un atto cannibalico, e consuma il proprio tempo restando fedele a qualcuno (l'amato, nella parte in cui è stato introiettato) che non merita quel tempo, nei casi di perdono il soggetto ha invece l'opportunità di imparare a riconoscere gli amori autentici, quelli per cui vale la pena di insistere, di optare per l'"ancora" dell'incontro, distinguendoli dagli amori sterili, o malati.

Il perdono implica un lavoro di riflessione che si concluderà potenzialmente con una conversione del soggetto, perché tutto dipende da questo, da chi l'offesa l'ha subita, e non da chi se ne è reso colpevole.

Come premesso, il percorso di Mia ha inizio con la sua partenza verso Bonden; un ritorno alle origini, al paese dove è nata e dove ancora risiede l'anziana madre, accudita presso una struttura per anziani. Mia riprende anche il proprio lavoro, tenendo un corso di scrittura creativa e poesia al quale si iscrivono sette ragazzine nel pieno della crisi adolescenziale: Peyton, Jessica, Ashley, Emma, Joan, Nikki e Alice. Conosce le compagne della madre, che rinomina ironicamente "i Cinque Cigni", e stringe un'amicizia particolare con una di loro, l'eccentrica Abigail, esperta d'arte e di ricamo, che le farà conoscere i suoi «divertimenti segreti», la maggior parte a fondo sessuale, accumulati nel corso di una vita. Sono tutti incontri importanti per Mia; non si tratta di una banale pratica di "affidamento" – per riprendere una delle teorie più discusse e criticate proposte da Luisa Muraro nell'ambito del pensiero della differenza:⁷⁰ sono donne «che si erano [tutte] guadagnate quel titolo non semplicemente per l'età, o per la mancanza di problemi fisici (in un modo o nell'altro si lamentavano tutte di qualche acciaccio), ma perché avevano una solidità psicologica e un'indipendenza che conferiva loro un'aurea di invidiabile libertà».⁷¹ E anche Mia stava cercando la propria indipendenza, di pensiero e di desiderio.

In un certo senso, nelle settimane passate a Bonden, Mia rivive le fasi fondamentali della vita: sorride di fronte alle insicurezze mostrate dalle ragazze al corso di poesia, che

⁷⁰ Luisa Muraro, animatrice del gruppo veronese di Diotima e della Libreria delle donne di Milano (centri attorno ai quale si è sviluppato il pensiero femminista italiano), nel testo *Non credere di avere dei diritti* (1987), espone una nota teoria, conosciuta come teoria dell'affidamento che mirava ad avere delle concrete ricadute in campo pratico e sociale, ma che al contrario sollevò immediatamente accesi dissensi, soprattutto da parte del mondo americano. Stando alla teoria citata, in una società storicamente dominata dal pensiero maschile fallocentrico, le donne "più deboli" dovrebbero affidarsi a quelle "più forti" con l'obiettivo di favorire una politica di liberazione, fine ultimo del femminismo così come inteso da Muraro. Cfr. *Non credere di avere dei diritti*, Rosenberg&Sellier, Torino 1987.

⁷¹ S. Hustvedt, *L'estate senza uomini*, p. 9.

si atteggiavano a giovani donne lasciando però inconsciamente trapelare le loro angosce nei versi che Mia assegna loro come compito in classe; passa poi attraverso le rinunce che la maternità spesso comporta, ascoltando in lontananza i litigi dei giovani vicini di casa, Lola e Pete, alle prese con la piccola e vivace Flora; e infine intravede anche il fantasma della morte, quando un ictus colpisce fatalmente Abigail.

Di fondamentale importanza si riveleranno le chiacchierate con la madre, scambi sinceri, in cui ogni elemento superfluo viene volutamente evitato perché il tempo rimasto a disposizione è poco, e non può essere sprecato. Mia apprende con grande sorpresa che anche il padre, per un certo periodo di tempo, aveva abbandonato il tetto coniugale ed era scappato con un'altra donna:

- Non te l'ho mai raccontato, - disse, - ma quando eri ancora piccola tuo padre dev'essersi innamorato di un'altra donna. [...]

- Ti dico queste cose soltanto ora, - disse, - perché a volte avrei voluto che avesse rischiato, che si fosse buttato tra le sue braccia. Naturalmente avrebbe potuto scappare con lei, e poi stancarsene... - Fece un sospiro profondo, un lungo fremito. - È tornato da me, emotivamente intendo, per il poco che riusciva. È durato un po' di anni, quel distacco, e non so se pensasse ancora a lei e, se anche ci pensava, quella donna aveva perso il suo potere su di lui.⁷²

E ancora:

- Mia, - disse, poco prima che me ne andassi. - Voglio che tu sappia che rifarei tutto. [...]

- Sposare tuo padre.

- Vuoi dire nonostante le vostre differenze?

- Sì, sarebbe stato bello se tuo padre fosse stato un po' diverso, ma non lo era, e ci sono stati tanti giorni belli oltre a quelli brutti e, a volte, proprio quello che un giorno avrei voluto cambiare in lui un altro giorno rendeva possibile qualcosa di bello, non di brutto, se capisci cosa intendo.⁷³

E Mia capiva perfettamente. I discorsi della madre, infatti, sembravano trovare una piena corrispondenza con quanto teorizzato da Søren Kierkegaard, pensatore amato da Mia (e in questo particolare la sovrapposizione con Hustvedt diventa decisiva, essendo Kierkegaard una presenza costante nella produzione, sia narrativa che saggistica, della scrittrice) e con il quale non a caso il romanzo circolarmente si apre e si chiude.

⁷² Ivi, pp. 25-26.

⁷³ Ivi, p. 88.

In *Enten-eller*, testo cardine dell'esistenzialismo pubblicato nel 1843 con lo pseudonimo di Victor Eremita, Kierkegaard esplicita e teorizza ciò che nella sua terminologia vengono indicati come «i primi due stadi del cammino della vita», e che lui chiama *estetico* ed *etico*.⁷⁴ In sintesi, l'esteta mira al godimento e alla sua rappresentazione; la sfera in cui egli si muove è quella del gioco e della seduzione immediata. Per descrivere tale figura, Kierkegaard ricorre al mito letterario del Don Giovanni, a partire da due versioni differenti: da una parte, il Don Giovanni musicato nell'opera omonima da Mozart, dall'altra, il personaggio del seduttore Johannes che, nella finzione del saggio, viene presentato come l'autore del *Diario del seduttore*. Dunque, un solo mito, ma due personaggi differenti che si collocano a loro volta ai due poli opposti della parabola seduttiva. Il Don Giovanni di Mozart rappresenta il piacere della seduzione sensuale; è un peccatore incallito che con assoluta instancabilità passa da un'impresa amorosa all'altra, mettendo quasi in fila le donne conquistate, una dopo l'altra; egli vive nel pieno presente e a prevalere in lui è la ripetizione identica del rapporto tra desiderio e la sua soddisfazione. Al contrario, Johannes inscena un tipo di seduzione differente, che potremmo definire spirituale, poiché egli non gode della conquista, ma della sua immaginazione, della sua anticipazione e del suo ricordo, mentre inscena i propri piani di seduzione ai danni di Cordelia. Johannes scrive, e sembra trovare nella scrittura il suo più alto momento di piacere.

Entrambi mirano all'infinito, il primo attraverso la ripetizione o ripresa infinita di istanti finiti (la sua azione non ha alcuno sviluppo dialettico), il secondo collocandosi nel campo delle molteplici possibilità, salvo poi restarne prigioniero.

Al di là della complessità dell'opera in questione, una complessità ben visibile già a partire dalla sua struttura interna, ciò che può risultare interessante ai fini del nostro discorso riguarda proprio il rapporto con il tempo. Ciò che più determina la differenza tra etico ed estetico riguarda, infatti, il diverso rapporto che essi intrattengono con il tempo: solo la vita etica (che nel saggio è esemplificata dal giudice Wilhelm) possiede una durata, uno sviluppo, una storia, poiché presuppone una scelta, quella scelta che al contrario viene sempre rimandata dall'estetico, e da cui deriva la personalità morale di ogni individuo. Se l'estetico rifiuta ogni impegno illudendosi così di mantenere la propria libertà, la vita etica trova la sua realizzazione nel matrimonio – non è un caso tra

⁷⁴ S. Kierkegaard, *Enten-eller*, trad. it. Adelphi, Milano 1976.

l'altro che *Enten-Eller* sia stato scritto in un momento molto delicato della vita di Kierkegaard, ovvero nella fase di rottura con l'amata Regine Olsen -. Nel matrimonio non si insegue l'estasi della conquista e la passionalità del primo amore, ma la sintesi tra l'immediatezza sensuale e la riflessione, reiterando la scelta nella continuità.

Il lavoro del perdono che Mia è chiamata a compiere (e che le parole della madre sembrano suggerirle) mira in un certo senso anche a questo, a trovare una sorta di armonia nella disarmonia tra etico ed estetico, tra psichico e sensuale, per decretare infine se il suo matrimonio sia «quello il posto in cui restare», come scriveva Mallarmé.⁷⁵

Certamente il perdono necessita di tempo; occorrono tempo, fatica e anche sofferenza per giungere al perdono. Allo stesso tempo, perdonare non equivale a dimenticare. Queste le emblematiche parole di Mia:

Mentre meditavo sulla nostra storia, capii che la si poteva analizzare da una molteplicità di prospettive. L'adulterio è sia comune sia perdonabile, così come la rabbia del coniuge tradito. Non siamo ingenui, no? Avevo sopportato la mia farsa francese, il cui protagonista era il mio volubile, incostante marito. Non era forse tempo di "perdonare e dimenticare", per usare quell'inveterato cliché? Ma perdonare è una cosa, dimenticare un'altra. Non potevo costringermi all'amnesia.⁷⁶

Il perdono non include l'oblio; non conduce alla dimenticanza del torto subito, ma semmai prova a trasformarlo. Lo risignifica. Parimenti al lavoro del lutto, anche il lavoro del perdono presenta una temporalità a tratti paradossale, la cui peculiarità è quella dell'impossibilità della dimenticanza. È inevitabile; il perdono dell'Altro, per quanto non sia un atto banalmente reattivo, prende sempre le mosse in risposta a un trauma (che nella vita amorosa, come discusso, ha il volto dell'abbandono e del tradimento), e la temporalità del trauma si caratterizza per la sua incessante ripetizione: essa è *coazione a ripetere*; il trauma non sfugge alla memoria, e bracca il soggetto, perseguitandolo. Nemmeno lo scorrere del tempo può cancellare il torto: certamente esso mette alla prova la memoria, può scolorire alcune sue parti rendendole meno nitide, e a tratti potrà anche rendere quel dolore meno tagliente (col dolore si può imparare a

⁷⁵ Verso citato e commentato da Philippe Sollers in *Une curieuse solitude*, Points Seuil, Parigi 2001.

⁷⁶ S. Hustvedt, *L'estate senza uomini*, p. 140.

convivere); tuttavia, nemmeno lo scorrere del tempo potrà cancellare del tutto il colpo subito, annullarlo, come se non fosse mai accaduto.

Si potrebbe piuttosto affermare che il lavoro del perdono rappresenta un tentativo di nominare la sofferenza senza evitarla, di analizzarla in ogni sua minima sfaccettatura con l'obiettivo di riassorbire il colpo, e quando possibile, oltrepassarlo senza che questo significhi dimenticarlo; è un momento che cerca comunque di fare i conti con l'eternità a cui tende il trauma. «Il trauma – come i grandi amori – vuole essere per sempre»,⁷⁷ ambisce alla ripetizione incessante, e sfugge perciò alla rimozione. Se attraverso la rimozione una parte del ricordo doloroso precipita nell'oblio, si allontana cioè dalla coscienza risultando apparentemente inattingibile per la nostra memoria, nel caso del trauma questo non si verifica: il trauma convive vigile con il soggetto, gli cammina a fianco, lo incombe.

Ecco allora un altro lato che avvicina il lavoro del perdono dell'Altro al lavoro del lutto: anch'esso è un paziente lavoro della memoria; affinché possa darsi perdono, è necessario ricordare il dolore che ci è stato arrecato e fare i conti con esso. Va da sé che uno dei compiti del perdono dell'Altro è quello di soggettivare il dolore che già ci ha investito con prepotenza e di conferirgli una collocazione all'interno della nostra soggettività ferita, così da procedere alla sua interpretazione.

Se la temporalità del trauma è quella della coazione a ripetere, la temporalità del perdono potrebbe essere quella del futuro anteriore, il tempo retroattivo dell'*après coup*.

«Il tempo ci confonde, vero?» Si domanda Mia. «Il tempo non può ritornare com'era prima, ma solo come successiva incarnazione. Quello che una volta era il futuro adesso diventa il passato, ma il passato torna come un ricordo presente, è qui e ora mentre scriviamo».⁷⁸ Il lavoro del perdono permette di stabilire un rapporto diverso tra passato e presente, tra ciò che è stato e ciò che è, proiettando il soggetto che lo affronta verso il futuro. Emblematiche in questo senso si rivelano le annotazioni fatte dal teologo Lewis Benedictus Smedes, che fu per anni docente di teologia cristiana ed etica presso il Fuller Theological Seminary di Pasadena (USA). In uno dei suoi saggi più importanti dedicati al perdono, *The Art of Forgiving* (1996), scrive: «Il perdono non cancella il nostro triste passato. La memoria si può curare ma non cancella. Tutt'al più, perdonare ciò che non possiamo dimenticare crea un nuovo modo di ricordare. Così facendo, cambiamo la

⁷⁷ M. Recalcati, *Non è più come prima*, cit. p. 72.

⁷⁸ S. Hustvedt, *L'estate senza uomini*, pp. 160-161.

memoria del nostro passato in una speranza per il nostro futuro (*we change the memory of our past in a hope for our future*)». ⁷⁹ Si tratta di una forma di temporalità che ben riprende l'idea, teorizzata anche da Lacan, di un futuro come anteriorità, di un tempo che si svolge retroattivamente, dal futuro verso il passato, passando dal presente.

In *Funzione e campo della parola e del linguaggio*, Lacan definisce il futuro anteriore come un «riordinare le contingenze passate dando loro il senso delle necessità future». ⁸⁰ Iscrivere il perdono dell'Altro all'interno di una simile temporalità, certamente lontana dalla concezione lineare, significa riconoscere come l'obiettivo del lavoro del perdono non sia quello di ripristinare la condizione preesistente al trauma, ovvero, nel nostro caso specifico, di riprendere la storia di una coppia dal punto in cui l'abbandono o il tradimento l'avevano interrotta. La realizzazione del perdono non può accontentarsi della semplice rimemorazione del passato e di una sua ricomposizione; esso richiede al contrario un percorso di soggettivazione, che tenga conto della proiezione del soggetto verso il futuro.

È questo ciò che Mia ricerca nella sua estate senza uomini e attraverso i confronti con le esperienze della madre e degli altri Cigni. Solo Mia potrà assegnare il giusto peso al tradimento di Boris, a partire dalla sua apertura e proiezione verso il futuro.

Encore: l'Ancòra dell'amore

Il filosofo statunitense Stanley Cavell, nel suo saggio dal titolo *Pursuit of Happiness* (1981), tradotto in italiano solo nel 1999 col titolo di *Alla ricerca della felicità: la commedia Hollywoodiana del rimatrimonio*, ⁸¹ dedica pagine originali e interessanti allo studio di alcune popolari commedie del cinema sonoro americano degli anni Trenta e Quaranta, azzardando anche coraggiosi paragoni con le commedie teatrali shakespeariane. In particolar modo, le pellicole analizzate da Cavell sono sette, e comprendono *Lady Eva* (Preston Sturges, 1941), *Accadde una notte* (Frank Capra, 1934), *Susanna* (Howard Hawks, 1938), *Scandalo a Filadelfia* (George Cukor, 1940),

⁷⁹ L.B. Smedes, *The Art of Forgiving: When You Need To Forgive And Don't Know How*, Ballantine Books, New York 1996, cit. p. 171 (trad. mia).

⁸⁰ J. Lacan, «Funzione e campo della parola e del linguaggio», in *Scritti* vol. 1, trad. it. Einaudi, Torino 1974, cit. p. 249.

⁸¹ S. Cavell, *Alla Ricerca della Felicità: la commedia Hollywoodiana del rimatrimonio*, trad. it. Einaudi, Torino 1999.

La signora del venerdì (Howard Hawks, 1940), *La costola di Adamo* (George Cukor, 1949) e *L'orribile verità* (Leo McCarey, 1937).

La levatura intellettuale di Cavell lo portò a riflettere sulle ricadute filosofiche di un nuovo genere cinematografico, quello che lui ribattezza «commedia del rimatrimonio» (*comedy of remarriage*), chiamando in causa personalità filosofiche del calibro di Kant, Nietzsche, Wittgenstein, oltre allo stesso Freud.

In sintesi, ciò che le commedie prese in esame condividono è la scelta di organizzare l'intreccio narrativo attorno ad una coppia "in crisi", la quale, dopo aver sperimentato la distanza ed essere stata sul punto di sciogliersi irreversibilmente, cerca di ricongiungersi, ma solo a partire dalla constatazione di un cambiamento, di un percorso di riflessione che gli amanti hanno condotto in solitudine. Non è un caso che tutte queste commedie prendano avvio proprio dalla separazione dei coniugi (e che la separazione sia legale o non, poco importa) per concludersi poi con un *ri-matrimonio*, ovvero con la loro ritrovata unione, sullo sfondo di un nuovo ideale di vita insieme, perché «solo coloro che sono già sposati si possono autenticamente sposare». ⁸² Compito dell'intreccio, dunque, all'interno di ciò che Cavell non esita a definire un nuovo genere letterario e cinematografico, non è quello di unire una coppia (come poteva essere il *marriage plot* nella sua versione tradizionale), e nemmeno trovare soluzioni alternative al matrimonio, o forme narrative più idonee a descrivere i rapporti interpersonali contemporanei (come indagato letterariamente da Eugenides); lo scopo è quello di riunire i coniugi, di rinsaldare il loro rapporto che ha esperito e scampato la minaccia del divorzio, ma solo a partire da una consapevolezza del tutto nuova.

Hustvedt si appella proprio a questo studio di Cavell per spiegare ciò che Mia e Boris stanno attraversando. Mia, rivolgendosi a se stessa in terza persona (espediente che se da una parte istituisce una sorta di separazione tra la protagonista e l'"altra lei", quella che impazzì per amore – come se, a distanza di tempo, Mia non si riconoscesse in quel cedimento, ora divenuto motivo di vergogna – dall'altra parte anche in modo sempre più forte i continui trapassi tra Hustvedt e il suo personaggio, a conferma di un romanzo che si delinea nei termini di una "biografia imperfetta"), scrive:

⁸² Ivi, p. 105.

La storia di Mia e Boris comincia nel matrimonio, anni di sesso, conversazioni, litigate. Se di commedia si tratta, allora deve rientrare nel territorio di Stanley Cavell, delle commedie della ripetizione, di chi si lascia dopo un lungo matrimonio e poi ritorna insieme. Il filosofo ci offre una parentesi incisiva: «(Gli essere umani possono cambiare? Si può dire che l'umorismo e la tristezza delle commedie di questo tipo risultano dal fatto che non abbiamo una risposta soddisfacente a questa domanda)». ⁸³

Ed effettivamente Boris era tornato. Non che se ne fosse mai andato, anzi. «Boris era dappertutto. Anche se non l'avevo rivisto mai più in carne e ossa, come fucina di pensieri era inevitabile», ⁸⁴ così scrive Mia.

Dopo qualche settimana trascorsa a Bonden, Mia riceve una mail da Boris con cui le comunica che la relazione con la ragazza francese, la Pausa, è finita. La reazione di Mia questa volta è controllata; nessun eccesso. Analizza scrupolosamente il messaggio, sottoponendolo a una minuziosa analisi testuale; isola le singole frasi e cerca di dedurre ciò che esse non dicono, ciò che esse lasciano al senso implicito. Infine, comprende che tre sono i periodi che hanno una certa rilevanza:

- 1) «È stato un periodo nero per me»;
- 2) «Ho persino chiamato Bob», l'amico terapeuta;
- 3) «Mi sei mancata». ⁸⁵

La prima frase rammenta a Mia il ben noto egoismo del marito; la seconda, di rimpetto, le rivela immediatamente un'inedita volontà di cambiamento, quasi sorprendente: Boris, infatti, aveva sempre rifiutato con decisione qualsiasi tentativo di intervento psicoterapeutico; il fatto che si fosse rivolto ad un amico psichiatra, la colpì molto. E infine la terza, la più enigmatica da interpretare. Che cosa significa dire all'altro che di lui abbiamo sentito la mancanza?

Mancarsi, è questo ciò che dopotutto l'amore domanda. In amore non si dona all'altro ciò che si ha, bensì ciò che non si ha: ciò che si dona è una mancanza, o meglio, il segno che la mancanza dell'Altro ha lasciato in noi, la traccia del suo essere insostituibile. La domanda d'amore non richiede oggetti concreti, ma si appella piuttosto al segno della presenza dell'Altro e alla possibilità di esperirne la mancanza di fronte alla sua assenza. È proprio questo continuo gioco di presenza e assenza a definire

⁸³ S. Hustvedt, *L'estate senza uomini*, p. 78.

⁸⁴ Ivi, p. 70.

⁸⁵ Ivi, cfr. pp. 127-128.

il dono d'amore, il quale resta completamente estraneo a qualsiasi richiesta di natura utilitaristica, per puntare invece verso un'altra soddisfazione, di natura simbolica.

Blaise Pascal credeva che, quando si ama una persona, la si ama per le sue qualità, in quanto incarnazione delle qualità che preferiamo. Così scriveva:

Colui che ama qualcuno a causa della sua bellezza, lo ama? No, perché il vaiolo, che ucciderà la bellezza senza uccidere la persona, non gliela farà più amare. Ma se mi amano per la mia intelligenza o per la mia memoria, amano davvero me? No, perché io posso perdere queste qualità senza perdere me stesso. [...] Non si ama dunque mai qualcuno, ma solamente le sue qualità; oppure se si ama la persona, bisogna dire ch'essa è formata dall'unione delle qualità.⁸⁶

Per Pascal, non si ama una persona per come è, ma per le qualità che possiede ed esibisce, nel corpo e nel carattere. L'oggetto d'amore, per il filosofo francese, è essenzialmente un oggetto proprietario; sono le sue labbra, i suoi occhi, la sua voce, il suo stile, tutti presi singolarmente, come tratti isolati, a indurmi a desiderare.

Tuttavia, se così fosse, non sarebbe difficile spiegare perché amiamo una persona; basterebbe elencare le caratteristiche che quest'ultima possiede e che ci piacciono a tal punto da dedicarle il nostro amore. Se ciò non avviene con tanta leggerezza e facilità, e se ogni attributo che tentiamo di individuare alla fine si rivela sempre inadeguato e insoddisfacente per esprimere le ragioni del nostro sentimento, è perché la verità dell'amore spesso risiede non nel "più" che l'Altro riesce a darci, ma nel suo "meno". Amiamo l'Altro non per ciò che ha, ma per tutto ciò che di lui ci sfugge. Amiamo l'Altro per la mancanza che riesce a procurarci.

Siamo evidentemente giunti ad uno snodo fondamentale nella nostra trattazione, utile anche a comprendere come il perdono dell'Altro possa rimodulare gli equilibri della coppia in modo spesso imprevedibile.

Il ricorso alla psicoanalisi lacaniana, che è stata talvolta esplicitamente citata nei paragrafi precedenti, altre volte invece si è preferito lasciarla trapelare tra le righe, si rende ora quasi inevitabile. Come già anticipato, Lacan nel *Seminario XX* sottopone ad un'attenta revisione critica le tesi freudiane sull'amore come ripetizione edipica e come completamento immaginario dell'ideale narcisistico del soggetto. In particolare, nelle pagine centrali di questo seminario, lo psicoanalista, citato anche da Hustvedt nei suoi

⁸⁶ B. Pascal, *Pensieri*, trad. it. Giunti, Milano 2009, cit. p. 28.

romanzi e riconoscibile in colui che la scrittrice appella attraverso l'espressione «quel contorto francese»,⁸⁷ entra nel merito della questione se possa esistere realmente “un amore per un altro”. Per discutere tale tesi, Lacan deve ovviamente fare i conti con due evidenze, entrambe già presentate nel corso della nostra trattazione, ma che ora è bene riprendere e integrare.

La prima evidenza: contrariamente a Freud, amare per Lacan non significa “amarsi attraverso l'Altro”; egli supera cioè l'identificazione tra amore e narcisismo poiché l'amore, nella sua declinazione più autentica, non può essere meramente una spinta verso il raggiungimento dell'unità, un tentativo di ricomposizione immaginaria dell'Uno. L'Altro c'è, esiste, ed è di fronte a noi con tutta la sua irriducibilità e differenza.

Seconda evidenza: tra gli amanti, nessun rapporto sessuale è possibile, ovvero non si può godere dell'Altro se non del suo corpo; il godimento è solo soddisfacimento della libido corporea, e tale forma di godimento non realizza alcun tipo di incontro tra l'Uno e l'Altro, i quali, di conseguenza, resteranno sempre stranieri l'uno per l'altro. Di fronte ad un simile scacco, Lacan prova a pensare all'amore come unica possibilità di cui gli amanti dispongono per supplire all'assenza del rapporto sessuale. Non a caso, l'amore è sempre un rapporto tra due soggetti, tra due individualità che sperano di sospendere per un solo istante attraverso il loro sentimento l'impossibilità del rapporto. Sembra essere questo il senso delle parole di Lacan quando afferma che l'amore è ciò che iscrive «un tempo di sospensione»⁸⁸ nell'impossibilità del rapporto sessuale. In questa prospettiva, e dal momento che il rapporto sessuale è sempre mancato, l'amore non è solo incontro tra due soggetti, ma è anche incontro tra due mancanze che esibiscono il segno, la «traccia», del proprio esilio dal rapporto sessuale.

All'interno della psicoanalisi lacaniana, l'incontro d'amore si definisce a partire da una cornice teorica complessa e articolata, che a mio avviso trova nelle pagine conclusive del romanzo di Hustvedt la sua più chiara, efficace e originale esemplificazione.

L'amore scaturisce sempre da un incontro che, lungi dall'essere, come spesso si è portati a credere, dettato dal destino, è al contrario un evento in balia della più pura contingenza. L'incontro non è mosso da alcuna necessità, e prima che il caso faccia sì

⁸⁷ Cfr. S. Hustvedt, *L'estate senza uomini*, p. 135.

⁸⁸ J. Lacan, *Seminario XX*, cit. p. 139.

che questo si verifichi, nessun amore può esistere. Eppure, il discorso d'amore si caratterizza per la tendenza ad esso connaturata di fare della contingenza dell'incontro una necessità da ripetere eternamente, all'infinito. Ecco perché Lacan sceglie di intitolare il proprio seminario *Ancora*: "ancora" è la formula più idonea a contenere la domanda d'amore, dal momento che amare significa volere nuovamente l'incontro, volerlo ancora, e ancora...

Come si evince da queste poche righe, è la logica aristotelica, con le sue categorie modali (necessità, impossibilità, contingenza), a sostenere l'impianto della teoria lacaniana dell'incontro d'amore. Nella lingua spesso ambigua – ma evocativa – di Lacan, esse prendono rispettivamente il nome di: «ciò che non cessa di scriversi», «ciò che non cessa di non scriversi», e «ciò che cessa di non scriversi».

Cessare di non scriversi non è una formula proposta a casaccio. L'ho riferita alla contingenza, mentre ho voluto compiacere il necessario come ciò che *non cessa di scriversi*, perché il necessario non è il reale. Notiamo di passaggio che lo spostamento della negazione ci pone la questione di che cosa la negazione diventi quando prende il posto di un'inesistenza. D'altra parte ho definito il rapporto sessuale come ciò che non cessa di non scriversi. Qui abbiamo impossibilità.⁸⁹

Si tratta ora di comprendere che cosa comportino e significhino questi continui «spostament[i] della negazione»,⁹⁰ come li chiama Lacan.

Il necessario «non cessa di scriversi», è scrittura costante, che non può arrestarsi poiché su di esso vige la logica della ripetizione. Aristotele aveva identificato l'ordine del necessario con il funzionamento della natura, con il cadenzarsi ordinato e regolare dei suoi eventi, con il suo inarrestabile procedere. Contrariamente al necessario, l'impossibile «non cessa di non scriversi»; l'impossibile mostra cioè che non tutto si lascia scrivere, ma esiste uno scarto, una *impasse* che non si lascia inglobare nella ripetizione del necessario. Anzi, se nell'ordine dell'impossibile qualcosa si ripete, questa è solo un'assenza, l'assenza del rapporto sessuale, la sua strutturale irrealizzabilità. E infine la contingenza, la quale immediatamente si oppone al necessario, ammettendo che qualcosa possa scriversi in modo imprevisto, ovvero che qualcosa possa accadere fuori dagli schemi. La contingenza è dopotutto la dimensione

⁸⁹ Ivi, cit. pp. 138-139.

⁹⁰ *Ibidem*.

in cui si situa l'esistenza del soggetto: ognuno di noi è esposto alla contingenza degli eventi, all'incontro della singolarità e non della ripetizione. La contingenza spezza la sequenza ordinata della ripetizione; là dove si verifica un incontro, qualcosa «cessa di non scriversi», qualcosa accade.

Come premesso, la dimensione della contingenza è quella in cui si verifica l'incontro d'amore. Tuttavia, si tratta di un evento la cui eccezionalità fa sì che esso si ponga in una posizione del tutto peculiare, a metà strada tra il necessario e l'impossibile. Da una parte, infatti, l'incontro d'amore non è estraneo all'impossibile, o meglio, conosce la mancanza che caratterizza gli amanti, la loro distanza, l'assenza che contraddistingue la relazione tra i sessi. Dall'altra, l'elettricità dell'incontro d'amore vuole ripetersi, perpetuarsi all'infinito, mira alla ripetizione; mira cioè a trasformare la contingenza in necessità, unico modo per tentare di assurgere all'infinito. In quest'ottica vanno intesi i seguenti passi tratti dal *Seminario XX*:

La contingenza l'ho incarnata nel cessa di non scriversi. Perché qui non c'è nient'altro che incontro, l'incontro nel partner dei sintomi, degli affetti, di tutto ciò che in ciascuno indica la traccia del suo esilio, non come soggetto ma come parlante, del suo esilio dal rapporto sessuale. Non è forse come dire che è solamente tramite l'affetto che risulta da questa faglia beante che si incontra qualcosa che può variare infinitamente quanto al livello del sapere, ma che, per un istante, dà l'illusione che il rapporto sessuale cessi di non scriversi? L'illusione che qualcosa non soltanto si articoli ma si iscriva, si iscriva nel destino di ognuno, di modo che per un certo tempo, un tempo di sospensione, quello che sarebbe il rapporto sessuale trovi nell'essere che parla la propria traccia e la propria via di miraggio. Lo spostamento della negazione dal *cessa di non scriversi* al *non cessa di scriversi*, dalla contingenza alla necessità, costituisce il punto di sospensione a cui si attacca l'amore.⁹¹

Ciò che si verifica nell'amore è uno spostamento della negazione: il *non cessa di non scriversi* dell'impossibile ammette improvvisamente qualcosa che *cessa di non scriversi*; si verifica un incontro che a sua volta mira ad entrare nel campo di ciò che *non cessa di scriversi*, ovvero nella necessità della ripetizione.

Tornando a *L'estate senza uomini*, Mia, giunta al termine del suo percorso, sembra proprio appellarsi alla ripetizione di questo incontro, ad un nuovo incontro con Boris, suo marito.

⁹¹ Ivi, p. 139.

È il 19 agosto 2009. Da qualche settimana Boris è tornato a farle la corte; entrambi sono cioè tornati alle origini, ma solo dopo aver esperito la distanza, la separazione; solo dopo aver conosciuto il Due. Verso le cinque del pomeriggio, Mia vede una macchina fermarsi nel vialetto della casa dove vive con la figlia Daisy. È Boris, che con passo deciso si avvia verso la porta d'ingresso:

Sta per suonare il campanello –. Il campanello suonò. – Mamma, è papà! Allora, non vai ad aprire? Cosa ti succede? [...] Allora? – Va' tu, – dissi. – Lascia che venga da me.⁹²

Nella frase di Mia, «Lascia che venga da me», è racchiuso il risultato del suo percorso attraverso il perdono.

Sempre nelle pagine conclusive del romanzo, Mia rammenta le promesse fatte nel giorno del matrimonio, ormai trent'anni addietro: «*Prometti di amarlo, sostenerlo, onorarlo e proteggerlo sopra ogni altro, in salute e in malattia, e di essergli fedele fin che morte non vi separi?* Prometti? Parla stupida rossa. [...] Dissi sì. Dissi *prometto*. Dissi qualcosa di affermativo».⁹³

Mia disse «Prometto»; disse «qualcosa di affermativo». E anche Boris evidentemente fece altrettanto. Per quanto queste parole abbiano un valore performativo, come direbbe J. L. Austin – dicendo «Ti prometto», infatti, si compie una promessa, non ci si limita ad asserirla; è un enunciato che presuppone un'azione nel momento stesso in cui la si asserisce –,⁹⁴ nulla garantisce la loro veridicità e la loro durata. E anche il matrimonio, inteso come patto simbolico che si regge sulle promesse che gli sposi si scambiano, non si sottrae all'ambiguità di atti performativi come questi.

Jacques Derrida, che, come vedremo nel capitolo seguente, ha dedicato l'ultimo periodo del suo insegnamento a riflettere attorno ai temi cardine dell'etica, tra cui quelli di colpa, giuramento e perdono, ha posto in primo piano quella componente di falsità implicita in ogni promessa, il fatto che le strutture logiche e psicologiche che sottendono una promessa o qualsiasi altro tipo di patto presuppongano un tradimento degli stessi, sfociando il più delle volte in ciò che il filosofo definisce nei termini di uno

⁹² S. Hustvedt, *L'estete senza uomini*, p. 165.

⁹³ Ivi, p. 162.

⁹⁴ Cfr. J.L. Austin, *Come fare cose con le parole*, trad. it. Marietti, Genova 1987.

«spergiuro».⁹⁵ In particolare, Derrida insiste sulla necessità di collocare ogni promessa in una cornice temporale ben precisa, poiché il passare del tempo potrebbe cambiare il loro significato, nonché l'identità di chi le ha pronunciate:

Ho sinceramente promesso nel passato, ma il tempo è passato per l'appunto, passato o sorpassato, e chi ha promesso, poco fa o un tempo, può restare fedele alla sua promessa, ma non sono più io, non sono più lo stesso io, io non sono un altro, io è un altro, sono cambiato, tutto è cambiato anche i destinatari della promessa.⁹⁶

Ed è proprio in virtù di questa loro collocazione nel tempo, di questa loro necessità di attraversare e resistere allo spesso incoerente scorrere del tempo, che ogni promessa dovrà considerare l'eventualità del perdono, di sapersi confrontare con tale possibilità.

Sono questi i pensieri che ruotano nella mente di Mia, mentre attende che Boris attraversi il vialetto e suoni alla porta:

Vi dirò che il mio vecchio si stava avvicinando sempre più a qualcosa che c'era in me, e la spiegazione era il tempo, semplicemente il tempo, tutto il tempo passato insieme, e nostra figlia, che era nata ed era cresciuta, amatissima, trasformandosi in quella adorabile pazzarella gentile e talentuosa che è, e anche tutte le conversazioni e i litigi e il sesso, tra me e il grande B. [...] E devo ammettere che nel fondo del mio cuore era rimasta un po' di vecchia melensaggine che non era stata spazzata via dalla psicosi e dalle avversità. Ma c'era anche la storia stessa, la storia che Boris e io avevamo scritto insieme e, in quella storia, i nostri corpi, pensieri e ricordi si erano intrecciati a tal punto che era difficile capire dove uno finiva e l'altro cominciava.⁹⁷

Il tradimento, la Pausa francese, e nemmeno la provvisoria caduta in uno stato psicotico possono cancellare la storia tra Mia e Boris, perché, come si legge, Boris l'aveva amata, nonostante tutto.⁹⁸ Quel «Lascia che venga da me» con cui il romanzo si chiude, trattiene la speranza affinché l'incontro si ripeta, affinché l'Altro possa ripresentarsi, ma questa volta non nella sua versione ideale, nelle sembianze idealizzate dall'innamorato, bensì nella sua dimensione reale. Se il tempo trascorso assieme e le buone virtualità del passato intrecciano i corpi degli amanti al punto tale da farli divenire una cosa sola, la *pausa* ha rammentato in modo ineludibile a Mia

⁹⁵ Cfr. J. Derrida, *Lo spergiuro. Il tempo dei rinnegati*, trad. it. Castelvecchi, Roma 2013.

⁹⁶ Ivi, cit. p. 30.

⁹⁷ S. Hustvedt, *L'estate senza uomini*, p. 164.

⁹⁸ Ivi, cfr. p. 150.

l'impossibilità della fusione. A questa impossibilità, allora, lei ha sostituito un percorso differente, il lavoro del perdono, cadenzato come abbiamo visto da un'iniziale disperazione, dal crollo delle sue certezze, della sua identità e del mondo che insieme al marito aveva creato, per giungere infine al riconoscimento dell'alterità inassimilabile di colui che ha amato, e che forse ancora ama: attraverso il perdono, l'esistenza reale dell'Altro viene affermata; l'Altro può tornare nel nostro orizzonte come soggetto reale, fallibile, non perfetto, al quale scegliamo di rinnovare la fiducia.

Il riconoscimento dell'alterità dell'Altro sembra essere dunque la vera posta in gioco del perdono. Con questo, non si vuole dire che sia sempre possibile perdonare, o che il perdono sia un gesto d'amore superiore.

Perdono e impossibilità di concedere il perdono sono entrambi gesti d'amore: come ha notato molto acutamente Massimo Recalcati, entrambi «si confrontano con il muro reale dell'impossibile; vivono l'amore come esperienza radicale, come rischio dell'assoluta esposizione all'Altro».⁹⁹ Se il perdono comporta un lungo, faticoso e a tratti anche penoso lavoro di concentrazione del soggetto su se stesso, al termine del quale sarà possibile decidere per l'"ancora" dell'incontro d'amore (ovvero, per la sua necessaria ripetizione), l'impossibilità del perdono, al contrario, decreta la fine dell'amore, la morte irreversibile dell'oggetto, e sostituisce al lavoro del perdono, quello del lutto.

Una simile impossibilità la si trova, per esempio, ben rappresentata in un racconto di Lina Pietravalle, scrittrice di origine molisana ancora poco nota al grande pubblico, che in un racconto dal titolo emblematico *Il perdono*, inscena la storia di una donna, Michela la Riccia, la quale, dopo essere stata ripudiata dal marito, non riesce a concedergli il suo perdono. Anche di fronte al pentimento dell'uomo, continua a far risuonare il suo fiero «No, no», pronunciato con orgoglio, due volte. Nonostante questo diniego le costi grande sofferenza, Michela non tornerà mai sui suoi passi, nemmeno in punto di morte:

[...] e quando non poté più dire di no, e rantolava, rimase desta ancora dinanzi a Dio qualche attimo di più dell'estremo per fare più tragico e più tremendo il suo puntiglio, poiché era già cadavere quando alzò la mano spenta per dire ancora che no, che no... quella comodità, no...

⁹⁹ M. Recalcati, *Non è più come prima*, cit. p. 94.

Il perdono proprio no.¹⁰⁰

A quale conclusione sarà giunta invece Mia? Il periodo di tempo trascorso a Bonden, lontana da Boris, l'avrà convinta ad optare per il perdono o per l'impossibilità del perdono?

Come premesso, quel «Lascia che venga da me» è indicativo di una volontà di ri-incontro; Mia sembra volerlo, ancora. Mia ora conosce quel dolore, e lo ha affrontato. Tuttavia, per le sue *Schegge di cervello*, sceglie un finale diverso, un colpo di teatro. Tutto si conclude con una DISSOLVENZA IN NERO perché Hustvedt lo sa, «ci sono tragedie e ci sono commedie, no? E spesso hanno più somiglianze che differenze, un po' come uomini e donne [...]. Una commedia dipende dal fermare la storia esattamente al momento giusto».¹⁰¹

Se la sua è stata letteralmente un'estate senza uomini e se, come abbiamo visto, il perdono a cui probabilmente è giunta esula in parte dalla colpa di cui l'Altro si è macchiato perché è prima di tutto un lavoro su di sé e di riconoscimento del proprio sé come distinto da quello dell'Altro, non ci può essere posto per Boris, per lo meno in queste pagine. Il marito non è autorizzato a entrare nella sua narrazione.

¹⁰⁰ Racconto contenuto nella prima raccolta pubblicata da Lina Pietravalle, nel 1927, con il titolo *Racconti della terra*. Per questa raccolta e le successive, si rimanda all'edizione collettanea più recente curata da Enrico Falqui col titolo *Erbe amare*, Meschina, Milano 1960. Cfr. op. cit., p. 129.

¹⁰¹ S. Hustvedt, *L'estate senza uomini*, pp. 163-164.

CAPITOLO 3

VERSI COME (PER)DONO D'AMORE:

LA SCRITTURA DELL'IMPOSSIBILE

“This is the last. This one. This time
Don't fail me.”
Ted Hughes

«Perdono»

Che cosa significa *chiedere* perdono? Che cosa domandiamo veramente quando chiediamo all'Altro di accordarci il suo perdono? Si tratta forse di un'azione attraverso la quale ognuno di noi ammette, più o meno implicitamente, di aver compiuto un torto? Corrisponde, in altre parole, all'ammissione di una colpa?

Jacques Derrida sceglie di aprire e chiudere il proprio testo, un'acuta e sottile indagine dedicata al perdono, proprio appellandosi all'ambiguità di una simile espressione.¹ *Perdono*. Presa singolarmente questa è una parola, un sostantivo, che trova tra l'altro dei corrispettivi quasi omonimi nelle principali lingue europee: in francese *pardon*, così come in inglese quando usato in occasioni e contesti ben specifici di cortesia; e ancora, *perdón*, in spagnolo. Allo stesso tempo, però, “Perdono” è anche una richiesta; è la formula, semplice e immediata, con cui ognuno di noi chiede il perdono; si tratta cioè di un ulteriore esempio di atto linguistico performativo: dicendo “Perdono”, io domando perdono; chiedo di essere perdonato.

¹ J. Derrida, *Perdonare. L'imperdonabile e l'imperscrutabile*, trad. it. Raffaello Cortina, Milano 2004. Si veda anche la prefazione alla traduzione italiana, a cura di Laura Odello.

Derrida avvia il proprio intervento – tenuto tra il 1997 e il 1998 presso le università di Cracovia, Varsavia, Atene, Capetown e Gerusalemme, prima di essere pubblicato in forma scritta – pronunciando la parola “perdono” e, circolarmente, lo chiude ricorrendo a “perdono” e “grazie”. Che cosa intendesse dire, resta un grande enigma e, a dire il vero, Derrida stesso sembra tenersi ben lontano dal fornire delle risposte rassicuranti, consapevole forse che proprio lì, in quel nodo così ambiguo e all’apparenza privo di senso, risiede il contenuto filosoficamente più alto. In fondo, diceva, «voi non saprete mai quello che io vi dico quando vi dico, per concludere, come al principio, perdono, grazie».²

È a partire dal diverso uso a cui il termine “perdono” si presta, che il filosofo francese prende le mosse e, interrogandosi, ci interroga. Che cosa si dice, dunque, quando si dice perdono? Riprendendo più nello specifico il quesito iniziale, *che cosa chiediamo quando chiediamo perdono?* Evidentemente non si tratta solo di una richiesta utilitaristica, con cui si spera di agevolare la concessione del perdono. Per Vladimir Jankélévitch, con i cui scritti Derrida instaura un intenso dialogo, la richiesta di perdono rappresenta la *conditio sine qua non* per la sua concessione – o per lo meno, per la valutazione della sua concessione. Perché si dia perdono, quest’ultimo deve essere domandato: esso deve essere preceduto da una richiesta verbale o, in alternativa, da gesti, azioni e comportamenti che lascino intendere il pentimento del richiedente e la sua volontà di porre rimedio all’accaduto. «Soltanto il pentimento del criminale e soprattutto il suo rimorso danno un senso al perdono»:³ questa è la posizione di Jankélévitch, per il quale il perdono può avvenire solo in presenza dell’Altro, all’interno di un dialogo con l’Altro, la cui richiesta di perdono ne scandirà l’*incipit*.

Il perdono, insomma, lungi dall’essere un gesto monologico, si caratterizza per la sua natura intrinsecamente dialogica. Tale posizione si trova ben espressa in un altro breve saggio, dal titolo *Pardonner?*, pagine che Jankélévitch scrive nel 1964 e con cui prende posizione all’interno del dibattito, molto acceso in Francia, in merito all’imprescrittibilità dei crimini contro l’umanità, compiuti da Hitler e dai nazisti. Scrive: «Il perdono! Ma essi ci hanno mai domandato perdono? Soltanto la disperazione e la solitudine del colpevole darebbero un senso e una ragion d’essere al perdono».⁴

² Ivi, p. 106.

³ V. Jankélévitch, *Il perdono*, trad. it. IPL, Milano 1969, cit. p. 216.

⁴ V. Jankélévitch, *Perdonare?*, trad. it. in *L’imprescrittibile*, La Giuntina, Firenze 1987, cit. p. 40.

La proposta di Derrida – che non prende in esame, se non tangenzialmente, avvenimenti storici ben precisi, preferendo al contrario dilatare la questione ed elevarla al rango di una raffinata speculazione di filosofia etica – mira a delineare una versione «iperbolica» del perdono, capace di interrompere ogni logica tradizionale fondata sulla richiesta, sul pentimento e sulla redenzione da parte del colpevole. Nel momento stesso in cui si pongono delle condizioni alla concessione del perdono, questo cessa di essere tale, perde la sua autenticità; il *perdono condizionale*, così viene chiamato, che è subordinato al pentimento di colui che ha commesso il torto e alla sua conseguente mortificazione, non è vero perdono; è «perdono impuro», per usare le parole di Derrida.⁵ Solo il *perdono incondizionale* merita di essere considerato tale, poiché rivela quello slancio con cui il perdono umano, seppur non assimilabile alla misericordia divina, tenta in ogni caso di modellarsi a partire da essa, declinandosi in termini di *dono*, rivelando cioè la sua natura del tutto disinteressata e gratuita. L'idea di un perdono condizionale, così come è stata proposta da Jankélévitch, sembra infatti fare affidamento alla logica dello scambio, sembra cioè inscrivere all'interno di una vera e propria transazione tale per cui al gesto del dare corrisponde necessariamente un ricevere – ora il riferimento teorico implicito a cui Derrida si oppone è Marcell Mauss e il suo *Essai sur le don* –.⁶ Al contrario, il perdono iperbolico proposto da Derrida non può essere sottomesso ad alcuna finalità: in caso contrario, non si tratterà di perdono, bensì di calcolo accorto o, ancor peggio, di strumento di controllo attraverso il quale si esercita una forte pressione sul destinatario, con l'obiettivo di tenerlo in pugno.

Per quanto entrambi, sia Derrida che Jankélévitch, riconoscano quella componente di straordinarietà che ogni forma di perdono deve conservare per essere riconosciuto come tale, la presenza di condizioni atte alla sua concessione resta un punto di disaccordo tra i due pensatori. La sola condizione di possibilità ammessa da Derrida è che il perdono si rapporti con l'*impossibile*; il perdono è chiamato a fare l'impossibile.

⁵ Cfr. J. Derrida, *Perdonare*, p. 91.

⁶ Cfr. M. Mauss, *Saggio sul dono. Forma e motivo dello scambio nelle società arcaiche*, trad. it. Einaudi, Torino 2002.

Il perdono transazionale è un concetto chiave anche della filosofia ebraica medievale e moderna. Si tengano in considerazione, a tal proposito, le puntuali osservazioni annotate da Martha Nussbaum nel suo *Rabbia e perdono* (2017), in cui scrive: «Il perdono transazionale, presente in alcuni testi biblici, è stato profondamente incorporato nelle pratiche della chiesa e, di qui, in tanti aspetti delle relazioni personali e politiche». Op. cit., p. 119.

Il perdono è *impossibile*. Ed è necessario che sia così. [...] Dovremmo domandarci, ancora e ancora, ciò che “impossibile” potrebbe voler dire, e se la possibilità del perdono, se ce n’è, non si misuri proprio nella prova dell’“impossibile”. [...]

Il perdono prende senso (se almeno deve mantenere un senso, cosa che non è sicura), trova la sua possibilità di perdono solo laddove esso è chiamato a fare l’impossibile e a perdonare l’imperdonabile. [...] Dovremmo più di una volta mettere alla prova questa aporia formalmente vuota e arida ma implacabilmente esigente: il perdono, se ce n’è, deve e può perdonare solo l’imperdonabile, l’inespiabile – e quindi fare l’impossibile.⁷

È facile perdonare ciò che rientra nell’ordine del veniale, dello scusabile: questo non è vero perdono, sentenzia Derrida. Fintanto che il torto subito non tocca il nervo più scoperto del nostro essere, non riesce cioè a smuovere l’assetto del nostro desiderio, non è possibile confrontarsi con l’esperienza del perdono, nella sua veste più autentica. Solo di fronte a casi estremi è possibile confrontarsi con il perdono, e dunque, con l’impossibile, con ciò che è di per sé imperdonabile.

Nel caso specifico del sentimento amoroso – ambito privilegiato della nostra ricerca – i traumi che da esso possono derivare, come l’abbandono e il tradimento, potrebbero anch’essi configurarsi come casi estremi. E sono tali proprio perché, come già discusso, tradimento e abbandono non rivelano solamente la sottomissione del soggetto alla spinta capitalistica verso la ricerca del godimento corporeo, l’attrazione verso piaceri sempre nuovi e differenti, ma si declinano più significativamente come sconfessioni della promessa, gesti attraverso i quali il soggetto approfitta di quella libertà che gli è stata riconosciuta e concessa, finendo però con il ledere beffardamente la dignità dell’amato: quando siamo posti di fronte a un simile sgarbo, la fiducia su cui il rapporto si fonda viene meno. All’amato spetta decidere quale strada percorrere, nel rispetto del proprio desiderio: percorrere la via del perdono impossibile, oppure rifiutarlo proprio perché impossibile; in ogni caso, agirà in nome dell’amore e dell’ideale singolare che lo anima.

Va da sé, però, che anche l’Altro, il “traditore”, è posto dinnanzi a un bivio: egli può accettare, in silenzio, le conclusioni a cui l’amato giungerà, oppure può chiedere all’amato perdono, cioè chiedere all’amato di optare per l’impossibile, di *perdonare l’impossibile*, pur consapevole che non sarà la sua domanda a determinare la

⁷ J. Derrida, *Perdonare*, cit. pp. 38-47

concessione del perdono in suo favore. Non è forse questa la posta in gioco più autentica e paradossale dell'amore?

Scrivere l'impossibile

Colui che crea un testo è portato più di chiunque altro ad aderire alla logica del perdono iperbolico. La posizione di colui che si appresta a scrivere, infatti, è certamente una posizione di parola: egli sostituisce il perdono inteso come gesto emotivo, etico, per collocarlo nel campo simbolico della sua composizione, della sua sublimazione. Allo stesso tempo, però, questo gesto di parola non si esaurisce nella richiesta, ma offre all'Altro un *dono*, nella sua forma più alta, quella estetica: in questo senso è possibile affermare che la scrittura, intesa come dono supplementare e gratuito, ospita e sublima l'impossibilità del perdono.

«Si scrive sempre per confessarsi, si scrive sempre per chiedere perdono»⁸, così si legge nelle pagine di Derrida. Scrivere è un gesto con cui si chiede perdono all'Altro per le proprie colpe, si dona una scrittura all'Altro, e simultaneamente si chiede perdono all'Altro per aver scritto, poiché scrivendo, si accoglie sempre il rischio dello spergiuro. Sono questi i due movimenti, contrastanti ma difficilmente separabili, che sembrano guidare, a mio avviso, la scrittura di Ted Hughes, in particolare l'ultima sua grande raccolta, *Birthday Letters*, che ora ci apprestiamo a leggere, a partire da uno scenario nuovo e inedito.

Il 29 gennaio 1998, a trentacinque anni di distanza dalla morte di Sylvia Plath, «suo marito»⁹ Ted Hughes diede alle stampe la raccolta poetica *Birthday Letters*, l'ultima fatica letteraria della sua carriera – il Poeta Laureato inglese morirà infatti nell'ottobre dello stesso anno, a sessantotto anni – una raccolta di liriche in cui il nome di Sylvia, eclissato nelle produzioni degli anni immediatamente successivi alla sua tragica scomparsa,¹⁰ riaffiora prepotente. In questa raccolta, Hughes sembra rapportarsi esattamente all'impossibile: chiede a Sylvia di concedergli l'impossibile, un impossibile oltretutto reale, perché la poetessa è ormai perduta per sempre, e posto di fronte

⁸ Ivi, cit. p. 102.

⁹ Per riprendere il titolo del saggio di Diane Middlebrook, *Suo marito. Ted Hughes & Sylvia Plath: Ritratto di un matrimonio*, trad. it. Mondadori, Milano 2009.

¹⁰ Fa eccezione il riferimento implicito a Plath nelle poesia *Heptonstall*, cimitero dove la poetessa è sepolta.

all'impossibile, sceglie di suggellare la propria altrettanto impossibile richiesta attraverso il *dono poetico*.

Dal 1963 in poi, chiuso in un serafico silenzio, Hughes si era da sempre rifiutato di offrire la propria verità riguardo il matrimonio con Sylvia Plath, ovvero di concedere a critici e media i particolari più intimi della loro vita di coppia. Tornò a scrivere nel 1966, pubblicando l'anno successivo l'affascinante e certamente riuscita raccolta *Wodwo*: qui ancora dominano metafore tratte dal mondo animale, cifra della sua intera poetica, ma lo stile è indubbiamente cambiato. In questa raccolta dell'età matura, Hughes indaga il significato dell'esistenza umana, si domanda insistentemente «What am I?», interroga dunque la propria identità mostrando un lato decisamente più inquieto e angosciato. Al falco predatore e ai lupi dello zoo di Londra che dominavano i componimenti precedenti, subentrano ora animali meno fieri, meno sontuosi come il granchio, il ratto, la cavalletta, il moscerino; Hughes addirittura giunge a calarsi nei panni di un essere informe, un «wodwo» per l'appunto, una creatura ignota metà uomo e metà bestia, in attesa di scoprire quale possa essere il suo posto e il suo compito nel mondo.¹¹

Quel nome tuttavia non compare; anziché difendersi dalle accuse di coloro che lo volevano responsabile della morte della poetessa di Boston, Hughes preferì tacere, ingoiare il nome di Sylvia, pur consapevole che questo sarebbe stato interpretato come una tacita conferma delle sue responsabilità. In una lettera indirizzata a Anne Stevenson, biografa ufficiale di Sylvia Plath, Hughes dichiara:

Non ho mai cercato di dare la mia versione riguardo a Sylvia, perché ho capito abbastanza chiaramente fin dal primo giorno che sono l'unica persona in questa vicenda che non può essere creduta da tutti coloro che hanno bisogno di trovarmi colpevole. So anche che l'alternativa – il restare in silenzio – mi espone a ogni peggior sospetto. Che il mio silenzio sembra una conferma di ogni accusa e fantasia. Nel complesso, ho preferito questo al permettere di essere trascinato nell'arena, al farmi provocare e punzecchiare e pungolare fino a vomitare ogni singolo dettaglio della mia vita con Sylvia per il sommo divertimento delle centinaia di professori e laureati in Letteratura Inglese [...].¹²

¹¹ Per un inquadramento generale riguardo l'evoluzione dell'opera e della poetica di Hughes, rimando alle note e al saggio introduttivo presente nel Meridiano Mondadori curato da Nicola Gardini; T. Hughes, *Poesie*, Mondadori, Milano 2013, 2 voll.

¹² Citato da J. Malcolm in *The Silent Woman: Sylvia Plath and Ted Hughes*, Vintage Book, New York 1993, cit. p. 141 (trad. mia).

Birthday Letters sancì l'interruzione di questo silenzio: evidentemente il passare del tempo non aveva reso Hughes indifferente, non aveva acquietato il dolore di un uomo inconsolabile, costretto a vivere con un grave senso di colpa che si rivolgeva ancor prima che verso l'opinione pubblica e i critici letterari, verso i due figli, Frieda e Nicholas, a cui non a caso la raccolta è dedicata. Hughes avverte, insomma, di dovere qualcosa, tanto ai figli quanto a Sylvia. Il suo silenzio, definito da Andrew Motion sul *Times* «a bristling badger-silence», un silenzio da tasso irsuto «che ad alcuni era sembrato dignitoso, riprovevole per altri, ma affascinante per tutti»,¹³ per Hughes aveva rappresentato prima di tutto una vitale necessità, senz'altro per non dare adito a voci ancor più infamanti sul suo conto, ma soprattutto per difendere i figli, ancora troppo piccoli e già orfani di madre, e la memoria di Sylvia. La pubblicazione di queste lettere dimostra come il suo silenzio non fu un vile atto di rimozione, di forzata dimenticanza, né tantomeno d'indifferenza verso l'accaduto: il gesto disperato di Sylvia Plath aveva lasciato una traccia, un dolore che Hughes decise di custodire segretamente, come era nel suo carattere, per poi tradurlo utilizzando il mezzo e il linguaggio che gli era più familiare: la poesia.

Birthday Letters: perché ora?

Birthday Letters si rivelò uno straordinario successo di pubblico, migliaia di copie vendute in Inghilterra e negli Stati Uniti, un successo peraltro inseguito da Hughes stesso che si batté perché la sua opera fosse pubblicata proprio in quella data, giorno nel quale l'allineamento di Nettuno sotto il segno dell'Acquario avrebbe a suo avviso offerto i risultati sperati¹⁴ – a conferma della personalità sciamanica del poeta, dei suoi interessi rivolti all'astrologia, alle corrispondenze alchemiche e magiche che confluirono peraltro nella sua intera poetica.

Tuttavia, come ricorda Erica Wagner, nei giorni che seguirono la pubblicazione, una sola era la domanda che risuonava con tono quasi martellante: «perché ora?»¹⁵ Perché

¹³ A. Motion, in *Times*, 17 gennaio 1998. Trad. mia.

¹⁴ Cfr. D. Middlebrook, *Suo marito*, p. 299.

¹⁵ E. Wagner, *Sylvia e Ted. Sylvia Plath, Ted Hughes e le Lettere di compleanno*, trad. it. La Tartaruga, Milano 2004, cfr. p. 13.

Hughes aveva deciso di rompere quel mitico silenzio per imprimere sulla pagina bianca la sua storia con Sylvia Plath?

Come si è detto, la risposta non tardò ad arrivare: Hughes era gravemente malato, affetto da un tumore al colon per arrestare l'avanzata del quale si sottoponeva in gran segreto a pesanti cicli di chemioterapia. Morì il 28 ottobre 1998, il giorno successivo a quello che sarebbe stato il compleanno di Sylvia e solo otto mesi dopo la pubblicazione della raccolta. Non poteva che essere così: la sua carriera letteraria si chiudeva con un'opera che andava a celebrare il sodalizio amoroso e poetico con Sylvia Plath, il loro rapporto tormentato, il matrimonio e il fallimento dello stesso, quasi come se Hughes fosse consapevole del fatto che nei decenni a venire i loro nomi sarebbero sempre stati indissolubilmente legati. Non era possibile rendere l'uno oggetto di ricerca senza fare riferimento all'altra. Dopodiché, Ted Hughes poté congedarsi; da Poeta però, nelle vesti in cui Sylvia lo aveva sempre immaginato; non da uomo meschino, debole, incapace di dominare la sua ben nota indole da "predatore" e "dongiovanni".

È altresì interessante annotare come, durante l'estate del 1998, Hughes abbia lavorato ad una traduzione dell'*Alceste*,¹⁶ tragedia euripidea nella quale, com'è noto, il re della Tessaglia Admeto, destinato a morire in giovane età, riuscì a sfuggire ai giochi delle Parche grazie al sacrificio della sposa Alceste, che si immolò al posto dell'amato. Nodo centrale dell'opera è dunque, come studiato anche da Alberto Savinio nella sua brillante variazione del 1949,¹⁷ il sacrificio estremo di una donna in favore dell'uomo che ama. Alceste muore per permettere ad Admeto di continuare a vivere nel suo ricordo, nella tangibilità della sua mancanza. Nelle parole adirate pronunciate da Ferece, padre di Alceste, con le quali rimprovera ad Admeto la sua vigliaccheria, avendo lui accettato il sacrificio estremo della moglie per sfuggire al suo destino di morte, Hughes non può far altro che riconoscere la sua stessa colpa verso Sylvia. A differenza però di Admeto, che grazie allo spirito magnanimo di Eracle riuscirà a riavere la propria sposa strappandola al mondo degli Inferi, questo privilegio non sarà concesso a Hughes. Sylvia non può fare ritorno in vita, se non attraverso la perpetuazione della sua figura in versi, ovvero attraverso la sublimazione del loro rapporto. Del resto, come indagato dalla stessa Kristeva, una relazione d'amore comporta necessariamente tensioni e ferite ma, nel momento stesso in cui assurge a relazione davvero autentica, si apre alla possibilità

¹⁶ T. Hughes, *Alcestis*, Faber and Faber, London 1999.

¹⁷ A. Savinio, *Alceste di Samuele e atti unici*, Adelphi, Milano 1991.

della sublimazione, il che significa, alla possibilità di lasciare un segno, una traccia del proprio vissuto.¹⁸

Come vedremo, sembra sia questo il compito che Sylvia Plath affida a Ted Hughes, il quale non può fare altro che consegnare la verità del loro rapporto indagandola attraverso quell'arte che insieme avevano appreso e perfezionato: la poesia.

The Offers: come non fallire la possibilità del perdono

Ted Hughes sopravvive dunque con l'obiettivo di ricordare Sylvia, di cantarla. Compila quello che lui stesso ha definito «il [suo] dramma privato con i morti» nell'ampio arco di tempo che va dal suicidio della moglie fino al 1998. Ma l'idea di una pubblicazione, come lui stesso dichiara, si profilò solo in un secondo momento: inizialmente la scrittura di quelle lettere era un modo del tutto personale per instaurare un dialogo con Sylvia, un dialogo diretto e sincero, un modo per fare i conti con il loro privato e per evocare la sua presenza dall'aldilà.¹⁹ E che si trattasse di un vero faccia a faccia con il mondo dei morti, ne è una conferma la raccolta di undici componimenti tratti dagli stessi manoscritti, pubblicati contestualmente a *Birthday Letters*, ma in edizione limitata a 110 copie, con il titolo *Howls & Whispers*.²⁰ Tra questi componimenti, dal tono prevalentemente cupo, un posto senz'altro di maggiore prestigio è ricoperto dalla poesia *The Offers*, stilisticamente diversa rispetto alle altre.²¹ Hughes mette in versi un sogno – o forse, un incubo – nel quale Sylvia gli appare dinnanzi agli occhi per ben tre volte, ponendogli dei «testing moments», degli enigmi da risolvere.

Come lui stesso annota, il primo incontro con il fantasma di Sylvia Plath avviene a soli due mesi di distanza dalla morte di lei, a Leicester Square, mentre attende la

¹⁸ Cfr. J. Kristeva; P. Sollers, *Del matrimonio considerato come un'arte*, trad. it. Donzelli, Roma 2015.

¹⁹ Cfr. D. Middlebrook, *Suo marito*, p. 294. Quando nel gennaio 1999 *Birthday Letters* venne insignito del premio Whitbread Book of the Year, Frieda Hughes lesse pubblicamente una lettera del padre in cui scriveva: «Credo che quelle lettere raccontino ciò che tutti i miei scritti fin dai primi anni 60 hanno evitato di raccontare. È stata una specie di disperazione che alla fine me le ha fatte pubblicare – le avevo ritenute sempre troppo scoperte e dirette, in altre parole troppo vulnerabili». Citato in traduzione in E. Wagner, *Sylvia e Ted*, p. 14.

²⁰ Il testo è ora maggiormente reperibile anche in lingua originale poiché incluso in T. Hughes, *Collected Poems*, Faber and Faber, London 2012. La traduzione italiana è disponibile in T. Hughes, *Poesie*, Mondadori, Milano 2013, pp. 1353-1381.

²¹ T. Hughes, *Poesie*, pp. 1372-1379.

metropolitana della linea nera Northern Line, che lo porta a Fitzroy Road, a casa di Sylvia, dove ormai si è trasferito.

Only two months dead
And there you were, suddenly back within reach.
I got on the Northern Line at Leicester Square
And sat down and there you were. And there
The dream started that was no dream.
I stared and you ignored me.
Your part in the dream was to ignore me.
Mine was to be invisible --- helplessly
Unable to manifest myself.
Simply a blank, bodiless gaze --- I rested
The whole weight of my unbelieving stare
On your face, impossibly real and there.
Not much changed, unchanging under my pressure.
You only shuddered slightly as the carriage
Bored through the earth Northward.
You seemed older --- death had aged you a little.
Paler, almost yellowish, as you had been
In the morgue, but impassive.
As if the unspooling track and shudder of the journey
Were the film of your life that occupied you.
Your gaze, inward, resisted my gaze.
Your basket on your knee, heavy with packages.
Your handbag on a long strap. Your hands
Folded over the heap Unshifting
My gaze leaned against you as a gaze
Might lean its cheek on a hand. The impossible
Went on sharing your slight shuddering, your eyelids,
Your lips lightly pursed, your melancholy.
Just as in the dream that insists
On the plainly impossible, and lasts
Second after second after second,
Growing more and more incredible -
As if you slowly turned your face and slowly
Smiled full in my face, daring me
There, among the living, to speak to the dead.
But you seemed not to know the part you were playing.
And, just as in the dream, I did not speak.
Only tried to separate the memory
Of your face from this new face you wore.
If you got out at Chalk Farm, I told myself,
I would follow you home. I would speak.
I would make some effort to seize
This offer, this saddened substitute
Returned to me by death, revealed to me
There in the Underground - surely as if
For my examination and approval.

Chalk Farm came. I got up. You stayed.
 It was the testing moment.
 I lifted your face from you and took it
 Outside, onto the platform, in this dream
 Which was the whole of London's waking life.
 I watched you move away. carried away
 Northwards, back into the abyss,
 Your real new face unaltered, lit, unwitting,
 Still visible for seconds, then gone,
 Leaving me my original emptiness
 Of where you had been and abruptly were not.

All'improvviso la poetessa fa la sua comparsa; è seduta, con lo sguardo fisso nel vuoto, il viso giallastro leggermente invecchiato (...*death had aged you a little*), impassibile. Il suo sguardo, sempre colmo di malinconia, non ha alcuna intenzione di incontrare quello di Hughes (*Your gaze, inward, resisted my gaze*), che al contrario insiste, affinché si accorga di lui. Il poeta freme, illudendosi che quello sia un segno e che, come fu per Admeto, Sylvia probabilmente potrà fare ritorno e lui potrà avere una seconda possibilità. Se quella era una prova, Hughes però fallisce e resta in silenzio (... *I did not speak*): scende alla fermata di Chalk Farm, e nuovamente fissa il volto di Sylvia, rimasta seduta al suo posto, mentre si inabissa nel tunnel buio della metropolitana che nel frattempo ha ripreso la sua corsa. A Hughes resta quella consueta sensazione di vuoto (*original emptiness*), sicuro tuttavia che, se di un dono davvero si tratta, ogni cosa viene sempre offerta per tre volte.

But everything is offered three times.
 And suddenly you were sitting in your own home.
 Young as before, untouched by death. Like
 A hallucination - not to be blinked away.
 A migraine image - warping my retina.
 You seemed to have no idea you were yourself.
 Even borrowing the name of your oldest rival -
 As if it had lain handiest. Yet you were
 So much yourself my brain's hemispheres
 Seemed to have twisted slightly out of phase
 To know you you yet realise that you
 Were not you. To see you you and yet
 So brazenly continuing to be other.
 You had even kept your birthdate - exact
 As a barb on the impossibility.
 And lived only two miles from where we had lived.
 Other spirits colluded in a support team
 Of new parents for you, a new brother.

You courted me all over again - covertly.
I breathed a bewildering air - the gas
Of the underworld in which you moved so easy
And had your new being. You told me
The dream of your romantic life, that had lasted
Throughout our marriage, there in Paris - as if
You had never returned until now.

Death had repossessed your talent. Or maybe
Had converted it to a quieter thing -
A dumbly savage longing, a submerged
Ferocity of longing in eyes
So weirdly unaltered. I struggled awhile
In my doubled alive and dead existence.
I thought: 'This is coincidence - the mere
Inertia of my life's momentum, trying
To keep things as they were, as if the show
Must at all costs go on, same masks, same parts,
No matter who the actors.' Gasping for air,
At the bottom of the Rhine, barely conscious,
Indolently like somebody drowning
I kicked free.
Your gentle ultimatum relaxed its hold.
True to your ghostly humour, next thing
You sent me a pretty card from Honolulu.
After that, an afterworld memento,
Every year a card from Honolulu.
It seemed you had finessed your return to the living
By leaving me as you bail, a hostage stopped
In the land of the dead.
Less and Less
Did I think of escape.

E così fu. Il secondo incontro avviene a casa di lei (... *suddenly you were sitting in your own home*), in quell'appartamento vicino a Primrose Hill, che Sylvia Plath pretese di poter avere in affitto perché precedentemente abitato dal poeta William Butler Yeats, uno dei suoi maggiori ispiratori. L'atteggiamento della donna questa volta è mutato: si mostra accondiscendente, disponibile al dialogo; ripercorre una fantastica vita a Parigi in compagnia di un uomo misterioso che non è il marito,²² particolare che suggerisce a

²² Il riferimento implicito in questi versi riguarda la relazione tra Sylvia Plath e Richard Sassoon, studente in filosofia a Yale, di origine franco-inglese, forse discendente dalla famiglia del poeta Sigfried Sassoon, e primo vero amore della poetessa, conosciuto nell'aprile 1954. Dopo essersi diplomata a pieni voti allo Smith College e dopo aver sperimentato la vita a Cambridge grazie all'assegnazione di una borsa Fulbright, il 5 dicembre 1955 Sylvia riceve una visita di Sassoon giunto in Europa, e insieme progettano di passare le vacanze natalizie a Parigi. Dopo questa vacanza romantica, il rapporto tra Sylvia e Sassoon però si incrinò, in seguito alla confessione di lui riguardo i numerosi rapporti con altre donne. Cfr. S. Plath, *Diari*, trad. it. Adelphi, Milano 1998, pp. 119-132.

Hughes la presenza in quell'immagine di un demone infero impossessatosi delle sembianze della moglie (...*you were not you*). Non appena si accorge di respirare esalazioni di gas che lo avrebbero portato alla morte, sferra un calcio per liberarsi. Qualche giorno più tardi però, riceve una cartolina (...*a card from Honolulu*) dalla quale apprende di essere stato ingannato: Sylvia lo ha lasciato nella terra dei morti, come pegno, e con il suo gesto ha conquistato la libertà eterna (*It seemed you had finessed your return to the living/ by leaving me as you bail, a hostage stopped/ in the land of dead*). Da questo punto di vista, la condizione attuale di Hughes sembra quasi ricalcare quella del "vecchio marinaio" di Coleridge, un morto in vita, un vivo che ha esperito la morte, perseguitato dal ricordo e bisognoso ora di raccontare la propria storia. Compito del poeta è quello di riconoscere la «happy living thing» che è stata Sylvia Plath, perché solo in questo modo la crudele condanna della Vita-in-Morte potrà cessare.

L'ultimo incontro avviene nella casa di Hughes, una casa definita, forse metaforicamente, "in rovina" (...*our house was in ruins*).

Even in my dreams, our house was in ruins.
But suddenly - the third time - you were there.
Younger than I had ever known you. You
As if new made, half a wild roe, half
A flawless thing, priceless, faceted
Like a cobalt jewel. You came behind me
(At my helpless moment, as I lowered
A testing foot into the running bath)
And spoke --- peremptory, as a familiar voice
Will startle out of a river's uproar, urgent,
Close: "This is the last. This one. This time
Don't fail me."

Il poeta è nudo, sta per entrare nella vasca da bagno, quando, alle sue spalle, sente una voce femminile, quella di Sylvia, che gli sussurra all'orecchio: «This is the last. This one. This time/ don't fail me».

È necessario ora domandarsi a che cosa Hughes non deve venire meno, ovvero: rispetto a cosa non deve deludere Sylvia?

I versi di Hughes in *The Offers* sembrano proprio fare riferimento a questa gita parigina, prospettando però un finale diverso, un matrimonio tra Sylvia Plath e il rivale in amore Sassoon.

Per dare una possibile risposta a queste domande, bisogna ripartire proprio dall'ultima scena descritta in *The Offers*, e analizzarla più in dettaglio. Il terzo e ultimo incontro, quello che Hughes deve necessariamente non fallire, avviene nella casa di lui, una casa che vede il poeta e Sylvia Plath nuovamente insieme, ricongiunti sotto lo stesso tetto. Dopo aver incontrato il fantasma di Sylvia alla stazione della metropolitana e dopo essersi imbattuto in uno spirito che di lei aveva solo le sembianze, ora i due poeti si ritrovano finalmente insieme sotto il tetto di quella casa «in rovina» a cui fa da eco la perfezione della donna, descritta come una «flawless thing», una cosa impeccabile, una creatura perfetta.

Questo particolare non può non richiamare alla memoria i primi versi di *Edge*, ultima poesia composta da Sylvia Plath il 5 febbraio 1963, solo pochi giorni prima il tragico epilogo. *Edge* si apre proprio così: «The woman is perfected./ Her dead// body wears the smile of accomplishment [...]»²³. Il «corpo morto» della donna ha ritrovato nella morte quel «sorriso della compiutezza», quella sensazione di pace che solo nella morte si realizza. Come scrive Anna Ravano, «nessuno ha mai letto *Edge* con occhio “innocente”»; e giustamente. Questa sua ultima creazione, in cui Sylvia Plath dimostra di aver ormai acquisito piena consapevolezza della reciprocità tra materiale esistenziale e poetico, è il modo da lei scelto per proclamare il raggiungimento della tanto agognata perfezione, sempre inseguita, nella morte, al punto da essere definita da Seamus Heaney come «un atto di preparazione»,²⁴ quale che fosse una sorta di testamento spirituale in versi lasciato dalla poetessa, la sublimazione poetica della propria fine. È interessante però che Sylvia Plath scelga di intitolare questo componimento *Edge*, letteralmente «limite», «confine», come se la percezione – o per meglio dire, la speranza – fosse quella di rimanere sospesa in una sorta di limbo, in una zona-soglia dove poter sfiorare la morte senza necessariamente soccombere. Sylvia aveva sfidato la morte di continuo, flirtava con la dama nera, ne era attratta (attrazione che condivideva con l'amica Anne Sexton, conosciuta durante un corso di scrittura creativa tenuto da Robert Lowell nel 1957). C'è da dubitare, tuttavia, che la poetessa vedesse nella morte solo il ritorno a uno stato originale inorganico di quiete e annullamento del dolore; Sylvia Plath tende piuttosto a ricercare nella morte una metamorfosi, una possibilità di realizzazione del

²³ In S. Plath, *Opere*, Mondadori, Milano 2002, pp. 808-9.

²⁴ S. Heaney, «The Indefatigable Hoof-taps: Sylvia Plath», in S. Heaney, *The Government of the Tongue*, Faber and Faber, London 1988, pp. 148-70. Cit. p. 165.

suo desiderio più autentico, al punto da paragonarsi a Lazzaro. La figura evangelica di Lazzaro ossessiona Sylvia Plath già negli anni immediatamente successivi il primo tentativo di suicidio, nel 1953, quando, approfittando dell'assenza della madre in casa, aveva assunto una dose massiccia di pillole e tranquillanti.²⁵

Mi sento come Lazzaro: è una storia così affascinante. Ero morta e sono resuscitata e mi aggrappo al valore puramente sensoriale del suicidio, dell'esserci andata proprio vicino, di uscire dalla tomba con le cicatrici e con il segno deturpante sulla guancia che (sarà un'impressione?) risalta sempre più [...].²⁶

Sylvia ne era convinta: dalle sue stesse ceneri sarebbe risorta, come una fenice, completamente nuova e rinnovata; “perfetta” appunto. La costante fuga verso la conquista di una nuova e più autentica soggettività assume dunque la forma di un «journey through death», come ha scritto Elizabeth Bronfen, ovvero di un viaggio attraverso la morte «al punto che la rinascita del proprio Sé e la distruzione del Sé sono separati da una linea molto sottile».²⁷

Ed è proprio in questa sua nuova veste di donna ora perfetta (*perfected*) che Sylvia appare a Ted Hughes, intimandogli «*Don't fail me*»: la poetessa lo esorta affinché lui eserciti il suo talento letterario per sublimare attraverso la poesia la loro storia d'amore, in una forma esclusivamente artistica. E se è vero, come già discusso, che il termine *perdono*, nella sua stessa struttura semantica, rimanda a “dono”,²⁸ non è da escludere che *Birthday Letters* possa essere letto come il dono che Hughes, prima di raggiungere Sylvia nel mondo dei morti, lascia ai posteri, la forma letteraria permanente e imperitura dell'unione con la poetessa, nonché il suo modo per chiederle perdono e, se non per redimere, per lo meno alleviare il suo dolore.

²⁵ Del primo tentativo di suicidio, Sylvia Plath conservò una cicatrice sulla guancia destra, che era solita coprire portando i capelli sul viso: la mattina del 24 agosto 1953, dopo essere scesa nello scantinato, assunse una dose massiccia di tranquillanti rubati dalla dispensa della nonna e perse i sensi. Nella caduta batté il volto contro delle cataste di legna procurandosi abrasioni sulla guancia. Venne ritrovata dal fratello Warren due giorni dopo, priva di sensi ma non in pericolo di vita. Il particolare di questa cicatrice viene ricordato anche da Ted Hughes, che in *Fulbright Scholars* scrive: «[...] Noted your long hair, loose waves –/ your Veronica Lake bang. Not what it hid/», in *Lettere di compleanno*, pp. 2-3.

²⁶ S. Plath, *Diari*, p. 128.

²⁷ E. Bronfen, *Sylvia Plath*, Northcote House Publishers, Plymouth 1998, cit. p. 64 (trad. mia).

²⁸ Sull'argomento, si vedano i testi: J. Derrida, *Perdonare* (2004), trad. it. Raffaello Cortina, Milano 2004; P. Ricoeur, *Ricordare, dimenticare, perdonare. L'enigma del passato* (1998), trad. it. Il Mulino, Bologna 2004, in particolare pp. 113-18; E. Bianchi, *Dono e perdono*, Einaudi, Torino 2014.

Questa sarà la prospettiva con cui noi leggeremo la raccolta: non la confessione di una colpa, né un elaborato tentativo di difesa; bensì un *dono* che Hughes fa alla moglie, prima di tutto per ammettere una mancanza verso di lei, ovvero un tentativo troppo labile di comprensione verso quel mistero che è stata Sylvia Plath, e secondariamente – come si vedrà in modo più esteso nelle pagine successive – un modo per esaltare l'ineguagliabile genio poetico di lei. Il lettore si troverà dunque posto di fronte a un dono capovolto: non un gesto di perdono incondizionato che, in quanto tale, si declina come dono (questo gesto sarebbe semmai spettato alla moglie), bensì una richiesta-dono capace di misurarsi con l'impossibile.

Una classificazione ambigua

Nelle lettere private agli amici e in alcune dichiarazioni pubbliche, Ted Hughes parla di *Birthday Letters* in termini di un «simple» e «plain book»,²⁹ ovvero di una raccolta tutto sommato semplice e piana, dove la scrittura appare alla stregua di un gesto immediato, istintivo e dove le parole fluiscono senza alcun filtro.

Ad una prima e superficiale lettura del testo, la sensazione potrebbe essere proprio questa: Hughes affida ai componimenti della sua ultima raccolta quell'angoscia e quell'emozione che dovette reprimere per più di trent'anni; ripercorre la propria storia con Sylvia quasi con l'obiettivo di dimostrare che lo scorrere del tempo non ne ha leso il ricordo, ma anche per spiegare la complessità di una vita accanto ad una donna sicuramente non ordinaria. Denuncia il carattere eccessivamente sentimentale e possessivo della poetessa, le sue continue scenate di gelosia, dipingendo senza troppe esitazioni il loro matrimonio come una prigione, una gabbia non adatta a lui, alla sua indole di “predatore” e “cacciatore” – per riprendere le metafore animali da lui privilegiate. Hughes non esita nemmeno ad ammettere, in alcune lettere scritte al fratello Gerald, che Sylvia Plath «è la donna più ricca di talento, più abile e più

²⁹ A tal proposito, si veda l'interessante analisi condotta da K. Kilfoil in *Ted Hughes's Birthday Letters. Annotation and Commentary*, in «Plath Profile. An Interdisciplinary Journal for Sylvia Plath Studies», vol. 4, 2010, pp. 192-211.

ammirevole che abbia mai incontrato, ma in definitiva mi è impossibile viverle accanto come marito».³⁰

Birthday Letters sarebbe allora, e ad un livello più superficiale di analisi, una sorta di atto di liberazione da un'ossessione – Sylvia per l'appunto – che tanto aveva contribuito in vita al successo letterario del marito (copiando spesso lei stessa i versi da inviare agli editori), ma che aveva anche rappresentato per l'uomo-Ted un'alterità difficilmente comprensibile. A conferma di ciò, la raccolta ospita una lunga poesia dal titolo *Sutee*³¹ – in riferimento alla pratica induista che prevede il sacrificio della vedova sulla pira del marito appena defunto – una poesia decisamente aspra, rancorosa in cui Hughes rimprovera a Sylvia di averlo trascinato in un «new myth», in un nuovo mito, un mito malato aggiungerei, in cui lei recitava la parte di morte-bambina e lui quella di padre.

In the myth of your first death our deity
Was yourself resurrected.
Yourself reborn. The holy one.
Day in and day out was our worship—
Tending the white birth-bed of your rebirth.
The unforthcoming delivery, the all-but-born,
The ought-by-now-to-be-born.

[...]

You were a child-bride
On a pyre.
Your flames fed on rage, on love
And on your cries for help.
Tears were a raw fuel.
And I was your husband
Performing the part of your father
In our new myth—
Both of us drenched in a petroleum
Of ancient American sunlight.
Both of us consumed
By the child in the new birth—
Not the new babe of light but the old
Babe of dark flames and screams
That sucked the oxygen out of both of us.

³⁰ Citato in D. Middlebrook, *Suo marito*, p. 195.

³¹ T. Hughes, *Lettere di compleanno*, trad. it. con testo a fronte Mondadori, Milano 2000, pp. 300-305.

Ciò che Sylvia Plath ha dato alla luce nel mito che lei stessa ha costruito non è altro che il suo «io in fiamme» (...*self in flames*), se stessa rinata, ancora più fragile, egoista, determinata a perseguire quel desiderio tanto indefinibile, ineffabile, quanto ambizioso e insostenibile perché la porta a sfiorare continuamente la propria autodistruzione. Se lei recita inconsciamente la parte della “madre di se stessa”, Hughes è «la levatrice», pronto con le sue cure ad alleviare l’inevitabile dolore, nonché «il padre», la figura simbolica supplente del suo vero padre, il professor Otto Plath, la cui morte prematura fu sempre interpretata dalla poetessa di Boston come volontà di abbandono.

Parimenti violenta e indubbiamente densa di dolore è la poesia *Life after Death*,³² in cui Hughes sembra nuovamente rimproverare alla moglie il suo estremo e noto egoismo.

What can I tell you that you do not know
Of the life after death?

Your son’s eyes, which had unsettled us
With your Slavic Asiatic
Epicanthic fold, but would become
So perfectly your eyes,
Became wet jewels,
The hardest substance of the purest pain
As I fed him in his high white chair.
Great hands of grief were wringing and wringing
His wet cloth of face. They wrung out his tears.
But his mouth betrayed you - it accepted
The spoon in my disembodied hand
That reached through from the life that had survived you.

Day by day his sister grew
Paler with the wound
She could not see or touch or feel, as I dressed it
Each day with her blue Breton jacket.
By night I lay awake in my body
The Hanged Man
My neck-nerve uprooted and the tendon
Which fastened the base of my skull
To my left shoulder
Torn from its shoulder-root and cramped into knots -
I fancied the pain could be explained

³² T. Hughes, *Lettere di compleanno*, pp. 374-377.

If I were hanging in the spirit
From a hook under my neck-muscle.
Dropped from life
We three made a deep silence
In our separate cots.

Sylvia ha lasciato Hughes solo, con due bambini da crescere, due bambini che chiedono insistentemente della madre: a Nicholas, il poeta deve asciugare di continuo gli occhi con «grandi mani di dolore» che «torcevano e ritorcevano/ la pezzuola bagnata del suo viso»; alla più grande Frieda, invece, deve dolcemente curare quella «ferita/ che non poteva né vedere né toccare né sentire». Hughes sembra quasi voler escludere Sylvia Plath quando scrive «We three», noi tre, come a rimarcare lo sforzo di sopravvivenza di un padre solo con i due figli, il loro avercela fatta nonostante la sua assenza.

Va da sé che poesie crude, violente, emotivamente espressive come *Sutee* e *Life after Death* hanno certamente giustificato la lettura di *Birthday Letters* in termini di sfogo, di amara confessione; attraverso queste poesie Hughes avrebbe offerto la propria versione sulla sua tanto dibattuta vita matrimoniale con Sylvia Plath, nel tentativo di scagionarsi dalle accuse di coloro che lo volevano responsabile dei malesseri e del suicidio della moglie.

Come scrisse Emily Warn poco dopo la pubblicazione della raccolta, l'obiettivo di Hughes sembrava quello di «liberare se stesso da qualsiasi responsabilità personale»,³³ convinzione che collocò il Poeta Laureato inglese sotto una luce ancor più negativa. In particolar modo, il suo atteggiamento venne definito dalle femministe come un tentativo di difesa, uno scarico di responsabilità inaccettabile per coloro che avevano eletto Sylvia Plath quale eroina delle loro campagne ideologiche. La poetessa e attivista Robin Morgan pubblicò, per esempio, *The Arraignment*, una poesia, circolata prevalentemente per vie secondarie – dal momento che la sua pubblicazione ufficiale di fatto non venne mai autorizzata – in cui accusava esplicitamente Hughes e riconosceva in lui il responsabile della morte di Sylvia Plath: «I accuse/Ted Hughes», così esordiva Morgan nella sua metaforica “chiamata a giudizio”. Ma questo è solo uno degli episodi sgradevoli che Ted Hughes dovette sopportare, e non solo da parte delle femministe: inutile ricordare le continue profanazioni della tomba di Sylvia Plath nello Yorkshire,

³³ E. Warn, in *Seattle Weekly*, 5 marzo 1998. Trad. mia.

azioni volte a cancellare il cognome di Hughes, che ovviamente Sylvia aveva acquisito dopo essersi sposata, come vuole la tradizione inglese, cognome che venne più volte grattato via dalla lapide. In *Birthday Letters* non mancano riferimenti anche a questi episodi: come leggere, del resto, la penultima poesia inclusa nella raccolta, indirizzata a Frieda e Nicholas e intitolata *The Dogs Are Eating Your Mother?*³⁴ A chi si riferisce Hughes quando ai suoi figli parla di «una razza/ di iene che è arrivata fremente fiutando il vento» se non ai suoi detrattori, a coloro che hanno osato “dissotterrare” il ricordo di Sylvia Plath per utilizzarlo a meri fini ideologici; a coloro che hanno cioè strumentalizzato il loro dolore.

Eppure mi domando: *Birthday Letters* è davvero solo questo? È mai possibile che Hughes abbia deciso di concludere la sua carriera con un banale sfogo, un vile scarico di responsabilità?

Come anticipato, le pagine che seguono saranno volte a proporre una differente lettura di questo canzoniere, la cui scrittura, come abbiamo ricordato, tenne impegnato Hughes per quasi trentacinque anni: l’obiettivo preliminare è quello di cogliere la stretta e complessa relazione esistente tra *Birthday Letters* e l’arte di Sylvia Plath, di cui esso può essere considerato la forma di elogio più straordinaria.

La dea bianca

Per comprendere il senso di una pubblicazione come *Birthday Letters* è necessario comprendere preliminarmente il rapporto che Sylvia Plath intrattenne con la poesia. Le rivendicazioni mosse dalle femministe, che hanno colpevolizzato Hughes attribuendogli la totale responsabilità del suicidio della moglie, finiscono con lo sminuire la personalità poetica di Sylvia Plath: affermare che Sylvia si è uccisa solo perché incapace di sopportare il tradimento di Ted Hughes con Assia Wevill, significa collocare la poetessa di Boston nell’ambito dell’ordinario, considerandola al pari di una moglie frustrata, arrabbiata e in cerca di una vendetta che alla fine ricadde su di lei. Alla luce soprattutto delle ultime poesie composte da Sylvia Plath, le più violentemente espressive e visionarie, raccolte postume in *Ariel*, tali insinuazioni risultano inaccettabili.

³⁴ T. Hughes, *Lettere di compleanno*, pp. 404-407.

La scrittura – non solo poetica – rappresenta per Sylvia Plath una risorsa essenziale, come lei stessa annota in più occasioni: «La cosa peggiore, peggiore di tutte, sarebbe vivere senza scrittura»;³⁵ e ancora «Per me scrivere è una forma di vita».³⁶ Sylvia Plath manifesta la consapevolezza secondo cui la vita trova senso solo attraverso la pratica della scrittura, la quale si declina dunque non come una pratica tra le tante, bensì come l'unica possibile. La scrittura, lungi dall'essere una mera ricerca narcisistica di successo, rappresenta per lei un'esigenza sintomatica al punto tale che privarla della scrittura significherebbe privarla della possibilità di un'identità. Così, non a caso, scrive nei diari, in un momento di aridità poetica: «Vivo nel vuoto da sei mesi, non scrivo da un anno. La ruggine mi soffoca».³⁷ Questo spiega la sua attività incessante, che prosegue, con rare interruzioni, persino nei momenti più dolorosi e difficili della sua vita, momenti che avrebbero reso questa pratica impossibile per chiunque. La pagina bianca, «virginale», come Sylvia spesso la chiama,³⁸ è la sua grande nemica perché senza scrittura lei ricade nel nulla. In questo senso allora si può affermare che Sylvia Plath “è” i suoi stessi versi, nella misura in cui non scrive poesie ma incarna le sue stesse poesie. Sylvia Plath non affida alla scrittura un ruolo terapeutico di analisi o di ritorno ad autocoscienza (particolare sufficiente a mettere in discussione il suo semplicistico inserimento nel novero dei poeti confessionali), ma ricerca in essa un godimento e una soddisfazione che vanno ben oltre.

La scrittura è per lei un *esca-beau*, uno sgabello, così come fu uno sgabello per James Joyce nella celebre trattazione offerta da Jacques Lacan,³⁹ un piedistallo sul quale l'artista si erge per auto-proclamare la propria dignità, per auto-assegnarsi un nome proprio duraturo nel tempo, senza che questo derivi da alcuno scambio simbolico. Così dovrebbero essere lette le poesie di Sylvia Plath, ed è così che a posteriori sembra leggerle Ted Hughes, una lettura che gli permette peraltro di cogliere la differenza tra la propria poetica e quella della moglie.

Nel loro percorso insieme, un ruolo certamente importante è giocato dal testo di Robert Graves, *The White Goddess*,⁴⁰ la cui prima pubblicazione risale al 1948, un

³⁵ S. Plath, *Diari*, p. 325.

³⁶ Ivi, p. 67.

³⁷ Ivi, p. 225.

³⁸ Ivi, p. 198.

³⁹ Cfr. J. Lacan, *Il seminario. Libro XXIII, Il sinthomo* (1975-1976), trad. it. Astrolabio, Roma 2006.

⁴⁰ R. Graves, *La Dea Bianca*, trad. it. Adelphi, Milano 1992.

saggio imprescindibile per gli studenti che frequentavano Cambridge negli anni Cinquanta e Sessanta, letto e studiato tanto da Hughes quanto da Sylvia Plath. Il saggio di Graves, come suggerisce il sottotitolo, ospita un'originale trattazione dedicata alla natura del mito poetico: la tesi di fondo, resa poi manifesto della rivista *St. Botolph* di cui Hughes fu tra i fondatori, è quella secondo cui la poesia assolverebbe prima di tutto ad una funzione religiosa con il chiaro intento di perpetuare nella società quei riti antichi che suggerivano un rapporto diretto tra l'umano, il divino e l'animale. Mentre lavora ad un romanzo sulle imprese degli Argonauti, Graves si imbatte nel mito della Dea Bianca, la credenza religiosa più antica, a cui tutte le popolazioni arcaiche europee erano devote, fino a quando l'avvento degli invasori provenienti dall'Asia centrale pose fine al suo grande culto, al culto della Dea Madre e alla conseguente impostazione matriarcale della società, per instaurarvi al suo posto la cultura del *logos* patriarcale tipica del cristianesimo, del giudaismo e, non ultimo, dell'Islam. La Dea Bianca, nello studio di Graves, viene rintracciata prima di tutto nella luna, nella divinizzazione delle fasi lunari, un'entità una e trina in quanto, proprio come la luna che può essere crescente, piena o calante, essa ingloba in sé il mistero della generazione, il fascino della seduzione e l'attrattività della morte. La Dea Bianca sta a fondamento di ogni forma religiosa successiva, al punto che è possibile riconoscere un riferimento all'astro lunare dietro i volti delle mitologiche Iside, Danae, Io, Arianna, Europa e persino della «luminosa Fedra»,⁴¹ dee solo apparentemente diverse in quanto tutte manifestazione della dea madre più originaria, la Dea Bianca.

Da poeta, Graves è convinto che anche dietro la genesi di ogni componimento artistico si nasconda la presenza della Dea: «La funzione della poesia è l'invocazione della Musa; la sua utilità è la sperimentazione di quel misto di esaltazione e di orrore che la sua presenza eccita», così scrive nella prefazione.⁴² Il poeta, tradizionalmente maschio, deve dunque esaltare la grandezza della Dea attraverso i suoi versi, dote propizia che gli permette nel contempo di mantenere vivi i rapporti che l'uomo intrattiene con la natura (termine che nell'analisi gravesiana si riferisce al permanere degli istinti pulsionali, primitivi e selvaggi nella mente umana).

⁴¹ Cfr. N. Fusini, *La luminosa. Genealogia di Fedra*, Feltrinelli, Milano 1990, p. 78.

⁴² R. Graves, *La Dea Bianca*, cit. p. 19.

Le influenze esercitate da questo testo sulla poetica di Hughes e Plath appaiono più che evidenti, basti citare come esempi paradigmatici le poesie *Night-Ride on Ariel*⁴³ di lui e *The Disquieting Muses*⁴⁴ di lei, dove domina il riferimento alla musa-luna ispiratrice, materna e pericolosa al contempo. Ma ancor più evidente appare come Sylvia stessa sia per Hughes la Dea Bianca; Graves scrive: «Il poeta è innamorato della Dea Bianca, della Verità [...]. *Odi et amo*: “amare” è anche odiare».⁴⁵ Parafrasando la citazione di Graves, Ted Hughes è innamorato di Sylvia Plath; lei è la donna più amata e nel contempo odiata per la sua infinitezza, per la sua impossibilità di essere circoscritta in una definizione univoca; Sylvia è colei che gli ha permesso di comprendere il sacrificio di una vita non solo votata alla poesia, ma che si declina essa stessa come poesia. Si potrebbe affermare che, mentre Hughes le suggeriva estenuanti esercizi di respirazione e d'ipnosi volti a migliorare il processo compositivo e l'ispirazione poetica, da parte sua Sylvia lo spingeva ad abbandonare la coerenza per sondare quel lato più irrazionale dell'esistenza, per scandagliare i misteri della vita interiore. È proprio questo il più grande debito che Hughes ha verso la moglie, e che attraverso la stesura di questo canzoniere è chiamato a “non fallire”.

Quasi consapevole di questa sua “divina” superiorità, Sylvia Plath scrive:

I
 Know you appear
 Vivid at my side,
 Denying you sprang out of my head,
 Claiming you feel
 Love fiery enough to prove flesh real,
 Though it's quite clear
 All your beauty, all your wit, is a gift, my dear,
 From me.⁴⁶

«Tutta la tua bellezza, la tua intelligenza, è un dono, mio caro, che proviene da me». La grande dote, del tutto innata, posseduta dalla Dea Bianca Sylvia Plath è stata quella di aver saputo imprimere una nuova direzione al flusso creativo di Ted Hughes. Dopo la morte della poetessa, Ted deve ora ricambiarla attraverso *Birthday Letters*, il che

⁴³ T. Hughes, *Lettere di compleanno*, pp. 356-359.

⁴⁴ S. Plath, *Opere*, pp.188-191.

⁴⁵ R. Graves, *La Dea Bianca*, p. 519.

⁴⁶ S. Plath, *Soliloquy of the the Solipsist* (1956), in *Opere* pp.60-63.

giustifica la nostra lettura del canzoniere in termini di dono e, in ultima istanza, di richiesta di per-dono.

«*I did not know*»

Alla luce di queste considerazioni, costituirebbe dunque un errore inserire *Birthday Letters* nel novero dei *memoir*, aggiungendolo alle scritture autobiografiche più note, i cui modelli più celebri sono forse le *Confessioni* di Agostino e quelle di Rousseau, rispetto a cui il canzoniere di Hughes altro non sarebbe che la versione contemporanea. Una lettura ancor più criticabile sarebbe quella che tende a leggere l'ultima raccolta di Hughes inserendola nel genere della *confessional poetry*, insieme agli scritti di Robert Lowell, Anne Sexton, Allen Ginsberg, John Berryman, oltre che a quelli della stessa Sylvia Plath – la cui inclusione e definizione in termini confessionali apparve, come già è stato ricordato, da subito limitante –,⁴⁷ come se il poeta avesse dato finalmente alle stampe il risultato della propria auto-analisi, il resoconto della propria vita accanto a Sylvia.

Come sottolineato da Erica Wagner nell'introduzione al suo puntuale e dettagliato commento alla raccolta,⁴⁸ per comprendere realmente la genesi e il significato di *Birthday Letters* è necessario tenere in considerazione un fatto fondamentale: Ted Hughes negli anni immediatamente successivi il suicidio di Sylvia Plath ha avuto pienamente accesso agli scritti della moglie; e non solo le sue poesie inedite e le occasionali prose, bensì anche le carte private, ovvero i diari, le lettere, le postille.

Com'è noto, già a partire dal mese di settembre del 1962, Sylvia Plath e Ted Hughes vivevano separati: dalle lettere spedite alla madre Aurelia, emerge come il 25 settembre di quell'anno, Sylvia avesse consultato un avvocato a Londra, approfittando del fatto che Ted si trovasse fuori casa per presunti impegni.⁴⁹ Non appena fece ritorno, Sylvia gli intimò che doveva necessariamente lasciare la loro residenza di Court Green, nel Devon; era assolutamente decisa a chiedere il divorzio, suggerimento giuntole anche

⁴⁷ Rimando in proposito al saggio di M. D. Uroff, *Sylvia Plath and Confessional Poetry: A Reconsideration*, in «Iowa Review» vol. 8, n. 1, 1977, pp. 104-115.

⁴⁸ E. Wagner, «Introduzione: L'estasi della dipendenza», in *Sylvia e Ted*, pp. 11-53.

⁴⁹ Il 26 settembre 1962 alla madre scrive: «Ieri sono andata a Londra dall'avvocato – un'esperienza straziante ma necessaria. Non so dove sia Ted, se non a Londra... Spero che vorrà... evitare il tribunale e concordare un assegno...», in S. Plath, *Sylvia Plath. Quanto lontano siamo giunti. Lettere alla madre*, tr. it. Guanda, Parma 1979, cit. p. 288.

dalla sua fidata ex-psicoanalista Ruth Beuscher, conosciuta negli anni del proprio ricovero presso il McLean Hospital nel Belmont, dopo il primo tentativo di suicidio. Tuttavia, al momento della morte, Sylvia Plath non aveva ancora ufficializzato la sua decisione in merito al divorzio e tanto meno aveva iniziato alcuna pratica legale. Ted Hughes, di conseguenza, venne riconosciuto legittimo erede della moglie e, in assenza di un testamento, a lui passarono beni e proprietà letterarie edite e inedite.⁵⁰

Fu allora che Hughes venne a conoscenza dello sterminato materiale inedito di Sylvia Plath, disseminato sia nella casa di Londra a Fitzroy Road che a Court Green, materiale in cui la poetessa parlava di sé, del suo rapporto con Hughes e del fallimento del loro matrimonio, rivolgendo al marito parole dure, sprezzanti, rancorose. Ebbe modo di leggere le lettere che Sylvia, nei momenti di grande sconforto, scriveva alle tre donne che avevano rappresentato per lei un punto di riferimento stabile – la madre Aurelia, l’analista Ruth Beuscher e la mentore Olive Prouty – nonché le risposte di queste ultime, che cercavano di sostenere Sylvia e aiutarla a rimettere un po’ d’ordine nella sua tormentata esistenza.

Tra queste carte, un ruolo certamente importante è ricoperto dalla lettura dei diari, pagine quasi interminabili che Sylvia Plath aveva iniziato a scrivere ancor prima di conoscere Hughes, pagine fondamentali perché di natura diversa rispetto alle poesie e alle prose per bambini, pagine in cui, come scrive Hughes nella brevissima prefazione all’edizione dei diari del 1982 da lui curata insieme a Frances McCullough, «è nei diari che lei annota, soltanto per se stessa, la lotta quotidiana con i suoi io conflittuali».⁵¹ Particolarmente «penose», così le definisce Hughes in una lettera privata scritta ad Alvarez,⁵² si rivelarono le pagine dei taccuini scritti nei mesi precedenti il suicidio, taccuini che Hughes preferì distruggere per tutelare i figli ancora troppo piccoli e perché «in quei giorni l’oblio [gli] sembrava essenziale per la sopravvivenza».⁵³

Secondo la nostra lettura, *Birthday Letters* sarebbe allora la traduzione dell’effetto che la lettura di quei diari ebbe su Ted Hughes, la presa di coscienza dell’esistenza di

⁵⁰ In vita Sylvia Plath pubblicò due sole opere, una raccolta poetica dal titolo *The Colossus and Other Poems* (pubblicato nel 1960 in Inghilterra, e nel 1962 negli Stati Uniti) e il romanzo *The Bell Jar*, pubblicato con lo pseudonimo di Victoria Lucas un mese prima del suicidio, nel gennaio 1963. Tutte le altre raccolte poetiche, da *Ariel* a *Winter Trees* e *Crossing the Water* furono pubblicate postume e curate personalmente da Ted Hughes. Per un approfondimento, rimando alla sezione *Vicissitudini editoriali*, a cura di A. Ravano, in S. Plath, *Opere*, pp. CLIII-CLXV.

⁵¹ T. Hughes, *Prefazione*, in S. Plath, *Diari*, cit. p. 15.

⁵² Cfr. D. Middlebrook, *Suo marito*, pp. 231-232.

⁵³ T. Hughes, *Prefazione*, cit. p. 16.

una Sylvia Plath muta, enigmatica, segreta, che nemmeno lui, da compagno prima e marito poi, era riuscito a comprendere pienamente. Non a caso, nella poesia *The Rabbit Catcher*, Hughes, ormai consapevole delle proprie mancanze verso Sylvia, consapevole cioè della loro irriducibile differenza, scrive: «You were locked/ into some chamber gasping for oxygen/ where I could not find you, or really hear you,/ let alone understand you». ⁵⁴

Un'ulteriore conferma di ciò arriva anche da una delle poesie che aprono *Birthday Letters*, dal titolo *Visit*. ⁵⁵ Qui Hughes ricorda la fase del corteggiamento, in seguito al suo primo incontro con Sylvia Plath, avvenuto in data 25 febbraio 1956 in occasione dell'inaugurazione della rivista *St. Botolph's*. Insieme all'amico americano Lucas Myers, anch'esso scrittore, Ted Hughes era tornato a Cambridge per cercare Sylvia; si era presentato sotto casa della ragazza, quando sfortunatamente questa era fuori, e inutilmente le aveva lanciato dei sassolini contro la finestra. Hughes poté però apprendere solo a-posteriori la gioia e l'eccitazione che Sylvia Plath aveva manifestato quando le era stato riferito che l'affascinante ragazzo e poeta inglese, conosciuto il mese precedente, era di nuovo in città e l'aveva cercata; solo dieci anni dopo, leggendo i diari, Hughes venne a conoscenza della reazione di Sylvia. Così il poeta ricorda questo particolare nella terza strofa del componimento:

Ten years after your death
I meet on a page of your journal, as never before,
The shock of your joy
When you heard of that. Then the shock
Of your prayers. And under those prayers your panic
That prayers might not create the miracle,
Then, under the panic, the nightmare
That came rolling to crush you:
Your alternative – the unthinkable
Old despair and the new agony
Melting into one familiar hell.

Ecco dunque l'incontro del poeta con una pagina del diario di Sylvia Plath (*I meet on a page of your journal, as never before, the shock of your joy...*), un verso estremamente importante perché da una parte conferma quanto detto, ovvero il ruolo

⁵⁴ T. Hughes, *The Rabbit Catcher*, in *Lettere di compleanno*, pp. 294-299

⁵⁵ T. Hughes, *Lettere di compleanno*, pp. 12-17.

fondamentale che i diari rivestono per la stesura di questo canzoniere, e dall'altra, conferma anche la scoperta da parte di Hughes di quel lato segreto e privato della moglie, impossibile da commentare se non attraverso il filtro dei diari.

La pagina a cui Hughes fa riferimento è quella del 10 marzo 1956, in cui Sylvia Plath annota:

[...] lui è qui; a Cambridge. Bert faccia di bulbo sorridente, tutto tirato a lucido, mi ha fermata per strada mentre andavo alla biblioteca del college: «Luke e Ted ti hanno lanciato sassolini contro la finestra ieri sera». Una gioia immensa mi ha percorsa al galoppo; si ricordavano il mio nome; era la finestra sbagliata e io ero fuori a bere [...].

Ti prego fa' che venga; fa' che io possa averlo in questa primavera inglese. Ti prego, ti prego...

[...] Oh, lui è qui; il mio predone nero; oh, fame fame. Ho tanta fame di un amore grande, dirompente, creativo, carico di gemme: sto qui, aspetto, e lui gioca sulle rive del fiume Cam come un fauno distratto.⁵⁶

Ecco la gioia a cui allude Hughes, una gioia che ben presto si trasforma in desiderio, in speranza di trovare un uomo che possa viverle accanto, che possa intellettualmente sfidarla di continuo senza confinarla in ruoli subalterni, che sappia sollecitare il suo genio creativo e, non da ultimo, che possa finalmente farle dimenticare il suo primo vero amore, Richard Sassoon. Per Sylvia Plath, Ted Hughes rappresentava tutto questo, non una certezza, bensì la speranza: nutriva davvero la speranza che quel ragazzo potesse condividere tali propositi e potesse viverle accanto. Ted Hughes era «il solo uomo da quando [era] in vita che [avrebbe potuto] far saltare in aria Richard»;⁵⁷ così lo descrive Sylvia Plath. Ciò che Ted Hughes non aveva però ancora compreso era il ruolo ben più complesso che inconsciamente lui ricopriva agli occhi di Sylvia:

[...]
Nor did I know I was being auditioned
For the male lead in your drama,
Miming through the first easy movements
As if with eyes closed, feeling for the role.
As if a puppet were being tried on its strings,
Or a dead frog's legs touched by electrodes.
I jigged through those gestures – watched and judged

⁵⁶ S. Plath, *Diari*, pp. 163-164.

⁵⁷ Ivi, p. 143.

Only by starry darkness and a shadow.
Unknown to you and not knowing you.

Ted Hughes ignorava (...*nor did I know...*) il suo essere per Sylvia sia marito che padre, perché era questo che lei cercava in ogni uomo, l'autorità e la protezione che non aveva mai avuto, in quanto il padre Otto Plath, con la sua testarda ostinazione a non curarsi,⁵⁸ era scomparso troppo prematuramente. Ignorava che, mentre lui si divertiva a scommettere che avrebbe conquistato la spregiudicata ragazza americana dal temperamento sempre eccessivo e dalle gambe lunghissime, Sylvia al contrario pensava che Ted potesse giocare la parte da primo attore (*the male lead in your drama...*), colui che poteva essere in grado di trasmetterle un'autorità paterna mai conosciuta, il suo colosso – al punto da dedicare al marito l'unica raccolta edita in vita, dal titolo emblematico *The Colossus*. Ignorava cioè che la domanda d'amore di Sylvia Plath nei suoi confronti non rispondeva a necessità di natura esterna e cosale, bensì simbolica. Hughes tutto questo non lo aveva compreso; ebbe la possibilità di comprenderlo solo a posteriori, leggendo i diari e gli appunti lasciati dalla moglie.

Come ammettere allora le proprie disattenzioni, le proprie mancanze? In altre parole, come chiedere perdono, se non attraverso la stesura di un canzoniere in cui Hughes dialoga direttamente con gli scritti di Sylvia Plath, li analizza, inscenando una conversazione fittizia che costringe il lettore a recuperare anch'esso quegli scritti e a leggerli alla luce di una nuova versione?

Emblematica in questo senso è la poesia *Black Coat*,⁵⁹ che richiama deliberatamente l'«uomo in nero» della celeberrima *Daddy*,⁶⁰ poesia scritta da Sylvia Plath nel 1963 in cui la poetessa analizza il proprio rapporto con il padre morto, nonché con la figura

⁵⁸ Otto Plath morì il 5 Novembre 1940 in seguito a delle complicanze sorte a causa di un diabete mellito mal curato, sfociato in una terribile cancrena alla gamba, in seguito amputata. Convinto di essere affetto da un male incurabile, Otto Plath aveva con determinazione rigettato qualsiasi tipo di cure mediche fino a quando, le complicanze seguite ad una banale ferita ad un piede, lo costrinsero ad un consulto medico che rivelò l'erroneità dell'autodiagnosi a cui era autonomamente giunto. Dalla prospettiva della giovanissima Sylvia – all'epoca aveva solo otto anni – l'ostinazione del padre a non curarsi fu interpretata come un chiaro segnale della sua volontà di andarsene, di abbandonarla. La morte del padre riveste un'importanza centrale nella vita e nella poetica di Sylvia Plath in quanto complicherà i suoi successivi rapporti con la madre e con gli uomini.

Emblematiche in tal senso sono le poesie *On the Decline of Oracles* (1957), *Electra on the Azalea Path* (1959), *The Beekeeper's Daughter* (1959), *The Colossus* (1959), e *Daddy* (1962), rispettivamente in S. Plath, *Opere*, pp. 198; 328; 332; 368; 650.

⁵⁹ T. Hughes, *Lettere di compleanno*, pp. 202-205.

⁶⁰ S. Plath, *Opere*, pp. 650-655.

quasi mitologica che da quell'immagine si era originata, ed esprime contemporaneamente la propria rabbia per un abbandono troppo precoce per il quale non è mai riuscita a trovare una giustificazione. Tim Kendall, nel suo studio critico, ha letto questa poesia come una sorta di messa in versi di un caso clinico, quello di una giovane ragazza, Sylvia Plath, che senza alcun dubbio conosceva e aveva letto le teorie psicoanalitiche freudiane, e che avrebbe ammesso attraverso questi versi il proprio complesso di Elettra.⁶¹ Al contrario, dal mio punto di vista, questo componimento potrebbe essere interpretato non solo come lo sfogo di una figlia di fronte all'abbandono paterno (lettura che tra l'altro confinerebbe ancora una volta Sylvia Plath nell'ambito dei poeti confessionali), ma come chiara manifestazione sintomatica della mancanza di un'eredità paterna e, contemporaneamente, come eterno attaccamento e dipendenza dalla figura simbolica rinnegata. Come confermato da Lacan nella sua analisi puntuale dedicata a Joyce, una costruzione identitaria che prescinde dal debito simbolico è destinata a configurarsi come una «grande illusione»;⁶² non è possibile rinnegare il padre (termine da considerarsi qui nella sua accezione più ampia, senza alcun riferimento alla figura empirica): è possibile separarsene, ma solo dopo aver sfruttato a pieno la sua eredità, la sua densità, il che significa le possibilità d'interpretazione che a quella relazione si accompagnano.

È da questa consapevolezza che riparte Ted Hughes, dopo aver attentamente analizzato esso stesso gli scritti a volte contraddittori della moglie, per raccontare in *Black Coat* la propria storia d'amore conflittuale con Sylvia, nonché il ruolo e la responsabilità che la poetessa gli aveva affidato, senza chiedergli il permesso. Scrive Hughes:

So I had no idea I had stepped
Into the telescopic sights
Of the paparazzo sniper
Nested in your brown iris.
[...]
No idea
How that double image,
Your eye's inbuilt double exposure

⁶¹ T. Kendall, *Sylvia Plath. A Critical Study*, Faber and Faber, London 2001; si vedano in particolare le annotazioni alle pp. 150-155.

⁶² J. Lacan, *Seminario XXIII*, cit. p. 67.

Which was the projection
Of your two-way heart's diplopic error,
The body of the ghost and me the blurred see-through
Came into single focus,
Sharp-edged, stark as a target,
Set up like decoy
Against that freezing sea
From which your dead father had crawled.

I did not feel
How, as your lenses tightened,
He slid into me.

Attraverso un linguaggio poetico estremamente visionario, cifra dell'intera raccolta, Ted Hughes ancora una volta ammette la sua totale estraneità verso quelli che erano gli autentici sentimenti di Sylvia; il poeta ignorava che «il corpo del fantasma» paterno fosse improvvisamente scivolato nel suo (*he slid into me*), che lo sguardo della poetessa da diploptico si fosse fatto drammaticamente monofocale, andando a sovrapporre in una sola figura-monumento, due distinte identità.

Ted Hughes certamente si difende, così come mostra una certa rabbia nell'apprendere il modo in cui la moglie lo aveva descritto alla madre e alle altre confidenti; ma al contempo sembra ammettere la propria colpa, la mancata comprensione verso Sylvia, il non aver saputo intercettare e tutelare il senso dei suoi pericolosi desideri: è partendo da questo senso di colpa costante che, lo ribadiamo, è possibile giustificare la genesi delle poesie confluite in *Birthday Letters*.

Birthday Letters in dialogo con Ariel

Visit e *Black Coat* non sono gli unici componimenti presenti in *Birthday Letters* in cui riecheggia la voce di Sylvia Plath. Come è stato detto, l'intero canzoniere presenta riferimenti più o meno espliciti in particolare alle ultime composizioni della poetessa di Boston, quelle che Hughes stesso riunirà – anche in questo caso, non senza ricevere delle critiche – nella raccolta *Ariel*, componimenti in cui emerge il vero talento di Sylvia Plath, quello che lei stessa aveva inseguito per anni e che il rancore e la rabbia verso Hughes forse favorirono.

A tal proposito, Linda Wagner-Martin, nell'edizione più recente della sua raffinatissima biografia dedicata alla poetessa di Boston, include un capitolo dal titolo «The Usurpation of Sylvia Plath's Narrative: Hughes's *Birthday Letters*». Wagner-Martin interpreta l'ultima raccolta di Hughes in termini di "usurpazione", in quanto il Poeta Laureato inglese si sarebbe appropriato del talento della moglie in modo strategico e irrispettoso. Ecco perché la nota studiosa non esita a definire *Birthday Letters* come un «affronto» verso Sylvia Plath e l'intera critica plathiana:

C'erano non pochi dubbi sul fatto che il libro potesse essere percepito diversamente da un affronto: entro le sue copertine, Hughes aveva scritto poesie costruite sui lavori più famosi di Plath. Era entrato in discussione con la narrazione che le sue poesie avevano creato; [Hughes] si era assegnato il compito di correggere la storia che la sua [di Sylvia Plath] scrittura aveva raccontato. Con voce piatta e letterale, aveva creato una narrazione razionale, intenzionalmente diversa dall'esuberanza, dall'intensità, e dalla commedia tipica dell'ultima voce di Plath.⁶³

Il giudizio espresso da Wagner-Martin è decisamente spietato; Hughes, a parere della nota studiosa, non solo si sarebbe indebitamente impossessato delle poesie di Sylvia Plath, ma non avrebbe nemmeno rispettato il contesto della loro genesi, collocandole al di fuori dell'arco evolutivo dello stile poetico attraversato da Sylvia Plath, e adeguando forzatamente lo stile della poetessa al proprio.

Ma, a quale scopo Hughes, poeta ormai all'apice della sua carriera, avrebbe commesso un'azione così infamante? Perché compiere questo ennesimo torto nei confronti della moglie? Hughes ha certamente manipolato gli scritti di Sylvia Plath da lui curati; ha censurato buona parte dei diari e ne ha distrutto un'altra; ha conferito alla raccolta *Ariel* una sistemazione differente rispetto a quella che Sylvia Plath aveva pensato e appuntato su alcuni dattiloscritti; si prese addirittura il merito del successo di quella pubblicazione, come a dire che la sequenza di poesie immaginata dalla moglie sarebbe stata meno valida, meno di successo. Allo stesso tempo però, innegabilmente, Hughes contribuì in parte al successo *post-mortem* di Sylvia Plath, alla sua consacrazione di Poetessa d'America, al riscatto degli insuccessi e di quelle pubblicazioni rifiutate con cui la poetessa aveva dovuto fare i conti in vita.

⁶³ L. Wagner-Martin, *Sylvia Plath. A Literary Life (second edition)*, Macmillan Press Ltd, Basingstoke-London 2003, cit. p. 148 (trad. mia).

Siamo dunque certi che *Birthday Letters* sia un caso di usurpazione e non una deliberata ripresa dei versi di Sylvia Plath al fine di esaltarla?

Senza alcun dubbio il processo creativo e, di conseguenza stilistico, che soggiace ai loro componimenti è differente: Hughes generalmente pone tra sé e i propri versi una certa distanza, riesce cioè a esercitare un perfetto controllo su quelle componenti più emotive che, invece, prendono progressivamente il sopravvento nelle composizioni più riuscite di Sylvia Plath. Come ha ricordato lo stesso Hughes in più occasioni, Sylvia Plath era solita comporre in modo estremamente lento, consultava il suo personale *thesaurus* dei vocaboli in modo quasi ossessivo perché attratta dalla perfezione che, in una prima fase, ai suoi occhi doveva necessariamente passare attraverso la perfezione della forma. Sylvia Plath dunque lavora incessantemente ricorrendo a sofisticati schemi metrici e ritmici, ricerca corrispondenze di suoni, vocali e consonanti che devono ripetersi creando allitterazioni mai casuali; allo stesso tempo però è animata da un'innata *clairvoyance*: questa è la vera cifra della sua poetica secondo Hughes.⁶⁴

Sylvia Plath ha un dono innato, un'estrema sensibilità visiva e visionaria appresa tra l'altro osservando acutamente l'arte e in particolare la pittura metafisica di De Chirico;⁶⁵ possiede uno slancio autentico verso le cose, uno slancio che le permette di cogliere corrispondenze nascoste e inaspettate. Come capita spesso ai grandi, però, Sylvia si rende conto di questa sua dote solo in un secondo momento, quando, riguardando indietro al passato e alle precedenti composizioni raccolte in *The Colossus*, parla di poesie «nate morte».⁶⁶

These poems do not live: it's a sad diagnosis.
[...]
O I cannot understand what happened to them!
They are proper in shape and number and every part.
They sit so nicely in the picking fluid!
They smile and smile and smile and smile at me.
And still the lungs won't fill and the heart won't start.

⁶⁴ T. Hughes, «Notes on the Chronological Order of Sylvia Plath», in *Tri-Quarterly Seven*, Fall 1966, p. 81.

⁶⁵ Per un approfondimento relativo ai rapporti che la poetica di Sylvia Plath intrattiene con il mondo dell'arte e la cultura visiva, rimando a K. Connors e S. Bayley (a cura di), *Eye Rhymes. Sylvia Plath's Art of the Visual*, Oxford University Press, Oxford 2007.

⁶⁶ S. Plath, *Nate morte*, in *Opere*, pp. 404-405.

Le poesie scritte fino a quel momento «non vivono»; sono impeccabili dal punto di vista della forma ma mancano di profondità; potremmo dire che in esse il significante ha preso il sopravvento sul significato. È il 1960 quando la poesia, che probabilmente non era mai stata per lei l'esercizio di una professione o tutt'al più un'ambizione, diventa per Sylvia Plath un'assoluta necessità, il sintomo (o forse sarebbe meglio dire *sinthomo*, sulla scorta di quanto commentato nelle righe precedenti, appoggiandosi alle teorie della psicoanalisi lacaniana) di una scrittura che dovrebbe essere interpretata in termini di “problema esistenziale”.

Più precisamente, secondo Ted Hughes, la vera svolta nella sua poetica è collocabile nel novembre 1959, in concomitanza con la stesura di *Poem for a Birthday*. Si tratta di una lunga sequenza poetica composta da sette diversi componimenti in cui, attraverso il recupero e una profonda analisi delle proprie esperienze biografiche passate – dalla decisione di trasferirsi in Inghilterra, al primo tentativo di suicidio nel 1953; dalle letture dei resoconti psichiatrici in versi di poeti a lei contemporanei, come Robert Lowell e Anne Sexton, alla necessità di confrontarsi con nuovi scritti, tra cui quelli dello statunitense Theodore Roethke (la cui influenza su Sylvia Plath verrà confermata anche da Hughes) –, la poetessa ripercorre un metaforico percorso di rinascita, una rinascita non solo psichica, ovvero di risalita dal vortice nero della depressione che l'aveva condotta a meditare più volte gesti estremi, ma soprattutto artistica: Sylvia Plath mette in versi l'affannosa ricerca e il conseguente approdo verso una nuova voce poetica, più autentica, diretta estroflessione del suo sentire.

A conferma di ciò, durante un programma radiofonico per la BBC in occasione del quale registrò dal vivo la lettura di questo lungo componimento, Sylvia Plath dichiara: «La donna che parla ha completamente perso il proprio senso di identità e di relazione con il mondo. Si immagina con grande vivezza sottoposta ad un processo di rinascita, come una statua frammentata e triturata che a distanza di secoli viene riportata alla luce e ricomposta».⁶⁷

Certamente la vera e propria rinascita artistica di Sylvia Plath non può essere rintracciata nella sua forma più compiuta in *Poem for a Birthday*; siamo ancora molto lontani dalla visionarietà disperata e perturbante delle liriche che comporrà nel periodo dal 1962 fino a poco prima di morire, nel febbraio 1963. Certamente però, come

⁶⁷ In A. Thwayte, «“I have never been so happy in my life”: On Sylvia Plath», in *Encounter*, 46, June 1976, pp. 64-67. Citato in traduzione in A. Ravano, *Note di commento*, in *Opere*, p. 1635.

suggerisce Hughes, questo è un primo passo verso la sua autonomizzazione, verso quell'espressione poetica in cui Sylvia aveva sempre ricercato una possibilità di liberazione dall'oppressione di una madre plasmatrice, dalla mitizzazione di una figura paterna assente e da un marito "pigmalione".

Riprendendo, sulla scorta di queste precisazioni, il giudizio espresso da Wagner-Martin, il compleanno citato nella raccolta *Birthday Letters* potrebbe alludere proprio a questa meravigliosa rinascita di Sylvia Plath nei componimenti ora contenuti in *Ariel*, universalmente riconosciuti come i più riusciti, e con cui Hughes ora sceglie di confrontarsi. Wagner-Martin critica la decisione presa da Hughes di pubblicare la raccolta nel mese di gennaio, come se il poeta volesse portare la memoria del lettore a ricordare il suicidio di Sylvia Plath (avvenuto in data 11 febbraio 1963);⁶⁸ al contrario, dal mio punto di vista, le motivazioni della scelta di quella data furono più profonde e nient'affatto meschine. Il titolo della raccolta e la data di pubblicazione a ridosso dell'anniversario del suicidio di Sylvia Plath hanno il chiaro intento di celebrare la rinascita della poetessa attraverso le parole poetiche di lui. Questo era il compito che lei gli aveva affidato in *The Offers* e questo era il compito di fronte al quale lui non doveva fallire. E Hughes questa volta non fallì.

«*It is only a story. Your story. My story*»

Vediamo allora di riassumere e nel contempo esplicitare in modo ancor più evidente questo dialogo che Hughes con la sua ultima raccolta istituisce in parallelo con le poesie di Sylvia Plath. Anche solo attraverso una rapida occhiata all'indice, il lettore non potrà non notare come molti componimenti presenti in *Birthday Letters* rechino lo stesso titolo delle poesie di Plath, scelta che in un certo senso potrebbe spiegare – il che non significa giustificare – alcune delle critiche che vennero mosse a Hughes: *The Rabbit Catcher*, *Brasilia*, *Night-Ride on Ariel*, *Wuthering Heights*, *Ouija* sono solo alcuni esempi.

⁶⁸ Si veda, ancora una volta, L. Wagner-Martin, *Sylvia Plath. A Literary Life (second edition)*, in cui si legge: «[...] dal suo titolo ai suoi contenuti [il canzoniere] sembrava pensato per far infuriare i lettori di Plath. Per cominciare, il titolo del libro; il compleanno di Plath cadeva il 27 ottobre 1932. La pubblicazione di *Birthday Letters* in febbraio sembrava invece voler ricordare il giorno del suo suicidio, l'11 febbraio 1963», cit. p. 148 (trad. mia).

Come già abbiamo tentato di chiarire non si tratta però di un'usurpazione, bensì di una deliberata ripresa che Hughes fa delle poesie della moglie con l'obiettivo di costringere il lettore a riprendere in mano a sua volta i versi di Sylvia Plath, e a cercare nei diari e nella raccolte poetiche le corrispondenze con il discorso che egli parallelamente conduce. Hughes sembra insomma calare la maschera di uomo narciso, tenebroso, concentrato unicamente su se stesso e sulla sua carriera, per esaltare Sylvia, colei che è stata la sua metà artistica. L'obiettivo sembra quello di voler rimarcare la complessità iscritta nei versi di Sylvia Plath, la sua grandezza poetica, quella straordinaria (nel senso letterale di fuori dall'ordinario) sensibilità che la rendeva estremamente vulnerabile ma affascinante.

Da questo punto di vista, *Birthday Letters* è un dono perché Ted Hughes, ormai nell'ultima fase della sua vita, non cerca di offrire la verità sulla relazione con Sylvia Plath, una verità che non sarebbe oltretutto mai stata creduta come tale, ma che si sarebbe solamente affiancata alle altre numerose versioni; anzi la sua versione sarebbe stata quella meno credibile poiché su di lui pendeva, per l'opinione pubblica, la colpa di averla uccisa. *Birthday Letters* non è dunque il resoconto di un matrimonio fallito; Hughes rompe il silenzio dietro il quale si era barricato per trentacinque anni non per soddisfare la curiosità morbosa dei critici letterari, confessando particolari scandalistici, ma per ricordare a sé e agli altri ciò che lui e Sylvia erano insieme, la loro imperitura comunione poetica. Se decide di entrare nel merito della "questione Plath" – potremmo chiamarla così – lo fa solo mettendo in dialogo le loro arti, la loro scrittura poetica. Nessuna intervista esclusiva con i quotidiani, nessuna autobiografia *uncensored*, come oggi vengono definite quelle confessioni scritte che accolgono i particolari più intimi riguardo un soggetto noto, particolari sui quali troppo a lungo si è speculato; al contrario, Hughes decide di rispondere alla moglie attraverso queste *lettere* in versi, risponde a tutto ciò che di lei il poeta ignorava, tutto ciò che di lei non aveva compreso (non poteva comprendere) ma che ebbe la possibilità di comprendere leggendo a posteriori le poesie scritte da Sylvia Plath dopo la loro separazione. Non una rivelazione per tabloid; Hughes puntualizza: «È solo una storia./ La tua storia. La mia storia».⁶⁹

Dopo aver ricordato in *Fulbright Scholars*, poesia posta in esordio alla raccolta, il primo incontro con la poetessa, un incontro elettrizzante e fortemente erotico dove lei lo

⁶⁹ Cfr. l'ultimo verso della poesia *Visit*, in T. Hughes, *Lettere di compleanno*, p. 17.

aveva morsi sulla guancia lasciandolo sanguinante, mentre lui le aveva strappato la fascia per capelli che la giovane poetessa di Boston era solita indossare, e dopo aver iniziato in *Visit* una narrazione in versi in cui il poeta confessa l'effetto scioccante che la lettura dei diari privati della moglie aveva avuto su di lui, Hughes entra direttamente in dialogo con le poesie più note e più dense di significato scritte da Sylvia Plath.

Esempio forse più significativo degli altri è *Trophies*,⁷⁰ posta anch'essa nelle pagine iniziali della raccolta, una poesia che fa deliberatamente eco a *Pursuit*, componimento scritto da Sylvia Plath immediatamente dopo il primo incontro con il Poeta Laureato nel 1956. Il fatto che Ted Hughes vada così indietro nel tempo e scelga di "rispondere" ad una poesia che porta la data del 27 febbraio 1956 – quando sappiamo ormai molto bene che le poesie più riuscite di Sylvia Plath sono quelle composte negli ultimi anni di vita, e comunque dopo il 1960, poesie dotate di una visionarietà nuova, struggente, intimamente connessa alla rielaborazione del proprio materiale esistenziale – non è casuale. Hughes scorge nella *pantera* protagonista dell'intero componimento la metafora del desiderio di godimento estremo che domina l'ispirazione di Sylvia. Ecco cosa scrive Hughes:

The panther? It had already dragged you
As if in its jaws, across Europe.
As if trailing between its legs,
Your mouth crying open, or not even crying any more,
Just letting yourself be dragged. Its real prey
Had skipped and escaped. So the fangs,
Blind in frustration,
Crushed your trachea, strangled the sounds. The Rorschach
Splashing of those outpourings stained
Your journal pages. Your effort to cry words
Came apart in aired blood
Enriched by the adrenalins
Of despair, terror, sheer fury –
After forty years
The whiff of that beast, off the dry pages,
Lifts the hair on the back of my hands.
[...]

⁷⁰ T. Hughes, *Lettere di compleanno*, pp. 34-37

Vediamo di analizzare questo passaggio conclusivo più in dettaglio. L'incontro con Ted Hughes rappresenta senz'altro per Sylvia Plath un primo momento di rottura, in quanto determina un cambiamento inconscio nella direzione della sua scrittura. Sylvia vede in Ted la possibilità concreta di realizzazione di quell'ideale di vita poetica che aveva sempre prospettato, perché il loro amore, tra le altre cose, è soprattutto condivisione, è un amore fondato cioè sulla condivisione di una passione, la scrittura per l'appunto. Sylvia riferisce così alla madre la gioia dell'incontro con Hughes, in una lettera datata 19 aprile 1956:

Adesso sto per parlarti di un fatto miracoloso, terribile e altisonante e spero che tu ci rifletterai e ne condividerai una parte con me. È quest'uomo, questo poeta, questo Ted Hughes. Non ho mai conosciuto niente di simile. Per la prima volta in vita mia posso fare uso di tutto la conoscenza e la capacità di ridere e la forza che ho, e posso scrivere di tutto, fino in fondo, e poi dovresti vederlo, dovresti sentirlo! [...] Sento una forza crescere in me. Non è pura idolatria, è che gli vedo dritto dentro il cuore...⁷¹

Tra di loro c'è intesa, c'è passione, c'è scambio. Anche Hughes lo sa, tanto che nel 1961, durante un'intervista per il programma della BBC *Two of Kind*, definì la loro intesa come basata su una «single shared mind», su una sola mente condivisa dalla quale si sarebbe originato un altrettanto unico genio creativo.⁷² Allo stesso tempo, si affrettò però a precisare come entrambi fossero riusciti a conservare una propria e personalissima immaginazione, una sorta di ispirazione segreta, un'autonomia compositiva. Tuttavia, ciò che Hughes all'epoca dell'intervista ancora non sapeva riguarda l'estrema incandescenza di quell'energia sotterranea che ammantava la genesi dei componimenti di Sylvia Plath, energia che si declinerà come cono d'ombra calato sulla loro relazione.

Pursuit rende conto in modo esemplare di questa anima segreta che abita Sylvia Plath, di quella voce interiore che la poetessa talvolta chiama *murderous self*, talvolta «terrible fish» e altre volte ancora «dark thing»,⁷³ una voce che alle sue orecchie suona

⁷¹ S. Plath, *Quanto lontani siamo giunti. Lettere alla madre*, cit. pp. 156-157.

⁷² Su questo particolare insiste molto Diane Middlebrook nel suo accurato lavoro monografico già citato, *Suo marito*; cfr. pp. 292-293.

⁷³ Si vedano, in ordine di citazione, la nota *Lettera a un demone*, che porta la data 1 ottobre 1957, in S. Plath, *Diari*, pp. 214-218, e le poesie *Mirror* e *Elm*, rispettivamente in S. Plath, *Opere*, pp. 510-511; pp. 564-567.

come una promessa di trascendenza. Che rapporto si instaura tra questa voce e la pantera che insegue Sylvia Plath in *Pursuit*?

Nel suo diario, in data 27 febbraio 1956 – giorno in cui stese la prima bozza della poesia – Sylvia appunta quanto segue: «[...] ho scritto una poesia lunga una pagina sulle oscure forze della lussuria [passione erotica]: *Pursuit*. Non è male. È dedicata a Ted Hughes». ⁷⁴ Sylvia è inseguita da un pantera (sostantivo che nella lingua inglese, come sottolinea Nadia Fusini, è chiaramente connotato al maschile); ⁷⁵ il felino la incalza, proprio come la sua passione per Ted Hughes, che è un colpo di fulmine, un'ammirazione estatica. La pantera, allegoria erotica per eccellenza, starebbe allora a simboleggiare l'attrazione fisica ancor prima che intellettuale di Sylvia Plath per il poeta inglese, quel miscuglio di fascino e violenza, nonché la consapevolezza, che la poetessa ha ormai ben appreso da Blake, che l'amore ingloba la morte, che il rapporto tra questi due sentimenti apparentemente opposti è in realtà un rapporto di interdipendenza reciproca. Presentando questo suo componimento alla madre scrive:

The Pursuit è più sul mio vecchio stile, ma ampliato, con una certa influenza di Blake, secondo me (evviva, evviva), ed è più forte di tutte le altre mie poesie "metafisiche"; da leggere ad alta voce anche questa. Si tratta, naturalmente, di un simbolo della terribile beltà della morte, e del paradosso per cui più si vive intensamente, più ci si brucia e ci si consuma; la morte include qui il concetto di amore, ed è più ampia e più ricca dell'amore, che è una mera sua parte. ⁷⁶

Quarant'anni dopo la sua stesura, Hughes in *Trophies* rievoca quella pantera attraverso la domanda retorica d'apertura, «The panther?», come se volesse conoscere l'esito di quel metaforico "inseguimento"; tuttavia, manifesta anche la consapevolezza di come Sylvia Plath fosse irreversibilmente intrappolata tra le fauci del felino ancor prima che loro si conoscessero; quella metaforica pantera, che dunque non è il maschio-Hughes bensì l'annunciazione di un destino poetico, maestoso e pertanto inevitabilmente tragico, l'«aveva già trascinata, come stretta tra le sue fauci, per l'Europa». E aggiunge: «The tenacity/ of the big cat's claim/ on the one marked down and once disabled/ is a chemical process – a combustion/ of the stuff of judgement».

⁷⁴ S. Plath, *Diari*, p. 146. Ho riportato tra parentesi la traduzione del termine *lust* offerta da Anna Ravano come "passione erotica" in *Opere* p. 1566, traduzione a mio avviso più convincente rispetto a quella di "lussuria" stabilita da Simona Fefè nei diari.

⁷⁵ Cfr. N. Fusini, *Introduzione*, in *Lettere di compleanno*, Mondadori, Milano 2000, p. x.

⁷⁶ S. Plath, *Quanto lontano siamo giunti. Lettere alla madre*, cit. p. 144.

L'aggressione della pantera, la tenacia con cui essa trascina a sé la preda inerme, è definito come un «processo chimico», un incontro che diventa destino. Ora Hughes lo sa, comprende come Sylvia fosse troppo dotata per non assecondare il richiamo della pantera, troppo ambiziosa per rifiutare l'investitura da poeta e farsi solo testimone di quella perfezione tanto inseguita.

Sylvia Plath non si è mai accontentata di una vita qualunque. Sylvia si assunse il rischio di vivere le sue poesie; accettò, ancora giovanissima, l'ardua sfida lanciatale dalla poesia e, a differenza di Hughes, che inizialmente si era mostrato titubante, tentato di lasciare tutto per trasferirsi in Australia insieme al fratello Gerald e vivere di piccoli lavoretti saltuari, Sylvia si era rivelata immediatamente coraggiosa, determinata. In quella famosa lettera alla madre, che reca la data del 19 aprile 1956, la poetessa scrive: «... Accetto questi giorni e questa esperienza di vita, perché sto crescendo e diventerò una donna superiore alle altre per la forza che ho».⁷⁷

In questo senso, se il progetto di Sylvia Plath appare così ambizioso è per la complementarità del godimento di cui è alla ricerca, un godimento diverso rispetto a quello maschile che si declina come fallico, feticistico, a tratti anche meramente onanistico: il suo è un *godimento Altro*, senza misura, eccentrico, una forma di godimento non bordata, eccentrico, incapace di accettare il limite. Sono queste le prerogative che Lacan ha attribuito per esempio al godimento femminile, un godimento a suo dire superiore perché suscettibile di poter sfruttare le potenzialità derivanti da quella mancanza dell'Altro che in apertura alla nostra ricerca non abbiamo esitato a definire nei termini di tratto caratteristico del femminile, una mancanza che permette di fare leva sulla singolarità femminile, sull'unicità di ciascuna donna.⁷⁸ Ed è a questa unicità che Sylvia mirava.

In *Birthday Letters*, Hughes contempla la grandezza di Sylvia Plath; ora sa (e anche il lettore dovrebbe ormai averlo compreso) che le complesse ragioni del suicidio della poetessa sono contenute nei suoi stessi versi.

⁷⁷ S. Plath, *Quanto lontani siamo giunti. Lettere alla madre*, cit. p. 157.

⁷⁸ Cfr. J. Lacan, *Il seminario. Libro XX. Ancora (1972-1973)*, trad. it. Einaudi, Torino 2011. Per un approfondito e un puntuale commento di questo seminario, rimando a C. Soler, *Quel che Lacan diceva delle donne. Studio di psicoanalisi* (2003), trad. it. Franco Angeli, Milano 2005. Per quanto riguarda, invece, l'analisi delle ricezioni delle teorie lacaniane dedicate alla sessualità femminile in parallelo con le posizioni più note della critica femminista, rimando a L. Mambrini, *Lacan e il femminismo contemporaneo*, Quodlibet, Macerata 2010.

Di nuovo, facendo eco ad un verso della moglie,⁷⁹ in *Setebos*, poesia in cui risuonano anche i personaggi della *Tempesta* shakespeariana, Hughes si domanda: «Who has dismembered us?».⁸⁰ Ma se in Plath, questo verso sembrava fare riferimento all'infedeltà del marito, al suo tradimento con Assia Wevill, all'interno del canzoniere di Hughes questa stessa domanda assume un tono completamente diverso. Chi li ha smembrati? Verrebbe da rispondere, la poesia. Si insinua cioè in Hughes la consapevolezza per cui ciò che all'inizio li aveva avvicinati – la poesia, la scrittura, il mistero della creazione artistica – alla fine li ha anche separati.

Del resto, era inevitabile. Entrambi facevano solo quello che la poesia ordinava;⁸¹ avevano persino abbandonato la carriera accademica e la sicurezza economica che da essa derivava per vivere di sola scrittura; tutto il resto passava in secondo piano. Queste sue lettere, dunque, prima di essere una mera confessione, la ricostruzione in versi della loro esperienza matrimoniale, sono il sigillo con cui Hughes – a partire da un immaginario *ultimatum* datogli da Sylvia, quello analizzato in *The Offers* – sublima la loro vita insieme; sono il racconto della loro comunione poetica, di come lei lo iniziò a un nuovo modo di fare poesia, nonché di quella irriducibile differenza tra loro, impossibile da superare.

«Our marriage had failed», scrive Hughes in *Epiphany*;⁸² il loro matrimonio era fallito, sì, ma *Birthday Letters* dimostra che Ted Hughes e Sylvia Plath, il Poeta e la Poetessa, non si sono mai realmente lasciati.

Ancora qualche riga, per concludere. È stato già chiarito come, portando un poco all'estremo le intuizioni suggerite da Julia Kristeva qua e là nei suoi scritti, non sia errato credere che la modernità abbia trovato la propria chiave di volta nella persona di Sigmund Freud, al quale si deve l'intuizione per cui ogni storia a modo proprio parla d'amore, e ogni dolore si spieghi a partire da una mancanza d'amore. Freud ha chiesto, allora, ai propri pazienti di stendersi sul lettino e, a partire da loro, ha prelevato sintomi e traumi, facendo della sofferenza e della follia d'amore il proprio materiale privilegiato d'osservazione e d'interpretazione. Dunque, di *per-dono*, enucleando il valore

⁷⁹ Il riferimento è alla poesia *Event*, scritta da Sylvia Plath il 21 maggio 1962, la quale si chiude proprio con il verso «Who has dismembered us?/ The dark is melting. We touch like cripples». In S. Plath, *Opere*, pp. 572-573.

⁸⁰ T. Hughes, *Lettere di compleanno*, pp. 268-271.

⁸¹ Cfr. la poesia *Flounders*, in T. Hughes, *Lettere di compleanno*, pp. 128-133.

⁸² T. Hughes, *Lettere di compleanno*, pp. 224-229.

superlativo del prefisso “per”, in quanto anch’esso forma lucida d’interrogazione e d’interpretazione. In questo senso si può dire che Hughes abbia scritto il perdono; non si illude che la sua scrittura possa garantirgliene la concessione, e probabilmente non è nemmeno di una simile conferma che va in cerca; Hughes piuttosto cerca di donare un senso alla sua storia con Sylvia Plath, alla sofferenza amorosa patita e inflitta, per aprirla e consacrarla all’infinito, a quel tempo infinito che solo la poesia è in grado di spalancare.

CAPITOLO 4

PERDERSI PER PERDONARSI:

NON CEDERE SUL PROPRIO DESIDERIO

Stando alla definizione, tropico significa cambiamento e trasformazione, e con i tropici Lillian era cambiata e trasformata...

Anais Nin

Amore e desiderio

«Amo ergo sum». Amo, dunque sono. O meglio, proprio perché amo, dal momento che amo e sono amato, la mia esistenza trova senso e affermazione. È questa la formula utilizzata dal filosofo francese Jean-Luc Marion, una formula per certi aspetti coraggiosa, che mira a sostituire la celebrazione della soggettività razionale cartesiana fondata sul *cogito* – la cui crisi è stata ormai, da più parti, dichiarata – per restituire la giusta centralità alla dimensione «erotica» dell'uomo.¹

A detta di Marion, la filosofia moderna occidentale, da Cartesio a Hegel, ha assegnato all'amore un ruolo secondario, che diviene ancor più marginale se confrontato con quello assai più rilevante ricoperto dall'intelletto e dalla razionalità. Effettivamente, si è dovuto attendere Freud, e la nascita della psicoanalisi, per vedere l'elaborazione di alcune teorie sull'amore, per quanto nemmeno queste, come già più volte ricordato, abbiano trovato una formulazione sistematica e unitaria all'interno del suo pensiero. E soprattutto, bisogna riconoscere come l'interesse del padre della psicoanalisi fosse ancora rivolto prevalentemente all'indagine delle pieghe patologiche e perverse

¹ Cfr. J-L. Marion, *Le phénomène érotique*, Grasset, Parigi 2003.

dell'amore, alle sue componenti psicotiche o nevrotiche, andando dunque a considerare il sentimento amoroso come un momento di sovversione della razionalità.

La contemporaneità, irretita in una forma di nichilismo e materialismo sempre più stringenti, non ha contribuito a mutare la situazione, sottomettendo l'amore alle stesse logiche capitalistiche che regolano la società globalizzata. Nelle pagine precedenti non abbiamo esitato a condannare quella forma smodata di iperedonismo che anima il discorso del capitalista odierno, un discorso che mira a far credere che la forma più alta di soddisfazione risiede nella capacità di godere massimamente, di procurarsi la maggior percentuale di piacere possibile, tale per cui l'amore viene iscritto in una sorta di gioco utilitaristico, tradottosi poi concretamente in una sostituzione continua dell'oggetto, nella sua scarsa cura, in favore della ricerca compulsiva del sempre nuovo e diverso. Bisogna però anche ammettere che la psicoanalisi, nella sua prima fase, ha in qualche modo contribuito a fomentare tale discorso, in particolare quando ha definito l'amore in termini di "grande illusione", di miraggio narcisistico.²

Sono tutte conclusioni inaccettabili per Marion, per il quale il bisogno di amare e di essere amati è ciò che più ci definisce in quanto essere umani, al punto che l'esperienza amorosa scandisce la nostra dimensione del tempo e dello spazio. È attraverso quella che il filosofo chiama la «fenomenologia dell'erotico», intendendo il termine erotico in un senso non riduttivo, che l'uomo riesce a rivelarsi, agli altri e prima ancora a se stesso; è attraverso tale fenomenologia che si potrà decostruire e ripensare criticamente l'identità soggettiva. Scrive Marion: «L'uomo non si definisce né per il logos, né per l'essere che ha in sé, ma per questo, che egli ama o odia, che lo voglia o no».³

L'uomo riceve cioè la conferma e la sicurezza della propria esistenza non da sé stesso, attraverso un atto solipsistico, e nemmeno attraverso l'attività pensante – sono affermazioni con cui Marion problematizza la riduzione epistemica e ontologica operate, a suo dire, rispettivamente da Husserl e Heidegger –, perché dopotutto non si tratta nemmeno di ricevere una «certezza d'essere». La domanda fondamentale, e la conseguente risposta che il soggetto attende, è un'altra: «*m'aime t-on?*» Sono amato?⁴

² Sono questi, come abbiamo visto, i temi sviluppati da Freud in *Introduzione al narcisismo* (1914) e *Psicologia delle masse e analisi dell'Io* (1921).

³ J.L. Marion, *Le phénomène érotique*, cit. p. 18 (trad. mia).

⁴ Ivi, p. 38.

Qualora rinunciamo a porci questa domanda, e soprattutto a pensarci in simili termini, rinunciamo all'umano che risiede in noi.

A partire da queste brevi considerazioni, bisogna ora riconoscere come la psicoanalisi post-freudiana abbia tentato di dire qualcosa di nuovo sull'amore, di offrire cioè versioni alternative dell'amore, senza per questo sconfessare la dimensione nevrotica che pure è presente: più precisamente, la psicoanalisi contemporanea ha cercato di porsi nei termini di un nuovo *discorso sull'amore*, con l'obiettivo di rivedere i propri assunti e, contemporaneamente, opporsi alla deriva narcisistica del discorso del capitalista.⁵

Jacques Lacan, come già ampiamente discusso, non si è accontentato di affermare la ben nota versione freudiana dell'amore, quella che poggia sull'idea di una presunta specularità immaginaria che porta l'Io a confondersi con l'Altro e viceversa; al contrario, Lacan ha provato a emancipare l'amore da tale visione, che appariva riduttiva. Se volessimo riassumere quanto indagato nei capitoli precedenti, potremmo dire che il primo grande elemento di novità introdotto da Lacan riguarda l'impossibilità di pensare la vita umana come sganciata dalla presenza dell'Altro. Egli insiste sulla necessità di ricevere una risposta simbolica dall'Altro come atto attraverso il quale si conferisce senso a un'esistenza altrimenti esposta all'abbandono assoluto. Ciò che chiediamo all'Altro non si pone nei termini della cura; è una domanda che si iscrive nella sfera dell'essere e non dell'avere. Rispondendo al nostro appello, l'Altro prende in carico il nostro desiderio di essere desiderati. La risposta ad ogni domanda d'amore risiede per Lacan in questo atto di riconoscimento; è questo gesto a permettere alla vita di umanizzarsi e di iscriversi all'interno della cornice del senso. Da questo punto di vista, la posizione di Lacan non è poi così differente da quella di Marion; in entrambi i casi, ci troviamo di fronte a formule coraggiose, che si accompagnano ad un principio implicito decisivo: l'identità si fonda a partire dalla relazione; non esiste io senza altro.

Tra le critiche senza dubbio più ricorrenti che sono state mosse alla psicoanalisi freudiana vi è quella di essere una teoria marcatamente solipsistica, in cui la dimensione sociale è stata marginalizzata: è stata questa, per esempio, la tesi elaborata dalla Scuola di Francoforte.⁶

⁵ Cfr. M. Recalcati, *Non è più come prima*, pp. 17-32.

⁶ Per un approfondimento, cfr. M. Recalcati, *Introduzione alla psicoanalisi contemporanea. I problemi del dopo Freud*, Mondadori, Milano 1996, in particolare pp. 165-203.

Se questi giudizi sembrano, da una parte, concentrare la loro attenzione unicamente sugli aspetti della metapsicologia freudiana, i quali, in un certo senso, potrebbero anche avvalorare la tesi solipsistica, dall'altra questi stessi giudizi sembrano trascurare alcune considerazioni più sottili avanzate dallo stesso Freud, per esempio quelle contenute nel capitolo sette di *Psicologia delle masse e analisi dell'Io* (1921), in cui, come già discusso ampiamente, lo psicoanalista riconosce come l'identità di ogni soggetto sin dalla sua origine si costituisca a partire dal rapporto con l'Altro.

Affermare, come ha fatto Freud, che l'identità si costruisce attraverso processi di identificazione potrebbe già essere di per sé un argomento sufficiente a contestare le critiche che gli sono state mosse. Ma è con Lacan, e attraverso le sue riletture del pensiero di Freud, che il carattere di intersoggettività emerge in modo inequivocabile, soprattutto se si considerano le riflessioni che lo psicoanalista francese dedica al sentimento amoroso. L'amore, infatti, viene descritto da Lacan primariamente in termini di *incontro*: non solo; è un incontro che, lungi dal rafforzare l'immagine dell'Io, la spiazza, fino a decentrarla. Nella relazione amorosa, non si vive un'esperienza di rispecchiamento narcisistico, bensì un'esperienza di ammirazione dell'Altro.

L'incontro d'amore, in sintesi, è quell'evento che costringe l'immagine narcisistica dell'Io a fare i conti con i propri limiti; è ciò che determina il crollo di quel sogno d'indipendenza attorno al quale il soggetto aveva illusoriamente costruito la propria esistenza. Una volta posti di fronte alla persona amata, è possibile sperimentare l'illusorietà del pensarsi come singoli; il mito del bastare a se stessi crolla. Ogni incontro d'amore porta con sé una sensazione di smarrimento, più o meno accentuata, che dipende a sua volta dall'intensità della nostra esposizione all'Altro.

L'amore, in altre parole, è ciò che ci permette di esperire la finitezza della nostra esistenza; è ciò che contribuisce all'insorgere della consapevolezza secondo la quale, da soli, si è profondamente parziali, incompleti. Ma, che cosa accade quando una simile visione dell'amore ci costringe a una massima idealizzazione del sentimento? Che cosa accade, cioè, quando l'amore ci spinge a credere che l'Altro, da solo, sia in grado di significare la nostra esistenza, di colmare quella mancanza originaria, che è di per sé strutturalmente incolmabile? Perché spesso, in una relazione d'amore, idealizziamo l'Altro al punto da pensarci completamente privi di ogni qualità o merito, qualora

privati della sua presenza? Che cosa accade, cioè, quando permettiamo che la persona amata ci annulli?

Ecco qui formulato l'ultimo aspetto che questa ricerca vuole proporre. Jean-Luc Marion ha ragione nel credere che la capacità di amare e la fiducia nell'essere ricambiati è ciò che definisce la vita umana. Allo stesso tempo, però, può capitare che, proprio per amore, ci si perda, si elegga l'Altro come essere perfetto, si deleghi all'Altro ciò che in realtà pertiene solo e soltanto al nostro desiderio. Non è forse un caso che, nella prospettiva psicoanalitica, l'unica cosa di cui si può essere colpevoli è «l'aver ceduto sul proprio desiderio». ⁷ Questo è ciò che spesso accade in amore, quando si può smettere di desiderare per assecondare l'Altro e non sentire più il peso e la responsabilità della scelta. È in relazione a questo cedimento, a questa colpa, che sorge allora una domanda, quella che guiderà la trattazione a seguire, una domanda che ci permette di sondare un aspetto inedito, se non anche trascurato, del perdono: *qual è davvero l'oggetto del perdono?*

Dipendenza e autonomia

Così scrive Rainer Maria Rilke in una delle lettere al giovane aspirante poeta Franz Xavier Kappus, la numero sette, che porta la data del 14 maggio 1904:

Amare non significa fin dall'inizio essere tutt'uno, donarsi e unirsi a un altro (poiché cosa sarebbe mai unire l'indistinto, il non finito, ancora senza ordine?); è una sublime occasione per il singolo di maturare, di diventare in sé qualcosa, di diventare mondo per sé per amore di un altro, è una grande, immodesta pretesa a lui rivolta, qualcosa che lo presceglie e lo chiama a vasti uffici. [...]

In questo però i giovani sbagliano così spesso e gravemente: che essi (nella cui natura è non aver pazienza) si gettano l'uno all'altro quando l'amore li assale, si spandono così come sono, in tutto il loro disordine, scompiglio e turbamento... Ma come fare allora? Che deve fare la vita di quel mucchio di cocci che essi chiamano la loro comunione e che volentieri chiamerebbero la loro felicità, fosse plausibile, e il loro futuro? Così ognuno si perde per l'altro e perde l'altro e molti altri, che ancora volevano venire. [...]

Questo amore più umano (che si compirà infinitamente attento e lieve, e buono e chiaro nel legare e sciogliere) somiglierà a quello che noi lottando e con fatica

⁷ J. Lacan, *Il Seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi (1959-60)*, trad. it. Einaudi, Torino 2008, cit. p. 401.

andiamo preparando, l'amore che consiste in questo: che due solitudini si proteggano, si limitino e si inchinino l'una innanzi all'altra.⁸

In queste poche righe, Rilke riesce a rendere in modo estremamente lucido, per quanto evocativo, la differenza tra incontro d'amore e illusione. Quando colti dalla passione amorosa, scrive il poeta, gli amanti «si gettano l'uno all'altro»: è proprio in questo gesto, quando la perdita di controllo diventa eccessiva, che l'illusione amorosa agisce, facendo sì che l'Uno fissi l'Altro nella propria immagine narcisistica. Nell'illusione amorosa non si verifica alcun incontro; anzi, l'incontro con l'Altro si declina sempre come mancato, dal momento che l'Io ricerca nell'Altro unicamente l'immagine idealizzata di sé, proietta cioè su di esso il proprio fantasma inconscio, ricercando in lui ciò che è in grado di compensare la sua mancanza. In questo senso, la dimensione illusoria dell'innamoramento si accompagna inevitabilmente alla riduzione dell'Altro allo Stesso, al nostro Ideale privo di difetti. Non è difficile immaginare che una simile forma di unione sarà destinata al fallimento: basterà infatti una piccola crepa, un particolare fuori posto, a far crollare il nostro miraggio narcisistico. Ed è così che, a partire da questo equivoco, «ognuno si perde per l'altro e perde l'altro».

Al contrario, quando c'è incontro d'amore, il soggetto urta contro l'alterità della persona amata che si rivela nella sua nudità, nel suo reale più reale, a maggior ragione quando questo si rivela capace di ferirci, di procurarci dolore. In questo caso, la persona amata non sarà assimilabile all'oggetto parziale causa del desiderio, al mezzo attraverso il quale la pulsione trova il suo soddisfacimento. Dell'Altro ameremo la sua alterità, il suo essere differente da noi, quella particolarità a lui più propria che lo rende inassimilabile a noi, «invalutabile».⁹ Si tratta, come nota acutamente Rilke, di riconoscere «due solitudini» che «si proteggono, si limitano e si inchinano l'una innanzi all'altra». O che, per lo meno, ci provano. Proprio grazie all'Altro, il soggetto ha la possibilità di accedere a parti e aspetti di sé che fino a quel momento ignorava, e apprende l'esistenza di un mondo altro, differente, un mondo a Due. Non a caso, è stata proprio questa consapevolezza a guidare la nostra trattazione dedicata al perdono dell'Altro, un momento grazie al quale l'esistenza della persona amata viene affermata; l'amato è un soggetto reale, distinto, non assimilabile all'ideale, e come tale, fallibile.

⁸ R. M. Rilke, *Lettere a un giovane poeta*, trad. it. Adelphi, Milano 1980, cit. pp. 49-50.

⁹ J.-L. Nancy, *Sull'amore*, cit. p. 35.

L'aspetto che si vuole ora aggiungere alle precedenti considerazioni, e che permetterà di discutere un'ulteriore declinazione del perdono, riguarda il significato da attribuire a questo "incontro tra solitudini" – per riprendere l'espressione di Rilke – che a sua volta ha a che fare con quella costante oscillazione che si verifica in una storia d'amore, tra l'abbandono totale e la resistenza di fronte al tentativo di essere trattati come un semplice oggetto.¹⁰

L'amore si muove sempre tra questi due estremi, quello dell'affascinante dipendenza e quello della necessaria autonomia, componenti che spesso faticano a trovare una loro conciliazione. Se è vero, infatti, che l'amore è incontro, è altrettanto vero che l'amore è anche abbandono e dipendenza. Per quanto il nostro tempo esalti l'individualismo e consideri la capacità di vivere nella più assoluta indipendenza come la forma più alta e appagante di libertà, la vita umana è tale solo nel momento in cui sa riconoscere i propri rapporti di dipendenza, il che significa, solo quando non teme di dichiarare la propria vulnerabilità. La spinta a dipendere dall'oggetto amato, e conseguentemente la volontà di possederlo, appartengono all'amore. Se però la dipendenza dagli sguardi e dai gesti dell'Altro è una forma di dipendenza costituzionalmente legata al sentimento amoroso, e dunque di per sé positiva, esistono legami in cui la dipendenza si è insediata nella vita dell'innamorato al punto tale da offuscare ogni residuo della sua volontà.

A partire da queste premesse, il primo punto che si vuole sostenere è il seguente: ogni forma di dipendenza, quando è totale e assoluta, consegna l'amore al suo fallimento. L'amore fallisce se lo si riduce a un banale tentativo di fusione tra l'Uno e l'Altro; in questo senso è possibile affermare che il legame d'amore, quello autentico, si fonda sempre e solo sulla reciproca solitudine dei Due. Più precisamente, tale forma smodata e mortifera di dipendenza si verifica nel momento stesso in cui si assegna all'amore una funzione a cui esso non può assolvere. Se è vero che l'innamorato desidera essere desiderato dall'Altro, talvolta esso si illude di poter occupare una posizione che non gli compete, desiderando essere *la causa della mancanza dell'Altro*. Questo passaggio merita di essere indagato con attenzione.

Com'è noto, una mancanza si iscrive all'origine del soggetto per il fatto che egli è nato nel linguaggio. Tale mancanza, però, non è mai mancanza di qualcosa, non si

¹⁰ Su questi temi ha insistito molto Michela Marzano. Si veda, per esempio, il suo articolo *I paradossi dell'amore: dipendenza, autonomia, fiducia*, in «Educazione sentimentale» n. 22, Franco Angeli, Milano 2014, pp. 94-100.

iscrive cioè nell'ordine del possesso, dell'avere, ma è una *mancanza d'essere*, una sorta di taglio, una frattura ontologica strutturale, dal momento che è ciò che concerne la finitezza della condizione umana. Ed è da questa mancanza originaria che trae la sua spinta il desiderio, il quale si caratterizza inizialmente per una «fondamentale nostalgia». Scrive Lacan: «Una fondamentale nostalgia lega il soggetto all'oggetto perduto, nostalgia tramite cui si esercita tutto lo sforzo della ricerca».¹¹ Il desiderio umano è nostalgico perché legato a un oggetto perduto non accidentalmente, ma inevitabilmente e irreversibilmente: Sartre, per esempio, aveva ben intuito le spinte paradossali che animano il soggetto umano quando, parlando del *manque d'être*, enfatizzava quel carattere di eccentricità del desiderio rispetto a ogni suo soddisfacimento oggettuale.¹² Non esiste oggetto che possa riempire tale vuoto, colmare la mancanza, e proprio in virtù di questa assenza, il desiderio si dirige verso una serie più o meno infinita di oggetti immaginari, attraverso i quali il soggetto si illude di ritrovare quella condizione di pienezza.

Si tratta di una struttura di desiderio in cui si insinua un paradosso: la mancanza d'essere è l'effetto dell'azione dell'Altro sul soggetto, eppure il soggetto si rivolge all'Altro per risolvere tale mancanza. In amore, questa struttura paradossale diviene ancor più manifesta: la persona amata conferisce all'innamorato la certezza della sua esistenza – questo, come abbiamo visto, è stato l'assunto alla base del pensiero di Jean-Luc Marion – ma allo stesso tempo la persona amata non può colmare la nostra mancanza, non può soddisfare pienamente il nostro desiderio poiché si tratta di un desiderio sempre altro rispetto a ciò che l'Altro è in grado di offrire.

La dipendenza verso l'Altro presuppone dunque una consapevolezza implicita: impone che non ci si scordi dell'autonomia, dell'autonomia del proprio desiderio, e che «il poter-essere soli costituisce», come teorizza il filosofo tedesco Axel Honneth, «il polo soggettivo di una tensione intersoggettiva, della quale il secondo polo è la capacità di fusione illimitata con l'altro».¹³ Formule complesse che suggeriscono un'idea a tratti molto semplice: non esiste forma valida di dipendenza senza autonomia, senza la capacità di restare – o meglio, tornare – soli, di abbracciare la propria solitudine.

¹¹ J. Lacan, *Il seminario. Libro IV. La relazione d'oggetto (1956-1957)*, trad. it. Einaudi, Torino 1994, cit. p. 9.

¹² Cfr. J.-P. Sartre, *L'essere e il nulla*, pp. 685-696.

¹³ A. Honnet, *La lotta per il riconoscimento*, trad. it. Il Saggiatore, Milano 2002, cit. p. 130.

Siamo evidentemente giunti ad uno snodo fondamentale, che corrisponde alla tesi forse più matura a cui Lacan approda lungo la sua investigazione attorno alla struttura del desiderio. Per una lunga fase egli aveva insistito sullo statuto simbolico del desiderio: il desiderio, cioè, è sempre desiderio del desiderio dell'Altro; è desiderio di essere riconosciuti dall'Altro, ovvero, è domanda d'amore, la cui risposta conferisce senso alla nostra esistenza. La tesi che ora si profila è differente e insiste su un'idea di desiderio come «condizione assoluta»;¹⁴ in altre parole, è il suo statuto *reale* ad essere messo in primo piano, così che il desiderio è sì desiderio dell'Altro, ma contemporaneamente, è anche *desiderio d'altro*, di qualcosa che l'Altro non può offrire. Anche se il desiderio è obbligato a passare attraverso la domanda d'amore, esso non si risolve totalmente in quest'ultima, declinandosi in termini di resto, di componente residuale della domanda stessa, che è destinata a restare sempre in parte insoddisfatta. La soddisfazione del desiderio non può risolversi né attraverso «l'appetito della soddisfazione», né attraverso la domanda d'amore:¹⁵ Lacan arriva qui a ribadire la totale autonomia del desiderio, la cui soddisfazione più alta e autentica consisterebbe nel *godere dell'atto stesso del desiderare*.

Ecco che, alla certezza della propria esistenza affermata da Cartesio attraverso l'esercizio del pensiero razionale, e da Marion attraverso l'amare e la fiducia nell'essere amato, si sostituisce ora una consapevolezza differente che potrebbe essere riassunta attraverso la formula «*Desidero ergo sum*». Si tratta di una formula per certi aspetti provocatoria, ma che presuppone un corretto intendimento del concetto stesso di desiderio. Lacan, infatti, giunge progressivamente a emancipare il desiderio dalla sua veste unicamente nostalgica, di rimpianto verso l'oggetto perduto, con l'obiettivo di valorizzare, al contrario, il suo rapporto strutturale con la mancanza a essere che definisce ogni essere umano e, di conseguenza, il movimento continuo di questo desiderio, la sua costante rimodulazione, dal momento che si colloca sempre al di là di ogni oggetto, eccede ogni soddisfazione oggettuale. Sarà proprio questa idea di “desiderio come metonimia della mancanza ad essere” a traghettare Lacan verso una più approfondita indagine del concetto di godimento, indagine che occuperà la stagione più matura del suo insegnamento.

¹⁴ J. Lacan, *La significazione del fallo*, in *Scritti* vol. 2, trad. it. Einaudi 1976, cit. p. 688.

¹⁵ *Ibidem*.

«*Ho paura*»

Ogni storia d'amore, avverte Winnicott, si accompagna ad un timore, poiché ci costringe a ricordare ciò che avremmo voluto seppellire per sempre, ovvero, il fatto di essere stati, nei primi anni della nostra esistenza, dipendenti in modo assoluto da qualcuno: senza le amorevoli cure che la madre ci ha prestato, senza la sua totale dedizione, non saremmo potuti sopravvivere.¹⁶ È un amore assoluto quello che lega la madre e il bambino, un amore certamente necessario, ma al contempo pericoloso, quando diviene oppressivo, una sorta di reciproca appropriazione, a metà strada tra l'incestuoso e il cannibalico, una relazione dalla quale si cerca di prendere progressivamente le distanze, per guadagnare la propria indipendenza. Non senza un poco di timore, però, e senso di rinuncia.

Eppure, nell'innamoramento è proprio all'esclusività del primo amore che si guarda; come già discusso, è questo legame così particolare e originario che si cerca di ricreare: per quanto una costante oscillazione tra dipendenza e desiderio di autonomia sia presente sin dall'infanzia, spesso si preferisce ignorare tale componente, perché catturati da un affascinante sogno di fusione. Ma esponendosi a quale rischio? L'esperienza, insieme con la letteratura che mai si stanca attraverso le proprie narrazioni di esplorare meglio di qualsiasi teoria simili problematiche, dimostrano che l'amore fusionale e idealizzato si rivela parimenti quello massimamente fallibile e deluso.

A tal proposito, in questo mio itinerario, vorrei ora soffermarmi su una serie di racconti pubblicati da Simone de Beauvoir nel 1967, e in particolar modo sul primo, quello che dà il nome alla raccolta e in cui l'autrice raggiunge certamente i risultati più interessanti, tanto a livello tematico quanto stilistico: *Le femme rompue*.¹⁷ Si tratta di pagine struggenti, strutturate sotto forma diaristica, da settembre a marzo, alle quali una donna, Monique, affida il racconto della crisi profonda d'identità, ma anche di ruolo e di prospettiva, che l'ha investita.

È paradossale questo percorso di scrittura: intrapreso da Monique per raccontare quel senso di gioia e di libertà che le procura l'essere finalmente libera dagli obblighi di madre – le due figlie, infatti, Colette e Lucienne, sono ormai cresciute e lontane da casa – si muta successivamente in spazio atto ad accogliere il dolore infertile dalla scoperta

¹⁶ Cfr. D. W. Winnicott, *Sviluppo affettivo e ambiente*, trad. it. Armando Editore, Roma 1974.

¹⁷ S. de Beauvoir, *Una donna spezzata*, trad. it. Einaudi, Torino 2014.

del tradimento da parte del marito, e il lento precipitare nel vuoto che ad esso si accompagna. La confessione del marito Maurice, medico stimato e affascinante, determina il crollo non solo di un ideale di vita, ma, ancor più prepotentemente, di Monique stessa. È Monique la donna spezzata – «Sono a pezzi»,¹⁸ così urla una pagina del suo diario – e il lettore la accompagna in questo suo straziante percorso di disintegrazione e smascheramento.

«C'è una donna»:¹⁹ sono queste le parole esatte pronunciate da Maurice, una confessione lapidaria ma sufficiente a investire con prepotenza l'identità di Monique; proprio lei che non aveva mai provato a pensarsi come separata da lui – «i miei desideri, la mia volontà, i miei interessi non sono mai stati diversi dai suoi»,²⁰ così scrive in data 10 ottobre – si trova ora a dover assistere alla caduta del proprio Ideale. È una rivelazione che la disarmava: «In verità mi trovo disarmata, poiché non avevo mai pensato di avere dei diritti. Mi aspettavo molto da coloro che amo. Forse troppo. Mi aspetto molto, e magari chiedo molto. Ma non so esigere».²¹

Monique non sa esigere; ha preferito ridurre se stessa a oggetto nelle mani dell'altro, restare confinata nella più totale passività, fingendo oltretutto che questa non le fosse stata imposta ma consapevolmente scelta e coltivata, annullando così ogni traccia di volontà. E di desiderio.

Lasciati gli studi per la vita familiare, Monique non era mai stata che questo, una moglie e una madre: la sua più grande ambizione era stata quella di impartire una buona educazione alle figlie, improntata al rigore e alla disciplina, e vivere a fianco del marito, stretti da un rapporto di rispetto e fedeltà. Non aveva nemmeno mai avvertito l'esigenza di un lavoro, di realizzarsi in un settore professionale, e ciò che più sconcerta sono le ragioni che lei stessa adduce verso tale rinuncia: «Una delle ragioni – la principale, anzi –, per cui non ho nessuna voglia di prendermi un lavoro è che mi sarebbe troppo sacrificio non essere a completa disposizione delle persone che hanno bisogno di me».²² Se è vero che l'amore comporta necessariamente, per lo meno agli albori di una relazione, una sorta di smarrimento, nel caso di Monique questo sembra essersi fatto irreversibile; Monique col passare degli anni si è scordata del proprio desiderio; più

¹⁸ Ivi, p. 115.

¹⁹ Ivi, p. 19.

²⁰ Ivi, p. 35.

²¹ Ivi, p. 37.

²² Ivi, p. 13.

precisamente Monique si è scordata di desiderare per porsi nei termini del desiderio dell'Altro, della sua cura, salvo poi realizzare (attraverso riflessione e gesti che, per quanto sembrano suggerire un tardivo risveglio, restano comunque solo abbozzati, e troppo deboli) la pericolosità di un simile progetto.

C'è un libro, *Donne che amano troppo* (1985), che ormai da più di un quarto di secolo occupa una posizione di primordine tra i testi dedicati alla cosiddetta "psicopatologia amorosa", in cui l'autrice, l'americana Robin Norwood, scandaglia con minuzia di particolari quella passione che lei stessa ha soprannominato «troppo amore».²³ Per quanto alcuni passaggi risentano di un'impostazione stucchevolmente femminista – la data di composizione però potrebbe giustificarla – Norwood ha comunque il grande pregio di riuscire a comunicare, come ricorda anche Dacia Maraini nella prefazione alla traduzione italiana, questioni di grande profondità in tono estremamente piano, immediatamente afferrabile, come, ad esempio, quando sostiene con disarmante semplicità che «molte donne commettono l'errore di cercare un uomo con cui sviluppare una relazione senza aver prima sviluppato una relazione con se stesse; corrono da un uomo all'altro, alla ricerca di ciò che manca dentro di loro». Ancora una volta, il problema (non solo femminile) di passare attraverso la domanda d'amore, e dunque attraverso un'implicita ammissione di essere in difetto, senza però alienarsi nella dipendenza dall'Altro.

Altrettanto interessanti in questo senso, si rivelano alcune osservazioni che Norwood pone in esordio alla propria ricerca:

Quando essere innamorate significa soffrire, stiamo amando troppo. [...]

Quando non ci piacciono il suo carattere, il suo modo di pensare e il suo comportamento, ma ci adattiamo pensando che se noi saremo abbastanza attraenti e affettuose lui vorrà cambiare per amor nostro, stiamo amando troppo. [...]

Vedremo che "amare" diventa "amare troppo" quando abbiamo un partner incompatibile con i nostri sentimenti, che non si cura di noi, o non è disponibile, eppure non riusciamo a lasciarlo: in realtà lo desideriamo, ne abbiamo bisogno sempre di più. Arriveremo a capire come il nostro desiderio di amore, il nostro struggimento, il nostro stesso amare diventa una dedizione.²⁴

L'amore non è sinonimo di dedizione assoluta; l'amore non è sacrificio. La posta in gioco, anche per Monique, è quella di imparare a desiderare secondo se stessa, senza

²³ R. Norwood, *Donne che amano troppo*, trad. it. Feltrinelli, Milano 2008.

²⁴ Ivi, pp. 13-14.

affidarsi totalmente alle diverse figure che via via le si presentano come sostitute di quel tesoro tanto irrinunciabile quanto perduto. Riconoscere il proprio desiderio, però, non è cosa semplice; richiede fatica e, talvolta, sofferenza, come Monique stessa sembra riconoscere: «Quando si è talmente vissuti per gli altri, è un po' difficile riconvertirsi, mettersi a vivere per se stessi. Bisogna star attenti a non cadere nella trappola della dedizione».²⁵ Un proposito che evidentemente Monique non ha osservato con sufficiente attenzione, finendo con l'idolatrare l'Altro e con lo scordarsi di sé, per essere sempre disponibile. È una colpa che lei rinfaccia al marito, «Maurice, col suo silenzio, mi ha precluso la possibilità di affrontare, armata, una rottura»;²⁶ eppure, viene da domandarsi: chi è il vero responsabile? Chi, per riprendere l'insegnamento della psicoanalisi, ha “ceduto” sul proprio desiderio?

Tra le diverse storie di donne proposte da Norwood, ce n'è una, quella di Lisa, che molto ha in comune con Monique. Scrive Norwood: «[...] per Lisa sentirsi necessaria equivaleva a sentirsi amata; così quando un uomo sembrava aver bisogno di lei, in realtà le stava offrendo il suo amore».²⁷ A questa affermazione, fa quasi da controcanto una pagina del diario di Monique, in cui scrive:

Io ho perduto la mia immagine. Non che la guardassi spesso, ma era lì, un po' indietro, sullo sfondo, quale Maurice me l'aveva dipinta. Una donna diretta, [...] ma comprensiva, indulgente, sensibile, profonda, attenta alle cose e alle persone. Tutta dedita alle persone che ama, senza altro pensiero che la loro felicità. [...]

Che cosa sono, io? Non me ne sono mai curata granché. Ero garantita, dato che lui mi amava.²⁸

La presenza di Maurice al suo fianco era sufficiente a garantire la sua stessa immagine, della quale, come lei stessa ammette, non si era mai curata molto. Assecondare l'Altro, *essere per l'Altro*, era dopotutto un proposito meno impegnativo. In questo senso, si potrebbe quasi affermare che Monique è vittima del suo stesso sogno masochistico, che consiste nello sfuggire a ogni forma di mancanza per concretizzarsi in una vita privata della dimensione del desiderio, della libertà e, dunque, anche della responsabilità della scelta. Il masochista rinuncia a ogni forma di soggettività; rifiuta in

²⁵ S. de Beauvoir, *Una donna spezzata*, pp. 30-31.

²⁶ Ivi, p. 84.

²⁷ R. Norwood, *Donne che amano troppo*, p. 69.

²⁸ S. de Beauvoir, *Una donna spezzata*, p. 124.

un certo senso la sua stessa libertà, illudendosi così di aggirare il peso dell'angoscia.²⁹ Consegnarsi inerme nelle mani dell'Altro è il disperato tentativo che il masochista attua pensando così facendo di definirsi come soggetto completo e compatto, liberato dal peso della mancanza. Monique ha vissuto il proprio matrimonio costretta in una simile illusione; per timore, ha preferito lasciarsi modellizzare dall'Altro (dal marito e dalle figlie), trascurando se stessa.

Ma, come premesso, l'affidare la propria identità all'Altro – anziché costruirla con l'Altro – può rivelarsi un progetto davvero pericoloso, che scava una sorta di vuoto nell'esistenza; si corre il rischio di smarrire in modo irreversibile se stessi. E così è stato per Monique.

Inizialmente, anziché fare i conti con la confessione del marito, Monique preferisce raccontarsi le consuete menzogne; preferisce negare l'incrinatura profonda che la mancanza del marito ha necessariamente provocato, e giustifica l'accaduto (crede, per esempio, alle amiche che le consigliano di avere pazienza e che dopotutto è normale che un uomo tradisca la propria moglie).³⁰ Ripete: «Niente è cambiato tra noi due».³¹ Solo in un secondo momento si rende conto dell'assurdità del suo comportamento: «Niente è cambiato tra noi due! Che illusioni m'ero fatta su questa frase! Voleva dire che niente era cambiato visto che m'ingannava già da un anno? O non voleva dire proprio niente?». ³² Il tradimento vibra un colpo di frusta così potente che spezza Monique, le sue certezze, strappa quel "cielo di carta" davanti al quale per anni aveva recitato la farsa di una vita familiare perfetta.

Il tradimento del marito, da questo punto di vista, passa quasi in secondo piano se si considera il tradimento che Monique subisce dalla vita, da quella vita che, lo ripetiamo, lei stessa aveva costruito su basi menzognere. È così che, scorrendo le pagine conclusive del diario, il lettore – insieme a Monique – realizza come il tradimento del marito abbia costretto la protagonista ad una revisione totale della sua vita; il tradimento la costringe a mettere in discussione ogni cosa, non solo il suo presente, ma anche il

²⁹ Per un approfondimento, rimando a M. Fiumanò, *Masochismi ordinari*, Mimesis, Milano 2016. In aggiunta, si veda anche J. Benjamin, *Legami d'amore. I rapporti di potere nelle relazioni amorose*, trad. it. Raffaello Cortina, Milano 2015.

³⁰ In data Lunedì 27 settembre, Monique scrive: «Mi ha consigliata di avere pazienza. [...] Se voglio che il nostro amore esca indenne da questa prova, bisogna che io non faccia la parte della vittima, e tanto meno della megera. «Devi essere comprensiva, devi essere allegra. Soprattutto devi essergli amica». Cit. pp. 22-23.

³¹ S. de Beauvoir, *Una donna spezzata*, p. 24.

³² Ivi, p. 59.

passato: realizza, per esempio, che la crisi matrimoniale dopotutto non è poi recente, ma si protrae da tempo; e ancora, le adorate figlie sono lontane da casa non perché ormai grandi e smaniose di indipendenza, ma perché fuggite da una madre possessiva e castrante, alla quale peraltro attribuiscono i fallimenti delle loro stesse vite. Così scrive in alcuni passaggi del diario, lucidi e strazianti al tempo stesso:

Mi è capitato più di una volta di sentire del rancore, in Maurice. [...]. Quando Colette decise di fare quel matrimonio “idiota”, è chiaro che mentre s’irritava contro di lei, indirettamente attaccava me: del suo sentimentalismo, del suo bisogno di sicurezza, della sua timidezza, della sua passività, rendeva responsabile me. Ma soprattutto la partenza di Lucienne fu un colpo per lui. «È partita per sfuggire a te». So che lo pensa veramente. Fino a che punto corrisponde al vero? Forse, con una madre diversa – meno ansiosa, meno presente – Lucienne avrebbe sopportato la vita di famiglia?³³

Come testimoniano le pagine lucide del suo diario, è un intero progetto di vita quello che sfugge dalle mani di Monique.

L’ultimo appunto, datato 24 marzo, si chiude con la confessione della propria paura. Così si congeda: «Ho paura. E non posso chiamar nessuno in aiuto. Ho paura».³⁴ Del resto, l’autonomia, da intendersi come capacità di seguire il proprio desiderio, la sua imprevedibilità e la sua mutevolezza, può fare paura, ma nel contempo rappresenta anche l’unica possibilità di salvezza dinnanzi alla perdita dell’Altro. «Io non avevo altro ideale che quello di creare felicità intorno a me. Non ho reso felice Maurice. E nemmeno le mie figlie sono felici. E allora?»³⁵ è questa l’amara conclusione a cui giunge Monique.

Che cosa resta quando il proprio ideale – Beauvoir sceglie non casualmente di far utilizzare questo termine alla protagonista – improvvisamente crolla, rivelando la fragilità del progetto che sosteneva la nostra esistenza? Come premesso, solo una costante oscillazione tra dipendenza e autonomia consente di riconoscere il debito verso l’Altro e contemporaneamente, quando posti di fronte alla sua assenza, di scongiurare la deriva melanconica, quella per cui si è portati a pensarsi come “niente”, come indegni

³³ Ivi, pp. 99-100.

³⁴ Ivi, p. 138

³⁵ Ivi, p. 136.

della vita stessa. Tutto viene meno, tutto crolla, tranne sé stessi: è questa la lezione più difficoltosa da imparare.

Da questo punto di vista, le riflessioni di Monique ci spingono ad andare oltre, e suggeriscono la necessità di guardare al tradimento e all'infedeltà attraverso un nuovo sguardo. Tradimento e infedeltà, infatti, non possono essere ridotti alla mera questione fisica e sessuale; è un'ossessione tutta contemporanea quella che considera il sesso quale fattore decisivo, ignorando il resto. Su un piano superiore di complessità, si potrebbe affermare che la vera infedeltà consiste in una sorta di ipertrofizzazione della coppia, in un irrigidimento della relazione tra l'Uno e l'Altro, o dove gli innamorati hanno reciprocamente fissato la propria posizione come catturati in una sorta di *transfert*. In altre parole, l'infedeltà equivale prima di tutto ad un tradimento del desiderio: la paura ben espressa dalle parole di Monique è legata alla difficoltà di sopportare il fatto di aver tradito se stessa per così lungo tempo, di essersi dimostrata miope nei riguardi del proprio desiderio e di averlo sacrificato in nome di un falso amore, anziché servirsene come sostegno.

Un'ultima osservazione, di carattere stilistico. Spesso accade che, tra le pagine della propria opera romanzesca, uno scrittore finisca per dire, più o meno consapevolmente, qualcosa di sé, sovrapponendo la propria esperienza di vita a quella finzionale del proprio personaggio. Leggendo *Una donna spezzata* non ho potuto fare a meno di ricordare il noto contratto stretto tra Sartre e Beauvoir, con il quale i due si impegnavano in un rapporto libero e aperto, scandito da periodi di convivenza e altri di momentanea separazione, durante i quali entrambi potevano stringere relazioni con partner differenti, ma con l'obbligo di raccontare ogni dettaglio all'altro. Si tratta di una scelta di vita in linea con la loro indole insofferente a ogni forma di istituzionalizzazione, matrimonio compreso, che anche Simone accetta (era lei stessa, come noto, a presentare a Sartre alcune delle sue studentesse), ma che al contempo sembra patire maggiormente.

Ciò che vorrei dimostrare riguarda la possibilità di scorgere indizi di questa sofferenza non nelle opere più apertamente autobiografiche della scrittrice francese, bensì nei suoi romanzi, nelle storie di finzione che, da questa prospettiva, sembrano

dunque mantenere un carattere sempre a metà tra trasparenza e opacità,³⁶ rivelandosi, in ultima analisi, come il vero strumento attraverso il quale Beauvoir parla di sé.

La scrittura autobiografica di Beauvoir, iniziata con *Memorie di una ragazza perbene* (1958) e continuata poi, in una sorta di scritto a puntate, con *La forza dell'età* (1960), *La forza delle cose* (1963) e conclusasi con *A conti fatti* (1972), mantiene una tensione continua tra il sé e la collettività, tensione che rende questa scrittura del tutto peculiare. Si tratta insomma di scritti autobiografici che rispondono a una precisa funzione sociale e di impegno politico, in cui il lettore è calato in uno scenario perfettamente contestualizzato, storicizzato, e in cui prevale il linguaggio oggettivo su ogni forma di introspezione. Come aveva dichiarato Beauvoir stessa, «[b]isogna che la mia vita serva»,³⁷ e così investe la scrittura del suo impegno esistenzialista, tramite cui afferma la sua presenza e attraverso la quale decolonizza la donna dalle rappresentazioni culturalmente date, realizzando in parte anche i propositi espressi nel *Secondo sesso* (1949).³⁸

Di contro, è un altro lo spazio in cui Beauvoir sembra concedersi maggiormente al lettore; è nello spazio dei suoi romanzi che, attraverso l'atto dello scrivere, lascia intuire un sentire più autentico. Proprio come accade nel suo romanzo d'esordio, *L'invitata* (1943), per proseguire poi in *Una donna spezzata*. Attraversando le pagine di questo racconto, non è infatti possibile ignorare la sensazione che il personaggio di Monique spesso parli per ventriloquismo, estroflettendo i pensieri della sua autrice, che sarebbero stati difficili da esternare in altre forme o altre sedi: si potrebbe affermare che Beauvoir abbia preso in prestito l'esperienza di Monique per comprendere un passato che sembrava chiaro e invece non lo è; scrive, in questo caso, non per comunicare con gli altri (offrendo i suoi testi al consumo intellettuale del femminismo), ma per parlare a se stessa, per concedersi finalmente uno spazio di riflessione in più su di sé, e paradossalmente lo trova proprio lì dove sarebbe dovuta essere la finzione a prevalere.

³⁶ È un punto questo su cui insiste molto Silvia Leonelli in «Opacità e trasparenza nella costruzione identitaria di Simone de Beauvoir», in A. Cagnolati (a cura di), *La grande avventura di essere me stessa. Una rilettura di Simone de Beauvoir*, Aracne, Roma 2010, pp. 67-84.

³⁷ S. de Beauvoir, *Memorie di una ragazza per bene*, trad. it. Einaudi, Torino 1994, cit. p. 187.

³⁸ Per un approfondimento, potrebbe rivelarsi interessante la lettura dell'articolo di Federica Giardini, *Simone de Beauvoir. Sui rapporti tra vita, scrittura, saperi*, in «Lo Sguardo. Rivista di filosofia» n. 11, 2013, pp. 341-350. Per un inquadramento critico generale su Beauvoir, si veda invece il saggio di E. Biagini, *Simone de Beauvoir*, La Nuova Italia, Firenze 1982.

L'aver scelto la forma del diario, peraltro, sembra offrire un'ulteriore conferma a questa intuizione.

Mentre leggevo le confessioni sofferte di Monique, ho pensato che anche qui, come in tutte le opere di Beauvoir, c'è una forte dialettica tra scrittura e vita, che si presenta però in questo caso in modo più sottile, non esteso alla collettività, bensì, oserei dire, in un modo tragicamente singolare. La storia di Monique mette a tema l'illusione e l'assurdità di iscrivere una relazione nella più totale trasparenza, laddove, in ogni rapporto con l'Altro, esistono coni d'ombra ineliminabili. Il tradimento che spezza la vita di Monique, in un certo senso, ripropone l'ingenuità con cui Beauvoir si era affidata al patto con Sartre, una scelta che a posteriori le aveva procurato soltanto delusioni e grandi sofferenze, rendendola sempre più prossima alla depressione e all'utilizzo di alcol. Come riporta Deirde Bair nella copiosa biografia dedicata alla "Sartreuse", Beauvoir era sconvolta dalla sua involontaria complicità con quel che di fatto era diventata la vita sessuale di Sartre con altre donne, e quasi mai con lei.³⁹

Desiderare i desideri: per un'etica della psicoanalisi

Vittima della sua cieca fedeltà all'oggetto perduto, Monique scrive:

Ho passato la giornata a mettere ordine nei nostri armadi. Ho messo via la roba d'estate, e tirato fuori dalla naftalina gl'indumenti invernali e li ho messi all'aria. Ho fatto una lista. Domani andrò a comprargli i calzini, i pullover, i pigiami di cui ha bisogno. Avrebbe bisogno di due buone paia di scarpe: andremo a sceglierle insieme appena lui avrà un momento di tempo. È bello vedere gli armadi a muro pieni, con ogni cosa al suo posto. Abbondanza, sicurezza... le pile di fazzoletti fini, di calze, di maglie, mi hanno dato l'impressione che l'avvenire non poteva venirmi meno.⁴⁰

Nel disperato tentativo di scongiurare la perdita, Monique ha cercato di tenere in piedi quel falso legame che la univa al marito, e nella venerazione di questa falsa divinità originatasi dalla sua identificazione rigida con l'Altro, Monique ha riversato tutto il suo tempo, sprecandolo, insensatamente, giorno dopo giorno, salvo poi constatare la miseria della propria esistenza.

³⁹ D. Bair, *Simone de Beauvoir: a biography*, Summit Books, New York 1990, cit. p. 211.

⁴⁰ S. de Beauvoir, *Una donna spezzata*, p. 66.

Parafrasando Freud, Umberto Galimberti si domanda: «Quanta felicità barattiamo in cambio della sicurezza?». Ed è un'amara conclusione quella a cui giunge: «Ci garantiamo la sicurezza della casa e ci difendiamo dalla vulnerabilità intrinseca dell'amore».⁴¹

Si noterà come, tanto nei pensieri che Beauvoir affida alle pagine del diario di Monique, quanto nelle parole di Freud, si trova un termine chiave: *sicurezza*. Il bisogno di sicurezza e protezione è certamente uno dei bisogni più arcaici dell'uomo, un bisogno che in un certo senso affonda le sue radici ancora una volta nell'infanzia e in quel rapporto tutto particolare che si crea tra madre e bambino, ma anche nell'istituzione stessa della socialità. Il testo di Freud a cui anche Galimberti fa riferimento è non a caso uno scritto dell'età matura, *Il disagio della civiltà* (1930), nelle cui pagine il padre della psicoanalisi descrive quel senso di insoddisfazione diffusa che insorge, a suo dire, come effetto del processo di civilizzazione. Scrive: «Di fatto, l'uomo primordiale stava meglio, poiché ignorava qualsiasi restrizione pulsionale. In compenso, la sua sicurezza di godere a lungo di tale felicità era molto esigua. L'uomo civile ha barattato una parte della sua possibilità di felicità per un po' di sicurezza».⁴² È evidente che la civiltà abbia un prezzo, ed è altrettanto evidente secondo Freud quanto il processo di civilizzazione della società abbia una qualche analogia con lo sviluppo individuale. È un destino segnato quello dell'uomo e della donna – sembra dire Freud – un destino che deve necessariamente trovare un compromesso tra la dimensione naturale (o pulsionale) e quella culturale, fondata al contrario sull'acquietamento delle pulsioni, sulla repressione parziale del desiderio più autentico. Si genera, cioè, una sorta di tensione tra i desideri dell'Io e le esigenze del Super-Io, tra i desideri del soggetto e le esigenze dell'Altro, una tensione che si configura, se volessimo usare una metafora, come una coperta sempre troppo corta, per cui da qualunque parte la si tiri, si lascia sempre scoperto qualcosa.

Questo è ciò che accade spesso in una relazione amorosa, quando, nel tentativo di garantirsi un'esistenza più sicura, ci si chiude nella coppia, perché è proprio lì, nel rapporto con l'Altro, che ci viene offerta la sicurezza di occupare un posto simbolico nella società, la sicurezza di una definizione. Si ricerca un'esistenza sicura, e poco importa se tale sicurezza talvolta preclude la felicità, nostra o altrui.

⁴¹ U. Galimberti, *Le cose dell'amore*, Feltrinelli, Milano 2004, cit. p. 69.

⁴² S. Freud, *Il disagio della civiltà* (1929), in *Opere* vol. X, Bollati Boringhieri, Torino 1978, cit. p. 602.

Sulla scorta di queste precisazioni, torniamo allora alla questione del desiderio. Come ricordato nella premessa, nell'ottica psicoanalitica da noi privilegiata, l'unica cosa di cui si può essere colpevoli è l'«aver ceduto sul proprio desiderio». Spiega Lacan:

Quel che chiamo *cedere sul proprio desiderio* si accompagna sempre nel destino del soggetto – potete osservarlo in ciascun caso, prendete nota della dimensione – a un qualche tradimento. O il soggetto tradisce la propria via, tradisce se stesso, e lo sente anche lui. Oppure, più semplicemente, tollera che qualcuno con cui si è più o meno votato a qualcosa tradisca la sua attesa, non faccia nei suoi riguardi quel che comportava il patto – il patto qualunque esso sia, fasto o nefasto, precario, poco lungimirante, o addirittura di rivolta, e persino di fuga, non importa.

Si gioca qualcosa attorno al tradimento, quando lo si tollera, quando, spinti dall'idea del bene – voglio dire del bene di colui che tradisce in quel momento –, si cede al punto di abbassare le proprie pretese, e di dirsi – Ebbene, visto che è così, rinunciamo alla nostra prospettiva, né l'uno né l'altro, ma certo non io, non siamo meglio, rientriamo nella via ordinaria. Lì potete esser sicuri che si trova la struttura che si chiama *cedere sul proprio desiderio*.⁴³

Lacan non parla di sicurezza, bensì di «bene»; pur di preservare il bene dell'Altro che, a torto, viene fatto equivalere al bene della coppia, il soggetto abbassa le proprie pretese, rinuncia alla sua prospettiva per realizzare unicamente quella del partner, e così facendo, si perde. In altre parole, «cede sul proprio desiderio».

Come dovrebbe risultare ormai chiaro, quando parliamo di desiderio non ci riferiamo alla soddisfazione di un capriccio, a una folle corsa verso piaceri stimolanti e sempre nuovi; i concetti di desiderio e di pulsione (o godimento) mai come in questo ambito devono restare ben separati, per quanto proprio nell'amore essi possano trovare un momento di non-pacifica convivenza.⁴⁴ «Desiderio è e resta la parola chiave, la parola elettiva, della psicoanalisi», ribadisce Recalcati:⁴⁵ nel desiderio è racchiuso il carattere più particolare del soggetto; sopprimere il desiderio significa annullare la singolarità più propria, ovvero, quella traccia di eccezionalità che ci rende in una qualche misura sempre eccentrici rispetto all'universalità della Legge. Non è un caso che già Freud avesse rintracciato nell'indistruttibilità la cifra che meglio definisce il desiderio (Freud in più occasioni parla di «desiderio indistruttibile»), alludendo al fatto che il desiderio

⁴³ J. Lacan, *Seminario VIII*, cit. p. 401.

⁴⁴ Cfr. J. Lacan, *Il Seminario. Libro X. L'angoscia (1962-1963)*, trad. it. Einaudi, Torino 2007. Qui, si trova la nota affermazione di Lacan: «Solo l'amore permette al godimento di accondiscendere al desiderio», op. cit. p. 193.

⁴⁵ M. Recalcati, *Ritratti del desiderio*, Raffaello Cortina, Milano 2012, cit. p. 25.

non può essere né circoscritto, né colmato. Certamente esso può essere trascurato, ma mai dimenticato; esso è il sintomo della condizione umana: qualora si provi a negarlo, esso ricompare, enigmaticamente, in forma sintomatica, o di qualsiasi altra formazione dell'inconscio.

Tuttavia l'irriducibilità del desiderio non esclude affatto la dimensione dell'etica, vale a dire la responsabilità del soggetto dinnanzi al proprio desiderio, la modalità della sua assunzione, in quanto «ne va» heideggerianamente della sua esistenza. È questo il senso da affidare al «non cedere» dell'espressione lacaniana, espressione a partire dalla quale si fa strada l'idea di una precisa etica della psicoanalisi che declina il desiderio in termini di *dovere etico* rispetto al quale il soggetto ha la responsabilità di non venire meno.

Non è certamente facile sostenere una simile etica, soprattutto in un'epoca come quella contemporanea che tende a ridurre il desiderio alla mera trasgressione. Assumersi la responsabilità del proprio desiderio può rappresentare una vera sfida, a tratti penosa; si tratta di un passo che può essere compiuto solo in solitudine e dove il rischio del fallimento è sempre in agguato. A tal proposito, nelle pagine precedenti, mentre commentavo alcuni dei passi del diario di Monique, mi sono imbattuto in un'affermazione che ora possiamo riprendere ed esplicitare meglio. Ad un certo punto, Monique scrive: «Maurice, col suo silenzio, mi ha precluso la possibilità di affrontare, armata, una rottura». Di fronte a queste parole mi ero domandato: di chi è davvero la colpa? Di Maurice, che tradisce la moglie, o di Monique stessa, che per anni ha vissuto in una condizione di assoluta cecità, prestando fedeltà a un falso imperativo (che potremmo riassumere nella formula: “sii disponibile per gli altri, e rendili felici”)?

Questa affermazione esprime esattamente la paura, la paralisi che l'assunzione del proprio desiderio spesso può provocare. È molto più facile dedicarsi al desiderio degli altri, cercare di essere amabili ai loro occhi, così da poter imputare all'Altro, in caso di fallimento, le cause delle nostre sofferenze. Si tratta di un comportamento che, per certi aspetti, riprende la figura clinica della paranoia, intesa come procedimento difensivo, alquanto estremo, della propria identità: per questo, il paranoico proietta all'esterno tutto ciò che non è in grado di sopportare di sé; preferisce attribuire all'Altro la responsabilità dei suoi tormenti, rivendicando al contrario per sé una condizione di assoluta innocenza.

Va da sé che, in questa nuova ottica, anche la *colpa* assume un significato del tutto nuovo e peculiare. Essa, infatti, non sorge in seguito alla trasgressione di una Legge o di un codice morale; il senso di colpa si avverte solamente a partire da un indietreggiamento o da un rinnegamento del proprio desiderio, di fronte alla sua mancata assunzione. In questo senso, l'etica trascende completamente la morale. La colpa non riguarda il rapporto tra l'individuo e la legge esteriore, ma consiste nel trasgredire la propria legge interna, la Legge del Desiderio. Del resto, la psicoanalisi prende sempre posizione dalla parte del singolare, del particolare, contro ogni tentativo di universalizzazione: ciò che davvero conta non è l'adeguamento forzato delle nostre azioni a un codice di leggi e convenzioni socialmente condivise, dalle quali si apprende ciò che è bene e ciò che è male; quello che conta, al contrario, è comprendere se le nostre azioni sono coerenti con il nostro desiderio inconscio. «Avete agito conformemente al desiderio che vi abita?»⁴⁶ è questa la domanda che Lacan suggerisce, e attraverso la quale eleva il desiderio a imperativo etico dell'esistenza umana.

Da qui, è possibile affermare che la vita di Monique è una vita dominata dal senso di colpa, dal momento che ha scelto di vivere una vita privata della dimensione del desiderio, ovvero, di vivere al servizio della domanda dell'Altro, alla ricerca di quella sicurezza che, illusoriamente, sembrava garantirle «un avvenire». Si è trattato di una scelta di comodo, che sembrava porla al riparo da ogni sofferenza. Tuttavia, come ricorda Ronald D. Laing, «nella vita c'è molta sofferenza, e forse l'unica sofferenza che si può evitare è la sofferenza di cercare di evitare la sofferenza».⁴⁷

Self-forgiveness. Perdonarsi

«Evitare la sofferenza di evitare la sofferenza». Un'altra massima, tra le molte scelte per questo studio; una massima, questa di Laing, che ci guida verso un punto nevralgico della nostra trattazione. Ora sappiamo che è il desiderio a definirci, ma sappiamo anche che questo stesso desiderio può venir trascurato, messo da parte, perché causa di sofferenza, sinonimo di esposizione al rischio. Sarebbe cinico, però, credere che il venir meno di fronte al nostro desiderio più autentico si traduca unicamente in conseguenze irreversibili, inespugnabili; al contrario, ai fini della nostra ricerca, è fondamentale notare

⁴⁶ J. Lacan, *Seminario VII*, cit. p. 394.

⁴⁷ R. D. Laing, *L'io diviso*, trad. it. Einaudi, Torino 1969, cit. p. 88.

come l'apparente insuperabilità della propria colpa talvolta incontri *la sorpresa del perdono*, un perdono da intendersi qui in modo peculiare, secondo un'accezione che ci apprestiamo ora a definire meglio.

Riprendiamo, per questo, la domanda iniziale. Avevamo esordito domandandoci: qual è *l'oggetto del perdono*? Le colpe e le offese che l'Altro ci ha arrecato ne costituiscono certamente una parte. Tuttavia, questa forma di perdono, che potremmo definire interpersonale dal momento che implica sempre il rapporto con un secondo soggetto, è forse la forma più scontata (il che non significa immediata, anzi) di perdono, quella che già la dottrina cristiana aveva professato e auspicato, anche attraverso la nota formula evangelica del *porgi l'altra guancia*.⁴⁸

L'aspetto che si vuole, invece, indagare alla luce di questa nuova accezione etica del desiderio e della colpa, è un altro. Potremmo formulare come segue le domande che sostengono tale indagine: è altrettanto possibile una forma di perdono che è il colpevole stesso a chiedere e a concedere/concedersi? Che cosa significa *perdonarsi*, e che cosa si perdona quando si chiede il perdono per sé?

Beverly Flanigan è stata forse una delle prime a dedicare la propria attività di ricerca a questa specifica declinazione del perdono. Il suo saggio, *Forgiving Yourself* (1996),⁴⁹ è ancora oggi un punto di partenza irrinunciabile, per lo meno in ambito clinico, per chi si accosta a tale tema. Nelle pagine introduttive, Flanigan espone per punti ciò che intende con il termine *self-forgiveness*, chiarendo che si tratta di un processo psicologico ben definito e caratterizzato da precisi effetti. Scrive:

Prima di tutto, il perdono di sé è legato alla nostra capacità di percepire che finalmente abbiamo pagato i nostri debiti a coloro a cui pensiamo di dovere qualcosa. Secondariamente, il perdono di sé pone fine alla volontà di punirsi continuamente per aver ferito altre persone, a causa dei nostri limiti e dei nostri errori. In terzo luogo, il perdono di sé richiede una totale dedizione al cambiamento e, una volta che si è cambiati, sarà possibile sentirsi meglio. Infine, quando si giunge al perdono di sé, tutto ciò che si è pensato della propria persona e degli altri torna ad avere un senso.⁵⁰

⁴⁸ Mt. 5, 38-42.

⁴⁹ B. Flanigan, *Forgiving Yourself: a step-by-step guide to making peace with your mistakes and getting on with your life*, McMillan, New York 1996.

⁵⁰ Ivi, p. X. (trad. mia).

Per quanto sembri descrivere il perdono di sé nei termini di un percorso individuale di cambiamento, capace di conferire al soggetto un'opportunità di profonda metamorfosi e riconquista del senso perduto, Flanigan è altrettanto categorica nel pensare al perdono di sé nei termini di un lavoro rigorosamente intersoggettivo, relazionale. Anzi, è questo secondo aspetto a venire maggiormente accentuato. Scrive infatti Flanigan: «Self-forgiveness always has to do with relationships»;⁵¹ il perdono di sé è possibile solo all'interno di una relazione. Più precisamente, il perdono di sé è un percorso psicologico che acquista la sua liceità solo come atto reattivo di fronte alla consapevolezza di aver urtato con i propri gesti la vita di un'altra persona. Qualora venisse meno tale condizione, ovvero, qualora si negasse la presenza di un Altro ferito o offeso, secondo Flanigan, non sarebbe più possibile parlare di perdono di sé; tutt'al più si tratterebbe di un percorso di accettazione di sé, totalmente inassimilabile al precedente. Insomma, anche se il fine ultimo di questo peculiare percorso di perdono viene rintracciato in una sorta di finale trasformazione⁵² – obiettivo peraltro del tutto condivisibile – che permette al soggetto di mettere in discussione la propria persona, ciò che è stato fino a quel momento, in favore di una demitologizzazione e conseguente ristrutturazione della propria identità, allo stesso tempo Flanigan sembra ignorare completamente l'idea di un perdono che il soggetto prova a concedersi dopo aver mantenuto un comportamento lesivo solo verso se stesso.

Al contrario, Robert Enright, altra personalità eminente nel campo degli studi dedicati al perdono,⁵³ ha saputo valorizzare tanto la dimensione intersoggettiva del perdono – quella dopotutto più intuitiva –, quanto quella intrasoggettiva. A tal proposito, dopo aver chiarito come gli atti del perdonare e del perdonarsi non siano affatto equiparabili (per quanto presentino aspetti in comune, tra cui *in primis* l'intenzionalità, ovvero, il fatto che entrambi siano frutto della coscienza, siano sforzi coscienti), Enright riconosce come il bisogno di perdonarsi possa nascere anche in

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² Flanigan descrive il lavoro del *perdono di sé* come scandito in quattro differenti passaggi, prevalentemente psicologici ma con ricadute manifeste nella socialità: il confronto con se stessi (*Confronting yourself*), l'accettazione delle proprie responsabilità (*Holding yourself responsible*), la confessione delle proprie colpe (*Confessing your flaws*) e, infine, la possibilità di una trasformazione (*Transformation*). Cfr. B. Flanigan, *Forgiving Yourself*, pp. 57-174.

⁵³ Sono innumerevoli le pubblicazioni (di impostazione prevalentemente clinica) che Robert Enright ha dedicato al perdono. Si ricordano qui, a titolo esemplificativo, *Exploring Forgiveness*, University of Wisconsin Press, Wisconsin 1998; e *Forgiveness is a Choice: a step-by step Process for Resolving Anger and Restoring Hope*, APA Life Tools, Washington D.C. 2001. In italiano è stato tradotto *Il perdono è una scelta. Il solo modo per dissolvere l'ira e ristabilire la speranza*, trad. it. Salus Infirmorum, Padova 2011.

assenza dell'Altro (da intendersi qui come Altro esterno, secondo soggetto di una relazione di coppia), o quando l'Altro non viene affatto toccato dalle nostre mancanze poiché il torto ha colpito unicamente il Sé.⁵⁴ Insomma, le osservazioni annotate da Enright sembrano ammettere un'idea di perdono di sé come atto solipsistico, un momento di raccoglimento singolare e di rielaborazione di un dolore o di una mancanza rivolta unicamente a sé: declinare il perdono di sé in una dimensione intrasoggettiva significa, infatti, attraversare non tanto la colpa dell'Altro o verso l'Altro, ma la propria mancanza, che è prima di tutto una mancanza verso se stessi e, dunque, per riprendere il discorso precedentemente fatto, una mancata assunzione del proprio desiderio.

Si tratta, in altre parole, di una forma di perdono che si declina come un momento di introspezione, come gesto attraverso il quale il soggetto scommette su una nuova partenza, una metamorfosi, senza che queste presuppongano però la cancellazione della propria colpa, del proprio cedimento. Prendendo in prestito le parole di Julia Kristeva – a sua volta ispirata, come già discusso, da Arendt –, il perdono non si accompagna all'amnesia, ma ammette piuttosto «una sospensione del delitto, il tempo della sua *prescrizione*, [u]na prescrizione che conosce il delitto e non lo dimentica ma, senza rimaner cieca di fronte al suo orrore, scommette su una nuova partenza, da zero, su un rinnovamento della persona».⁵⁵ Il perdono sarebbe, dunque, quel raggio di luce che taglia le tenebre della disperazione, dell'abiezione, dell'abbattimento, e invero un processo di rinnovamento di sé.

Lungi, tuttavia, dal voler offrire unicamente soluzioni rassicuranti, è bene chiarire sin da subito che tale percorso di rinnovamento attraverso il perdono non è esente da approdi per certi aspetti paradossali; le modalità attraverso cui si cerca di perdonare a se stessi una mancanza possono talvolta prendere delle vie inaspettate, a maggior ragione quando si vuole innalzare tale mancanza ad un piano ideale.

A tal riguardo, mi sento di dire che esistono sostanzialmente due modalità in cui si configura il perdono di sé, che ci apprestiamo ora a discutere più approfonditamente: una prima modalità, quella che costeggia il paradosso di perdonare una mancanza solo attraverso il compimento di un gesto estremo, suicidario, per quanto proprio nell'estremità di quel gesto sia contenuta la speranza di una rinascita, o, per meglio dire,

⁵⁴ Cfr. R. Enright, *Counselling within the forgiveness, receiving forgiveness, and self-forgiveness*, in «Counselling & Values», 40, 2, 1996, pp. 107-126.

⁵⁵ J. Kristeva, *Sole nero*, cit. p. 169.

di una “nuova nascita”; e una seconda modalità, quella reattiva – potremmo chiamarla in questo modo – che ripercorre la colpa, risignificandola, con l’obiettivo di iscrivere il proprio desiderio in un orizzonte finalmente possibile, realizzabile, dove il personale accondiscende al simbolico.

Morire per vivere: Ofelia come Antigone?

Prima di procedere, vorrei fare una riflessione, che può apparire scontata, ma necessaria a ribadire il motivo per cui è stato scelto il pensiero psicoanalitico come chiave metodologica per condurre la presente ricerca. L’esperienza che l’analisi raccoglie conferma come insoddisfazione e infelicità siano sentimenti spesso legati al fatto di vivere una vita che non risponde realmente di ciò che si desidera, una vita cioè che sia conforme al proprio desiderio. Da questo punto di vista, l’obiettivo ultimo del percorso psicoanalitico non è quello di offrire una cura all’insoddisfazione, bensì risiede in un invito – non facile da accettare – alla *responsabilità*: non elogia il narcisismo dell’apparizione perfetta, ma cerca al contrario di porre il soggetto di fronte alla propria sofferenza, che è anche, lo ribadiamo, la verità ultima del proprio desiderio e, quindi, della propria identità.

È questo senza dubbio il caso di Antigone, la quale, andando contro ad ogni legge, senza esitazioni o ripensamenti, persegue il proprio desiderio – offrire una degna sepoltura al fratello Polinice –, e poco importa se la sua ostinazione la condurrà alla morte. La sua tragedia, però, svela nel contempo anche l’aspetto paradossale che si accompagna alla scelta etica. Si tratta del punto di non ritorno, dal momento che l’assunzione soggettiva del proprio desiderio talvolta prende strade inaspettate e sconfinava verso una forma di smarrimento che diviene a sua volta irreversibile, tanto da includere la morte. Se è vero che il desiderio «annoda e raccoglie qualcosa di identico al soggetto»,⁵⁶ se è vero cioè che il desiderio è ciò che più determina la singolarità più particolare del soggetto, è altrettanto vero che il desiderio può esporre il soggetto ad una forza nuova, ingovernabile, trascendente, tale per cui non sono io a desiderare, ma è il desiderio a tenermi in ostaggio, a dettare le mie azioni, il mio sentire, trasformandosi in una sorta di imperativo che non lascia pace finché non trova la sua realizzazione.

⁵⁶ J. Lacan, *Seminario V*, cit. p. 332.

Secondo la nota lettura che Hegel offre della tragedia sofoclea, Antigone sarebbe lacerata dal conflitto tra la legge umana (o della città), e la legge divina (o della famiglia).⁵⁷ Di fronte al corpo del fratello, morto in battaglia dopo essere divenuto nemico della patria, Antigone non indietreggia nemmeno di un passo dinnanzi al desiderio di offrire a Polinice una degna sepoltura, contravvenendo così agli ordini del re Creonte, che aveva disposto di lasciare il corpo del traditore miseramente insepolto. Risoluta e dura come il padre, Antigone oppone dunque alla Legge dello Stato un sentimento a suo dire più originario di ogni norma civile, ovvero il vincolo fraterno e familiare, che lei non intende contravvenire, anche se questo significa andare contro un'intera comunità, da sola, esponendo se stessa alla condanna. Insomma, per Hegel la tragedia si svolge sullo sfondo di un dissidio tra due leggi, ognuna delle quali rivendica il primato dei propri principi (il rispetto della comunità oltraggiata da una parte, il legame familiare e di sangue dall'altra), andando in ultima istanza a rivelare quella frizione drammatica tra l'individualità dell'etica e l'universalità della politica, che la tragedia mostra come inconciliabili, laddove una loro possibile integrazione dialettica resta l'obiettivo da raggiungere.

Una lettura del tutto diversa viene proposta da Jacques Lacan, che riprende l'idea del conflitto, però non tra due leggi, bensì internamente alle dinamiche del desiderio: in sintesi, la vicenda di Antigone mostrerebbe in maniera eminente il lato scabroso del desiderio, la possibilità ad esso connaturata di svincolarsi dalla logica del riconoscimento di stampo hegeliano, per puntare ad un *altrove* idiosincratico verso ogni forma di sottomissione al principio di realtà. «Antigone porta fino al limite il compimento di ciò che si può chiamare il *desiderio puro*, [...]. Questo desiderio lei lo incarna»,⁵⁸ scrive Lacan. Desiderio puro come desiderio di morte; si tratta di una purezza che si esplica solo nella sua totale incompatibilità con la parola.

Va da sé che una simile lettura non può non richiamare alla mente la tesi maggiore del pensiero lacaniano, quella che abbiamo posto in esordio, e che sostiene il progetto di un'etica psicoanalitica. L'inflessibilità con cui Antigone persegue il suo desiderio la renderebbe il modello etico per eccellenza, colei che ha saputo tradurre nella pratica la formula del "non cedere sul proprio desiderio". È stata, per esempio, questa la lettura

⁵⁷ Per un approfondimento relativo alle principali riflessioni filosofiche sull'Antigone, rimando a P. Montani (a cura di), *Antigone e la filosofia*, Donzelli, Roma 2001.

⁵⁸ J. Lacan, *Seminario VII*, p. 356.

proposta da Slavoj Žižek, che esalta l'eroicità di Antigone, il coraggio con cui ha saputo assumere e soggettivare il proprio desiderio, incurante del rischio che a questa avventatezza necessariamente si accompagna. Žižek certamente tocca un punto importante nel rapporto che Antigone intrattiene col proprio desiderio; tuttavia, Lacan sembra andare oltre questa pericolosa esaltazione eroica, per puntare la sua attenzione sulla deriva paradossale a cui la fedeltà al proprio desiderio può condurre. Essere fedeli al proprio desiderio, infatti, significa convivere con il rischio della propria dissoluzione, correre il rischio di smarrirsi nel vortice scabroso del godimento, senza possibilità di ritorno. Si tratta di una fedeltà che può mutarsi in rovina, in condanna, rivelando come il desiderio, quando spinto al suo limite estremo, si perda nel godimento.

Cito ancora da Lacan: «In un'epoca che precede l'elaborazione etica di Socrate, Platone e Aristotele, Sofocle ci presenta l'uomo e lo interroga sulle vie della sua solitudine e situa l'eroe in una zona di sconfinamento della morte sulla vita [...]. Rapporto all'essere che sospende tutto ciò che è correlato alla trasformazione, al ciclo delle generazioni e delle degenerazioni, alla storia stessa, e ci porta ad un livello più radicale di tutto».⁵⁹ Nell'Antigone si esplica il rapporto dell'uomo con ciò che motiva la vita, il rapporto dell'uomo con il suo desiderio di giungere esattamente lì dove tutto ha origine, a costo della propria dissoluzione. Questa tragedia ci illumina su uno degli aspetti paradossali e radicali del desiderio, quello per cui esso fonda la vita e, nello stesso tempo, la condanna alla sua fine.

Ebbene, questo paradosso è, sotto certi aspetti, lo stesso in cui può incorrere colui che si confronta con il perdono di sé, quando il gesto del perdono di sé assume la sua forma estrema, ovvero, quando il soggetto che lo attraversa cerca di rispondere, attraverso di esso proprio a quel desiderio che si è fatto imperativo, e che per troppo tempo è rimasto inascoltato. Laddove il soggetto comprende di essere venuto meno al proprio desiderio, di essere caduto in una sorta di silenzio psichico attraverso cui la sua ferita si manifesta, sperimentando nel contempo un forte senso di colpa che è indirizzato unicamente verso se stesso, lì il desiderio, inteso come desiderio puro, potrebbe insinuare un tentativo disperato per la sua tardiva realizzazione, un tentativo che per certi aspetti rappresenta anche la *versione estrema della volontà di perdonarsi*.

⁵⁹ Ivi, p. 359.

Sulla scorta di questo paradosso, vorrei ora, brevemente, evocare un'altra figura femminile, con l'obiettivo di tentare una sua rilettura, che è poi, in ultima istanza, un tentativo di riabilitazione. La figura in questione è Ofelia, l'eroina shakespeariana spesso considerata dalla critica come figura della disperazione melanconica per antonomasia.

Già da tempo ormai, a partire almeno dalla seconda metà del Settecento, di pari passo con l'interesse verso l'enigmatica figura di Amleto, si è andata sviluppando un'attenzione sempre crescente nei confronti di Ofelia, un'attenzione tuttavia che a volte ha contribuito a offrire un'immagine forse un po' troppo idealizzata della fanciulla, volutamente ricondotta agli stereotipi tradizionali della femminilità – facendo leva sul fatto che nel testo shakespeariano Ofelia viene presentata sempre a partire da una relazione derivativa, prima come figlia, poi sorella e promessa sposa – e tralasciando volutamente tutti quegli aspetti più perturbanti legati al suo personaggio, aspetti con i quali Shakespeare intese le proprie pagine, lasciandoli però quasi impliciti, sullo sfondo, in uno stato di latenza.

Certamente, non è facile sentire la voce di Ofelia, in quanto nessun monologo le è stato riservato. Mai prende spontaneamente la parola; quando si esprime, lo fa solo in risposta a un'interrogazione, come avviene nella terza scena del primo atto, invitata prima dal fratello Laerte, poi dal padre Polonio. L'isolamento linguistico in cui Ofelia è confinata non è un elemento di scarsa rilevanza, poiché tale condizione, come nota Nadia Fusini quando ritrae il personaggio shakespeariano, non ci permette di penetrare dentro di lei; sostiene Fusini: «non c'è stato dato il senso dell'identità di lei, della sua ricerca di sé»;⁶⁰ Ofelia scolora dinanzi al protagonismo di Amleto, sembra esserne succube.

Eppure un modo per penetrare dentro il suo silenzio, quel silenzio attorno al quale Ofelia ha in un certo senso organizzato tutta la sua identità depressiva, c'è, e deve essere ricercato nel gesto che la fanciulla compie, ovvero, nella sua morte. Da questo punto di vista, c'è una differenza fondamentale tra Amleto e Ofelia, una differenza oserei dire decisiva, dal momento che, se l'eroe shakespeariano, mentre finge di esser pazzo, si diverte a scherzare con la morte, a costeggiarla divertito, Ofelia al contrario quella

⁶⁰ N. Fusini, *Donne fatali. Ofelia, Desdemona, Cleopatra*, Bulzoni, Roma 2005, cit. pp. 42-43.

morte la mette in atto davvero, la ricerca, e attraverso di essa finalmente Ofelia parla; o meglio, canta.⁶¹

Non è un'operazione facile quella attraverso cui si cerca di attribuire un senso a questo gesto, il tentativo di prestare orecchio alla voce, flebile e disperata, di Ofelia, soprattutto perché anche in questo passaggio fondamentale la storia di Ofelia resta di fatto una storia riportata, una «ventriloquized history»,⁶² un evento che apprendiamo solo per conto di terzi i quali, attraverso i loro racconti, controllano la fanciulla, la plasmano a propria discrezione, quasi con la pretesa di parlare ancora una volta al suo posto, di soffocarne la voce.

Com'è noto, lo spettatore apprenderà da Gertrude la morte di Ofelia, annegata – secondo la regina –dopo essere scivolata dentro il fiume, mentre cercava di cogliere dai rami di un salice i fiori per le sue ghirlande, quelle stesse ghirlande che galleggeranno con lei, ghermendo il suo corpo, lungo la superficie dell'acqua fatale:

*Gertrude: There is a willow grows aslant a brook,
That shows his hoar leaves in the glassy stream.
There with fantastic garlands did she come
Of crowsfeet, nettles, daisies, and long purples,
That liberal shepherds give a grosser name,
But our cold maids do dead men's fingers call them.
There on the pendant boughs her coronet weeds
Clamb'ring to hang, an envious sliver broke,
When down her weedy trophies and herself
Fell in the weeping brook. Her clothes spread wide
And, mermaid-like, awhile they bore her up;
Which time she chanted snatches of old tunes,
As one incapable of her own distress,
Or like a creature native and endued
Unto that element; but long it could not be
Till that her garments, heavy with their drink,*

⁶¹ Molto interessanti si rivelano, a tal proposito, le osservazioni riportate da Adriana Cavarero la quale, proprio in relazione a questa macabra specularità tra i due personaggi, scrive: «Un'Ofelia pazza sul serio, al contrario del principe. Perché, nelle complici geometrie shakespeariane, anche questa specularità viene notoriamente a fare il suo gioco. Un'autentica follia sulla scena, alla fine, trova la sua maschera femminile, e la trova proprio in colei che della falsa follia del maschio respinto era stata la causa presunta. Soprattutto in colei, d'altra parte, che al suo senno aveva già docilmente abdicato mettendolo a disposizione della volontà altrui. Nel gioco teatrale di sapiente tessitura, le parole della folle Ofelia finiscono per risultare più *sue* delle parole dell'Ofelia obbediente, tant'è vero che – di nuovo in speculare rispondenza con la pazzia di Amleto non priva di logica – esse “convincono chi l'ascolta a trovarvi un senso [...] nient'affatto chiaro, e comunque molto triste”». In A. Cavarero, *Corpo in figure: filosofia e politica della corporeità* (1995), Feltrinelli, Milano 2003, cit. p. 173.

⁶² K. Peterson, *Framing Ophelia. Representation and Pictorial Tradition*, in «Mosaic» n. 31, 1998, cit. p. 2.

Pulled the poor wretch from her melodious lay
To muddy death. (4, 7, 183-199)

Questo è il racconto offerto da Gertrude, per quanto la regina stessa non abbia assistito all'evento in prima persona, ma riporti a sua volta un discorso fattole da altri, non senza intesserlo di una certa retorica.⁶³ Eppure, il prete preposto ai «maimed rites» insinua un dubbio; la morte di Ofelia, dice, è dubbia: «Her death is doubtful» (5, 1, 216). Di qui, la domanda che da sempre si accompagna al personaggio di Ofelia: si tratta di un incidente o di un suicidio? Ofelia è scivolata nel fiume, oppure vi si è gettata volontariamente? È difficile stabilirlo; in questo senso, si sarebbe tentati di dare ragione ai “gravediggers”, ai due becchini che, mentre le scavano la fossa, dichiarano l'impossibilità di esprimere un giudizio sull'accaduto. Ofelia potrebbe essere banalmente scivolata, oppure potrebbe essere entrata in acqua con l'intenzione di affogarsi, preda della propria follia; o ancora, potrebbe essersi immersa con la speranza di essere trasportata altrove, di poter rinascere da quelle acque che sentiva le avrebbero concesso la possibilità di un *altrove*.

Sempre Fusini rileva: «Difficile giudicare [...] se ha deliberatamente cercato la propria salvazione, visto che la morte è salvezza; o non si è annegata per legittima difesa. In tutti e due i casi viene da proclamarla comunque innocente. Non si può immaginare, in effetti, una Ofelia colpevole».⁶⁴ Molto più facile, allora, immaginare una Ofelia pazza, folle, come viene raffigurata nelle versioni elaborate tra la fine del diciottesimo e l'inizio del diciannovesimo secolo, in particolar modo nelle riscritture iconografiche del personaggio, riscritture che guardano peraltro alla follia come espressione privilegiata dell'io lirico femminile, fragile e deluso. In questo senso, tornano alla mente anche i numerosi studi che hanno contribuito a canonizzare una sorta d'identificazione della femminilità con la follia, tema divenuto ricorrente all'interno di una certa critica di stampo femminista: vanno ricordati, ad esempio, gli studi inaugurali di Phyllis Chesler, che intende la follia della donna come conseguenza della reclusione sociale a cui è stata sottoposta dalla società patriarcale, follia che viene addirittura intesa sempre da Chesler come una disperata e paradossale invocazione d'aiuto rivolta agli

⁶³ Relativamente al ruolo svolto da Gertrude e, nello specifico, dal racconto che la regina offre della morte di Ofelia, potrebbero risultare interessanti le osservazioni raccolte da Martha C. Ronk nel suo *Representations of Ophelia*, in «Criticism», 36, 1, 1994, pp. 21-43.

⁶⁴ N. Fusini, *Donne fatali*, cit. p. 40.

stessi uomini che in quella subalternità l'hanno confinata;⁶⁵ decisamente più sofisticato è invece il lavoro di Shoshana Felman, la quale cerca di comprendere le motivazioni per cui il soggetto femminile è stata posta in una posizione liminale, di confine tra sanità e follia, e si interroga su come sia possibile decostruire tale impostazione senza dover necessariamente rifarsi «alla posizione terapeutica e critica della ragione».⁶⁶

Suicida o semplicemente sfortunata, Ofelia è prima di tutto folle: l'attenzione che progressivamente il suo personaggio viene ad assumere non dipende, infatti, da ciò che lei ha compiuto, dal gesto in sé, ma dalle motivazioni folli che soggiacciono alla sua attuazione. Queste considerazioni, forse, ci aiutano a spiegare la spietatezza che anche parte della critica contemporanea ha riservato al personaggio di Ofelia, il cui gesto, si potrebbe affermare, è stato iscritto in un orizzonte unicamente medico-scientifico, tendente a vedere nella sua morte l'inequivocabile manifestazione di uno stato psicofisico patologico. Si tratta di un approccio che, per quanto fosse già presente in età classica, ha trovato la sua più suggestiva teorizzazione in età moderna, e non casualmente proprio in relazione al sentimento melanconico: basti ricordare in questa sede gli studi di Marsilio Ficino (*De vita triplici*, 1489), Paracelso (*Sulle malattie che privano della ragione*, 1520), André Du Laurens (*Discorsi sulla conservazione della vita*, 1587), Jacques Ferrand (*La melanconia erotica*, 1610). Ed è sulla scorta di questi studi che, tornando al caso specifico di Ofelia, la critica novecentesca non ha esitato a reiterare la propria diffidenza, collocando il personaggio shakespeariano in uno spazio decisamente ristretto, quello della follia amorosa. Si pensi, ad esempio, alle annotazioni riportate da Jean Starobinski che scrive: «Le immagini del suicidio, nella cultura occidentale, oscillano tra due tipi estremi: da un lato il suicidio compiuto in piena coscienza, al termine di una riflessione in cui la necessità di morire, esattamente valutata, ha partita vinta sulle ragioni di vivere; dall'altro lo smarrimento demenziale che si abbandona alla morte senza pensare la morte. I due esempi antitetici si potrebbero chiamare Catone e Ofelia».⁶⁷ Starobinski, dunque, oppone alla rettitudine eroica di Catone l'Uticense – la cui morte viene elevata a gesto dimostrativo, atto supremo di difesa dei valori repubblicani nonché conferma di una concezione stoica dell'esistenza –

⁶⁵ P. Chesler, *Le donne e la pazzia*, trad. it. Einaudi, Torino 1975.

⁶⁶ S. Felman, *Woman and madness: The Critical Phallacy*, in «Diacritics» n. 5, 1975, cit. p. 3 (trad. mia).

⁶⁷ J. Starobinski, *Tre furori. Tre testi esemplari della follia nella letteratura, nell'arte, nella religione*, trad. it. Garzanti, Milano 1978, cit. p. 11.

lo «smarrimento demenziale» di Ofelia, che a suo avviso non è altro che la prova di una debolezza (peraltro specificatamente femminile), l'apice toccato dalla sua malattia mentale. Altro giudizio non meno riduttivo è quello espresso da Simone de Beauvoir, la quale all'interno de *Il secondo sesso* descrive Ofelia nei termini di una donna intrappolata nel sistema patriarcale cui non riesce a ribellarsi, vittima di uno schiacciante condizionamento culturale che la rende inerme, dipendente, una debolezza però alla quale lei sceglierebbe di sottostare. Scrive Beauvoir: «[Ofelia] protesta contro gli uomini, contro la vita, contro la sua condizione, ma non rifugge da questa».⁶⁸ Ancora una volta, un'immagine di Ofelia innocente ma fragile, che si lascia manipolare a causa della sua debolezza, o passività. Ofelia si chiude nel proprio silenzio, vi sprofonda, rivelando, come scrive Hélène Cixous, tutta la sua inconsistenza.⁶⁹ E infine, per concludere questa veloce rassegna bibliografica, lo stesso Jacques Lacan nelle sette lezioni dedicate all'*Amleto* (1959), lezioni fondamentali poiché è proprio attraverso l'opera shakespeariana che lo psicoanalista francese giunge a completare le proprie speculazioni attorno al complesso edipico, concentrandosi ora su un elemento nuovo – ovvero non più il desiderio per la madre, bensì il desiderio della madre –, ebbene, in queste stesse lezioni lo spazio riservato a Ofelia è decisamente esiguo, evocata unicamente nei termini di ciò che Lacan definisce «l'oggetto Ofelia».

Si tratta di una lettura che ribadisce la totale dipendenza di Ofelia da Amleto: per quanto Lacan riconosca in lei il punto centrale della sua speculazione, Ofelia non esiste senza Amleto; il fine ultimo a cui la fanciulla assolve è quello di rivelare ad Amleto la verità del suo desiderio; la sua esistenza non sarebbe perciò azzardabile se non in relazione a quella del principe. Ofelia, come scrive Lacan, «è legata per sempre, per secoli e secoli, alla figura di Amleto».⁷⁰

Sulla scorta di queste osservazioni, viene da domandarsi: che ne è allora della tragedia dal punto di vista di Ofelia?

Volendo aggiungere una riflessione a quanto detto fin qui, più ci si addentra in quella alleanza macabra rappresentata dalla triade donna, morte e follia, più si scopre che talvolta quella stessa “presunta follia femminile” non rappresenta altro che un estremo

⁶⁸ S. de Beauvoir, *Il secondo sesso*, cit. p. 704.

⁶⁹ Cfr. H. Cixous, *Il teatro del cuore* (a cura di N. Setti), Edizioni Pratiche, Parma 1992, in particolare pp. 145-146.

⁷⁰ J. Lacan, *Seminario VI*, cit. p. 351.

tentativo di fare i conti con i propri con i con d'ombra, cercando in qualche modo di sublimarli, di renderli familiari, e di riprendere le fila della propria esistenza. Anche questo, dalla nostra prospettiva, è assimilabile a un tentativo di perdono, laddove si cerca disperatamente in una sorta di altro luogo la propria salvezza. Da questo punto di vista, Ofelia non è poi così innocente come la si vuole immaginare; è certamente innocente se posta in relazione ad Amleto che la travolge con la sua falsa pazzia, ma non lo è altrettanto se posta in relazione unicamente a se stessa. Lacan su un punto ha ragione; l'opera shakespeariana dell'*Amleto* modula le peripezie del desiderio; ciò che non dice però è che, tanto il personaggio di Amleto quanto quello di Ofelia non fanno altro che inscenare versioni differenti dello stesso tema, ovvero, l'interpretazione del desiderio inconscio: si potrebbe dire che l'*Amleto* di Shakespeare è la tragedia del desiderio, per quanto lo spettatore debba faticare un po' di più per vedere e comprendere la tragedia del desiderio di Ofelia.

Per spiegare questo passaggio più nel dettaglio, è necessario rifarsi alla ricezione del personaggio Ofelia da parte della critica (non solo letteraria), la quale, attraverso tentativi a tratti senz'altro forzati, ha cercato di far emergere l'inafferrabilità e la complessità di un simile personaggio, andando peraltro a colmare, come ha ben argomentato Elaine Showalter, un vuoto presente nella tradizione ermeneutica del testo shakespeariano.⁷¹

Sulla scorta di questa consapevolezza, ciò che si vuole discutere qui è come la follia di Ofelia, lungi dall'essere l'assorbimento della follia di lui, di Amleto, una sorta di risvolto speculare e introiettivo che Freud ha spiegato appartenere al sentimento melanconico, cela una diversa volontà. La sua follia è la sua voce, il modo tardivo ed estremo da lei rintracciato non perché qualcuno la ascolti, ma affinché sia lei ad ascoltarsi, a sentirsi. Il suo è un gesto che mira di fatto a liberare una donna rimasta sconosciuta all'altra, a quella stessa donna vissuta in superficie; si tratta di un'enigmatica richiesta per ristabilire una comunicazione interpersonale, e poco importa se per raggiungere tale scopo si debba costeggiare e accogliere l'estasi della morte.

⁷¹ Questo è, per esempio, quanto si è cercato di fare attraverso il recupero del personaggio Ofelia sul palcoscenico e nelle trasposizioni artistico-visuali, trasposizioni che hanno contribuito a mettere in evidenza il carattere, come sostiene Elaine Showalter, intrinsecamente prismatico, sfaccettato dell'eroina shakespeariana, impossibile da circoscrivere. Cfr. E. Showalter, «Representing Ophelia: Women, Madness and the Responsibilities of Feminist Criticism», in P. Parker e G. Hartman (a cura di), *Shakespeare and the Question of Theory*, Londra 1985.

Come aveva notato Michelle Vovelle,⁷² le donne intrattengono con la morte un legame strettissimo e tutto particolare: nel caso di Ofelia, si tratta di una complicità con la morte che sembra collocare la fanciulla *al di là* della morte; poiché la morte sembra essere parte di lei, sembra cioè contenere la verità ultima della sua esistenza, questa stessa morte Ofelia non la subisce ma la impone.

Come premesso, quello che lei compie è un gesto paradossale: eppure, la morte non appare qui come un rifiuto della vita, bensì come l'affermazione più alta ed eroica del valore della vita, un'affermazione però che non sa accondiscendere alla Legge, ma che pone la legge dell'Altro come contraria e alternativa alla pura Legge del Desiderio. Ofelia trova nella morte la cura e il rimedio alla propria estraneità; si getta nelle acque del fiume fiera e convinta di potere così riscrivere la propria non-storia, fuggendo da uno spazio che non le aveva lasciato vie d'uscita e tantomeno la possibilità di scambi dialettici, e trovando conforto in un tempo non lineare, ciclico, il tempo dei nuovi inizi assicurati da un'acqua che diviene per lei quasi liquido amniotico, sinonimo di nuova nascita.

«Il desiderio è portato dalla morte»,⁷³ scrive Lacan, ma anche il perdono – o per lo meno una delle sue versioni – sembrerebbe non essere da meno, ed entrambi appaiono comunque indispensabili per significare la vita.

L'incontro col Minotauro

Veniamo, infine, alla seconda modalità attraverso cui si può giungere al perdono di sé, a quella modalità che nelle pagine precedenti abbiamo definito “reattiva”, e con la quale scelgo di concludere, quasi volessi chiudere il cerchio, con una speranza. Il perdono di sé appare qui come una sorta di terzo tempo, che si pone a metà strada tra l'abbattimento totale e l'espiazione eroica. È una forma di analisi che sembra offrire al soggetto l'opportunità di comprendere e nominare le ragioni inconsce che hanno decretato il cedimento, la mancanza, e dunque, la sua propria colpa, permettendogli al contempo di addivenire a una riscrittura del desiderio, a una sua riformulazione, che

⁷² Cfr. M. Vovelle, *La morte e l'Occidente*, trad. it. Laterza, Bari 1986.

⁷³ J. Lacan, «La direzione della cura e i principi del suo potere», in *Scritti*, Einaudi, Torino 1974, cit. p. 638.

possa situarsi questa volta nell'orizzonte del possibile. È una forma di analisi, in altre parole, che sembra concedere una seconda storia, un finale differente; una storia che non deve necessariamente passare dal vortice della pulsione di morte, ma che, al contrario, si aggrappa al perdono come principio di autentica, e non più solo disperata, ricomposizione.

Non bisogna, tuttavia, affrettarsi a interpretare questo discorso nei termini di un tentativo volto a proporre una sorta di cura, e tantomeno una soluzione, unica e definitiva, che sappia contrastare la melanconia, o la depressione. È un universo tanto tormentato quanto variegato quello raccontato dalla letteratura, ma è altrettanto un dato di fatto – il riferimento all'*Amleto* di Shakespeare lo testimonia – quello per cui essa abbia offerto in modo prevalente esempi suicidari, testi e pagine senza dubbio straordinari dove però il rinnovamento di sé è stato costretto a passare necessariamente dalla propria autodistruzione; non la costeggia, ma la ricerca, ardentemente, e vi precipita dentro.

Eppure, per quanto più rare, vi sono storie che nate anch'esse sull'onda di un dolore tutto personale, non ne propongono un'idealizzazione, ma piuttosto una traversata. Sono storie in cui prevale la volontà di scoprire la cicatrice, di guardarla, come spesso si fa quando con un dito la si percorre, meditabondi, e si comincia a spiegarla. A scriverla, affinché possa ristabilirsi un senso, e dunque, la luce del perdono.

Per discutere meglio quest'ultimo passaggio, scelgo di convocare la grande Anaïs Nin, ma non nelle sue vesti – le più note e studiate – di scrittrice erotica o diarista, bensì come autrice di *La seduzione del Minotauro* (1961),⁷⁴ un testo forse meno noto al grande pubblico ma nel quale, come vedremo, la scrittura di questa autrice raggiunge i suoi risultati più interessanti.

Posto in chiusura alla raccolta *Cities of the Interior* (1974), *La seduzione del Minotauro*, insieme con gli altri quattro volumi che compongono la raccolta – intitolati, nell'ordine, *La scala di fuoco* (1946), *Figli dell'Albatros* (1947), *Le quattro stanze del cuore* (1950), e *Una spia nella casa dell'amore* (1954) – hanno continuato ad occupare una posizione a tratti marginale nella produzione di Nin, intercettando solo in tempi relativamente recenti l'attenzione della critica, che non ha mancato di esprimere

⁷⁴ A. Nin, *La seduzione del Minotauro*, trad. it. Fazi Editore, Roma 2000.

interesse e apprezzamento in particolare verso l'avvincente introspezione, la sensorialità e il simbolismo diffuso che caratterizzano i testi in questione.⁷⁵

Pensato come un *roman fleuve*, o un *continuous novel* – per riprendere la definizione scelta dalla stessa Anaïs Nin e modellata sull'esempio della monumentale opera proustiana – *Cities of the Interior* si compone dunque di cinque volumi che vedono alternarsi tre figure femminili, Lillian, Djuna e Sabina, ognuna delle quali, di volta in volta, ricopre il ruolo di protagonista; allo stesso tempo, però, nulla vieta di avvicinarsi ai volumi citati come testi isolati, di cambiare l'ordine della loro disposizione, un'operazione resa possibile dalla sapiente scrittura di Nin, fluida, mai in sé autoconclusa, un'ideale di scrittura voluto e perseguito dall'autrice, specchio per certi versi della condizione umana che lei stessa aveva studiato attraverso la psicoanalisi, e che non poteva che riflettersi anche nella struttura formale e narrativa scelta per la confezione delle sue opere.

In *La seduzione del Minotauro*, queste peculiarità della scrittura di Nin raggiungono con assoluta certezza la loro forma più riuscita, sia sul piano narrativo che su quello stilistico. È un romanzo che presenta un equilibrio nuovo, risultato di un'analisi e un percorso esistenziale trentennale – caratterizzato anche da una certa conflittualità con la psicoanalisi stessa – che trova proprio qui, in queste pagine, il suo compimento.

In un passaggio dei diari, Anaïs Nin riassume così il progetto del suo “romanzo messicano”:

Per il romanzo messicano ho creato un personaggio di nome Lillian Bey. È la figlia di un americano che ha vissuto e lavorato in Messico. È nata in Messico e ha subito l'influenza del calore e dell'espressività del paese. [...] Era una musicista eccellente ma odiava far concerti formali, così gradualmente incominciò a suonare nei night club. I suoi impegni la facevano viaggiare continuamente.

All'inizio del libro il personaggio si sente estraniato dal marito e dai bambini, è inquieta, e vuole rimanere da sola per un po' per capire cosa le sta succedendo e se si tratta di un allontanamento permanente. È imprigionata tra la natura (e la sua natura) e la città, tra la vita del corpo e la vita sintetica, tra la natura e le distillazioni dell'arte. [...]

C'è talmente tanto da dire. Lillian lascia il marito, lo ritrova e rivive l'inizio del suo matrimonio e dei suoi errori.

⁷⁵ Cfr. O. Evans, *Anaïs Nin*, Southern Illinois Press, Carbondale 1968. Scrive Evans: «Il suo simbolismo è uno dei più complicati tra tutte le opere da lei realizzate. Il risultato è un lavoro di inusuale ricchezza». Cit. p. 166 (trad. mia). In generale, si veda l'analisi che Evans offre del romanzo in questione nel capitolo «Stasis and Flow. The Seduction of the Minotaur», in op. cit., pp. 163-177.

Lillian abbandona marito e bambini, ma trova le loro proiezioni nel suo viaggio perché le nostre azioni non sono sempre in armonia con la nostra vita psichica interiore, e nella sincerità della sua ricerca di sé e degli altri, Lillian riscopre il marito, la chiave di comprensione del suo comportamento e la chiave per la riunione. Le ho attribuito parte della mia esperienza [...].⁷⁶

A conferma di un'affezione tutta particolare verso *La seduzione del Minotauro*, Nin dichiara: «[in questo testo] sono finalmente riuscita a condensare le interpretazioni, la conoscenza e le visioni dell'analista, dentro quelle della scrittrice».⁷⁷ Certamente, ogni scrittore sceglie in modo più o meno consapevole di assegnare a se stesso un ruolo rispetto al romanzo che si prefigge di realizzare; nel caso di Anaïs Nin, si potrebbe sostenere che il ruolo da lei prescelto sia stato quello della psicoanalista attenta all'ascolto dei propri personaggi, per quanto la sua scrittura narrativa resti sempre in bilico, sfiori, talvolta accogliendolo, il rischio del *transfert*. Non è, dunque, un caso che parte della critica abbia letto nel personaggio di Lillian una sorta di alter-ego, non uno dei tanti ma forse quello meglio riuscito di Anaïs Nin; Lillian rappresenterebbe sulla pagina il «second self» dell'autrice,⁷⁸ e Nin stessa non si sottrae a una simile interpretazione quando, parlando della genesi di questo racconto tra le pagine del proprio diario, ammette: «Le ho attribuito parte della mia esperienza [...]». Ancora una volta, la difficoltà di confrontarsi con pagine romanzesche che mascherano e smascherano intenti autobiografici, meditazioni su di sé che appaiono però possibili solo attraverso i propri personaggi di finzione.

A tal proposito, e al di là delle note speculazioni teoriche riguardo il genere autobiografico – a partire dalle pubblicazioni di Roy Pascal (1960) e Jean Starobinski (1961) fino a Philippe Lejeune (1975) –,⁷⁹ speculazioni che si sono succedute all'interno di un dibattito tutt'oggi non concluso e che ancora cerca di definire la fisionomia del genere, ciò che è interessante notare relativamente alla scrittura di Nin è la volontà dell'autrice di offrire non tanto il resoconto un po' farsato della propria vita, raccontato

⁷⁶ A. Nin, *Diario Vol. V (1947-1955)*, trad. it. Bompiani, Milano 2001, cit.

⁷⁷ Citato in B. Knapp, *Anaïs Nin*, Frederick Ungar Publishing, New York 1978, p. 139 (trad. mia).

⁷⁸ Cfr. S. A. Henke, «Lillian Beye's Labyrinth: A Freudian Exploration of Cities of the Interior», in P. K. Jason (a cura di), *The Critical Response to Anaïs Nin*, Greenwood Press, Westport 1996, pp. 133-145. Henke scrive: «Lillian Beye, la protagonista del primo e dell'ultimo racconto che compongono la raccolta, assolve chiaramente al ruolo di alter-ego finzionale di Nin, il suo "second self", la di cui vita è modellata sull'esperienza stessa dell'autrice». Op. cit., p. 133 (trad. mia).

⁷⁹ Si vedano a riguardo R. Pascal, *Design and Truth in Autobiography*, Routledge & Kegan Paul, Londra 1960; e P. Lejeune, *Il patto autobiografico* (1975), tr. it. il Mulino, Bologna 1986.

a posteriori e alla luce dell'acquisizione di una nuova e più profonda consapevolezza, bensì la volontà di offrire uno "spazio autobiografico" esteticamente più elevato; uno spazio in parte reinventato, che permetta tanto a lei quanto al lettore di avvicinarsi all'io, alle sue zone grigie, alle sue tensioni e conflittualità, nel tentativo di giungere alla meta – peraltro mai garantita –, rappresentata dal conseguimento di un'identità più consapevole, direttamente in dialogo con il proprio desiderio. Il fascino e l'originalità della scrittura sia narrativa che diaristica di Anaïs Nin – e in particolare della scrittura di *La seduzione del Minotauro* – derivano dalla sua capacità di indagare la realtà dell'esistenza umana come intrappolata in una crudele ma inevitabile condizione sempre a metà tra l'essere e il non essere, tra il sogno e la veglia, traducendo sulla pagina bianca quegli interstizi in cui il desiderio, nascosto, agisce, fino a restituire quello scenario di trasformazione del sé che culmina con una nuova nascita. Ma – e questo è il punto – non è solo la nascita di una nuova Anaïs Nin o dei suoi personaggi dietro i quali si maschera, bensì quella di tutti coloro (lettori compresi) che, insieme a lei, accettano di percorrere quel sentiero irto di ostacoli che porta al centro del labirinto, dove giace il Minotauro. Vediamo di spiegare meglio questo passaggio.

La seduzione del Minotauro è la storia di un viaggio; o meglio, è la storia di un viaggio dentro il viaggio. Come anticipato, la protagonista è Lillian, una musicista formatasi seguendo studi classici, accademici, che all'improvviso però decide di dedicarsi alla musica jazz, considerata più adatta a «contenere le sue improvvisazioni, il suo tempo, le sue veemenze».⁸⁰ Il jazz, si legge, «è la musica del corpo»,⁸¹ ed effettivamente è un ritmo sincopato, antifonico, quello che fa da sottofondo all'intero romanzo, il ritmo della libertà e dell'improvvisazione tipiche del jazz che ben si coniugano con il linguaggio dei sensi scelto da Nin, al punto tale che «il respiro [...] era il respiro del corpo, e i gemiti e i lamenti delle corde erano echi della musica del corpo», vibrazioni misteriose e sensuali che ricalcano «il mistero della vita».⁸² Il romanzo ha inizio con l'arrivo di Lillian a Golconda, una misteriosa ma altrettanto affascinante cittadina messicana dove «il sole dipinge tutto di oro»⁸³ e dove le persone stesse

⁸⁰ A. Nin, *La seduzione del Minotauro*, cit. p. 126.

⁸¹ Ivi, p. 21.

⁸² Ivi, pp. 21-22.

⁸³ Ivi, p. 7.

trasudano «una vita più ardente».⁸⁴ A portarla in questa terra, la volontà di liberarsi da un sogno ricorrente, diventato quasi un'ossessione:

Un viaggio sull'acqua, una contraddizione di quel sogno ricorrente dal quale Lillian cercava di liberarsi. Il sogno di una barca, a volte grande, e a volte piccola, ma invariabilmente intrappolata in luoghi asciutti, in una strada, nella giungla, nel deserto. Quando era grande era nelle strade di una città e il ponte toccava le finestre più alte delle case. Lei era a bordo e sapeva che la barca non sarebbe riuscita a navigare, a meno che non la si spingesse, dunque scendeva e tentava di spingerla avanti in modo che potesse muoversi e, finalmente, raggiungere l'acqua. Lo sforzo di spingere la barca lungo le strade era immenso, e non riusciva mai a realizzare il suo scopo. Sia che la spingesse sui ciottoli, sia che la spingesse sull'asfalto, si muoveva sempre molto poco, e per quanto si sforzasse, sapeva sempre che non avrebbe mai raggiunto il mare. Quando la barca era piccola la spinta era meno difficile ciononostante non raggiungeva mai il lago o il fiume in cui avrebbe potuto navigare. A volte rimaneva incagliata fra le rocce, altre volte in un banco di fango.⁸⁵

Lillian si vede intrappolata all'interno di una barca incagliata sulla riva, che non può navigare e che veleggia a fatica: se ha deciso di venire a Golconda, è perché crede che sia giunto il momento di dare a quella barca una possibilità, perché essa possa mutarsi in veliero e conquistare «il suo debito letto di mare».⁸⁶ Torna anche qui l'immagine dell'acqua, la ricerca di un'esistenza acquatica vista come metafora di duttilità, leggerezza, inarrestabilità. Non è forse un caso che Blaise Pascal avesse individuato nell'elemento acquatico quello più adatto a descrivere l'identità e l'esistenza dell'uomo, «sospinto da un estremo all'altro, sempre incerto e fluttuante»,⁸⁷ per quanto, di converso, egli cerchi sempre una forma stabile, sicura e coerente, «un'ultima base sicura per edificare una torre che si innalzi all'infinito».⁸⁸ Questa base sicura Lillian – come del resto anche la Monique di Beauvoir – l'aveva trovata nel matrimonio, nel suo legame con Larry, salvo presto accorgersi che qualcosa non funzionava. Non le serve fronteggiare un tradimento per rendersene conto, per aprire gli occhi; qualcosa non funziona. Lillian e Larry, come spesso accade, sono rimasti vittime del loro stesso legame; per necessità, hanno deciso di impersonare dei ruoli che con l'andare del tempo hanno portato all'ipertrofizzazione dei ruoli. Così si legge: «Erano stati sposati solo a

⁸⁴ Ivi, p. 17.

⁸⁵ Ivi, p. 26.

⁸⁶ Ivi, p. 7.

⁸⁷ B. Pascal, *Pensieri*, cit. p. 56.

⁸⁸ *Ibidem*

certe parti di loro stessi [...] e quando vivi solo con una parte di una persona, simbolicamente ne condanni il resto all'indifferenza».⁸⁹

Come evadere, dunque, queste maschere che entrambi hanno indossato, e ristabilire un dialogo, che possa passare preliminarmente da un ritrovato dialogo con se stessi? Se, dopotutto, Lillian non è riuscita a incontrare veramente Larry, a coinvolgere ogni sua parte ed essere coinvolta a sua volta, è perché qualcosa non fa incontro dentro di lei. Per riprendere le parole di Kierkegaard, l'estetico e l'etico, lo psichico e il sensuale non sono in armonia – una disarmonia peraltro che, come già discusso, potrebbe essere assunta come cifra della contemporaneità – ed è forse di questa armonia che Lillian sta andando in cerca.

Scorrendo le pagine del romanzo si incontra inizialmente una Lillian in fuga, via non solo da Larry, dal «dramma del loro matrimonio»,⁹⁰ da un matrimonio ormai «mezzo affogato»,⁹¹ ma più in generale in fuga da sé, dalla scabrosità del proprio labirinto umano sepolto. Non appena sbarcata a Golconda, respira «con la prima boccata d'aria, quella droga di oblio» (*drug of forgetfulness*);⁹² a Golconda, Lillian cerca di dimenticare, di «chiudere gli occhi della memoria»,⁹³ per tentare un nuovo inizio. Eppure, più si sforza di dimenticare, più si accorge di non far altro che ripetere vecchi schemi, sempre gli stessi, legati al passato. Scrive Nin: «Più [Lillian] si addentrava in luoghi ignoti, posti sconosciuti, tanto più trovava dentro di sé una mappa precisa, che mostrava solo le città interiori». Torna qui l'idea, espressa da Freud, per cui l'inconscio, come luogo privilegiato di iscrizione del desiderio dell'individuo, sia di fatto indistruttibile, atemporale, una sorta di eterno naturale nella dimensione più interiore del soggetto. Ecco perché non è possibile affidarsi all'oblio, o sperare nella dimenticanza, senza restare confinati in una sorta di incessante coazione a ripetere: è la «droga della consapevolezza»⁹⁴ quella che Lillian deve assumere, così come l'io, in un certo senso, deve arrendersi all'insorgenza del contenuto inconscio, e fronteggiarlo.

Da questo punto di vista, allora, non è un banale tentativo di fuga quello che Anaïs Nin sceglie di descrivere, bensì una ricerca, la ricerca di un senso, che è poi

⁸⁹ A. Nin, *La seduzione del Minotauro*, cit. p. 109.

⁹⁰ Ivi, p. 108.

⁹¹ Ivi, p. 104.

⁹² Ivi, p. 7.

⁹³ Ivi, p. 88.

⁹⁴ Ivi, p. 103.

assimilabile, dalla nostra prospettiva, a una storia di perdono, in quanto tentativo lucido di comprensione e d'interpretazione del proprio desiderio, un'interrogazione che sappia spingersi fino alle radici della propria insoddisfazione e sofferenza. Ecco perché abbiamo esordito definendo *La seduzione del Minotauro* nei termini di “un viaggio dentro il viaggio”: il romanzo parla certamente di un viaggio, di uno spostamento fisico reale, alla scoperta di una cittadina misteriosa, a tratti primitiva, dominata dal sole e dai colori della terra; parallelamente però, al viaggio esteriore, si affianca un viaggio tutto interiore, alla scoperta di una città in rovina che è sepolta dentro Lillian stessa; è «un viaggio notturno per mare» – per riprendere una delle metafore junghiane più note – che Lillian compie per andare dal suo presente al suo passato, dall'esterno all'interno, da sé a sé. Si tratta di un viaggio che presuppone già in partenza una volontà implicita ben precisa, ovvero, quella che si aggrappa all'affermazione di *un senso*, ma che parimenti, per decifrare quest'ultimo e trovare la giusta chiave d'interpretazione, è costretto a passare dalla melanconia, dal dolore e dall'abiezione.

Fondamentale da questo punto di vista, si rivela l'incontro, pressoché immediato, con il dottor Hernandez, un uomo impegnato nell'arrestare il traffico di droga diffuso a Golconda, e soprannominato dai locali “lo scopribugie”, per il suo impegno profuso e ostinato nel miglioramento della qualità della vita in quel posto, impegno che gli sarà peraltro fatale: per quanto inizialmente gli opponga resistenza, poiché le fu immediatamente chiaro l'intento dell'uomo di «penetrare i misteri del labirinto umano dal quale lei era fuggita»,⁹⁵ Lillian capisce poi di avere di fronte a sé il perfetto interlocutore, un uomo che stava anch'egli soffrendo, «ed era questo a renderlo così consapevole delle difficoltà altrui». ⁹⁶ È attraverso di lui, che Lillian si addentra nel labirinto; sono queste le parole esatte pronunciate dal dottor Hernandez, parole capaci di un potere di rivelazione:

Golconda è per dimenticare. Ma non è un oblio permanente. Possiamo avere l'impressione di dimenticare una persona, un luogo, uno stato d'animo, una vita passata, mentre quel che facciamo è selezionare un nuovo cast per la riproduzione dello stesso dramma, un nuovo stampo che riproduca il più fedelmente possibile l'amico, l'amante o il marito che ci stiamo sforzando di dimenticare. E un giorno apriamo gli occhi, ed eccoci lì, presi dallo stesso schema, a ripetere la stessa storia. Come potrebbe essere altrimenti? Il disegno viene da dentro di noi. È interno. [...]

⁹⁵ Ivi, p. 22.

⁹⁶ Ivi, p. 24.

Non avrai pace finché non avrai scoperto il familiare nel non familiare. Andrai in giro, come fanno questi turisti, in cerca di sapori che ti ricordino casa, ordinando Coca-Cola invece che tequila, cibi a base di cereali anziché papaya. Poi la droga si consumerà. Scoprirai che, ad esclusione di qualche differenza nel colore della pelle, negli usi, o nella lingua, sei comunque in relazione con lo stesso tipo di persona, perché viene tutto da dentro di te, sei tu che costruisci la rete.⁹⁷

Attraverso una sorta di arte maieutica, il dottor Hernandez permette a Lillian di incamminarsi verso la sua città interiore; o meglio, la invita a perdersi completamente, per poi ritrovarsi. È giunto per lei il momento di conoscere il Minotauro, quella bestia che aveva sempre evitato per paura di uscirne divorata⁹⁸ – che nella teoria degli archetipi elaborata da Jung, a cui Anaïs Nin chiaramente si ispira, non rappresenta altro che l’Ombra, lo *shadow self* –, «quella componente della personalità che solitamente ha segno negativo»⁹⁹ ma che nel contempo rappresenta l’altro lato necessario per garantirsi la totalità. Come specifica Jolande Jacobi, nella dettagliata analisi dell’insegnamento junghiano da lei offerta, l’Ombra non è solo parte integrante della personalità di ogni individuo, ma primariamente una parte che resta da integrare.¹⁰⁰ È solo tramite il riconoscimento di questo centro incandescente sepolto, che l’anima sofferente del soggetto può procedere a una sua trasformazione, a una mutazione. E, dalla nostra prospettiva, tale forma di riconoscimento è equiparabili al gesto del perdono di sé, nella misura in cui permette di ristabilire un dialogo tra il sé e l’altro da sé che ognuno di noi pure trattiene; attraverso tale gesto, tale analisi, il soggetto ha cioè la possibilità di risignificare la vita, una vita piena, che abbia senso, una vita che non sia né mera sopravvivenza né oltrepassamento del limite.

Certo, come puntualizza anche lo stesso Jung, il soggetto, quasi per difendersi, spesso è portato a far prevalere un atteggiamento dissociativo, per cui proietta all’esterno tutto quel materiale scabroso che, invece, appartiene solo e soltanto alla sfera più interna, profonda della soggettività. Mi torna alla mente a tal proposito, una poesia di Patrizia Cavalli, lapidaria, scarna, come scarno del resto è lo stile stesso della sua intera produzione, ma che ben si presta ad esprimere l’attitudine dissociativa che spesso, in una relazione, può prendere il sopravvento. Recita:

⁹⁷ Ivi, pp. 22-23.

⁹⁸ Si legge: «Lillian aveva sentito che doveva esserci un labirinto sotto i suoi piedi, come i corridoi scavati sotto Città del Messico, ma aveva avuto paura di entrare, paura di incontrare il Minotauro, che l’avrebbe divorata», op. cit., p. 121.

⁹⁹ C. G. Jung, *Psicologia dell’inconscio*, in *Opere* vol. VII, trad. it. Bollati Boringhieri, Torino 1983.

¹⁰⁰ Cfr. J. Jacobi, *La psicologia di C. G. Jung* (1940), trad. it. Bollati Boringhieri, Torino 2014, p. 137.

Ti odio perché non ti amo
Perché non posso perdonarti
Di non riuscire più ad amarti.¹⁰¹

La propria insoddisfazione viene qui attribuita a una presunta mancanza da parte dell'Altro, al quale si attribuisce la colpa di non riuscire a farsi amare, di non destare l'amore dell'Uno. E, in un certo senso, anche Lillian inizialmente preferisce capovolgere il proprio senso di colpa, attribuire ogni responsabilità a Larry, al suo debole carattere sempre un po' troppo accondiscendente. Solo a distanza realizza quanto il proprio malessere abbia una spiegazione tutta interiore. Scrive Nin:

Eppure, adesso che lo guardava da vicino, il Minotauro somigliava a qualcuno che lei conosceva. Non era un mostro. Era un riflesso su uno specchio, una donna mascherata, era Lillian stessa, la parte nascosta e mascherata a lei sconosciuta che aveva recitato le sue parti. Tese la mano verso questo tiranno che non poteva più farle alcun male.¹⁰²

Per la prima volta Lillian guarda davvero a sé, alle proprie fragilità e non più solo a quelle degli altri. Lungo un percorso accidentato, che contiene tutti gli smarrimenti dell'identità – anche se forse sarebbe più corretto scrivere della non-identità – di donna, Lillian attraversa il proprio labirinto interiore, un percorso accompagnato da continui ritorni al passato, alla sua infanzia caratterizzata da rapporti complessi con i genitori, fino al suo presente, per riscoprirsi poi lì, sempre lei, eppure nuova poiché ora conosce quel giusto miscuglio di «grammi di dolore» e «grammi di piacere» di cui ha bisogno, miscuglio che prima era noto solo all'inconscio.¹⁰³ Lillian perciò si addentra negli abissi dove il suo desiderio giace, nello stesso modo in cui, anni prima, Virginia Woolf parlava di un «pozzo di petrolio» (*oil well*) in fondo al quale doveva discendere per catturare tutte quelle immagini e temi che la tormentavano, ma che al contempo rappresentavano anche la materia grezza della sua arte.¹⁰⁴

¹⁰¹ P. Cavalli, *Poesie 1974-1992*, Einaudi, Torino 1992, cit. p. 64.

¹⁰² A. Nin, *La seduzione del Minotauro*, p. 121.

¹⁰³ Ivi, p. 123.

¹⁰⁴ Cfr. V. Woolf, *The Diary of Virginia Woolf*, Ed. A. O. Bell, Vol. 3, Harcourt, New York 1977-1984, cit. p. 12.

Julia Kristeva, in un passaggio del suo *Sole Nero*, scrive: «*Perdono*: dare in più, scommettere su quello che c'è per rinnovare, per fare ripartire il depresso (questo straniero piegato sulla sua ferita) e dargli la possibilità di un nuovo incontro».¹⁰⁵ Mi pare che queste parole riassumano esattamente l'accezione che abbiamo voluto affidare al concetto di perdono di sé, un momento d'identificazione con la propria sofferenza e abiezione avendo però quale obiettivo quello di nominarle e, quindi, di attraversarle per poi addivenire a una nuova nascita, psichica e sensoriale.

L'aspetto decisamente interessante del romanzo di Anaïs Nin consiste proprio nell'aver tematizzato non tanto l'aspetto topico legato all'inconscio, come luogo, sede del desiderio, separato dalla coscienza, quanto soprattutto il suo aspetto trasformativo. Nelle pagine iniziali del romanzo, non a caso, si legge: «Tropico, dal greco, significa cambiamento e mutazione. E così lei [Lillian] cambiò e mutò, e la luce e il carezzevole calore la trasformarono in una stola di seta».¹⁰⁶ Lillian emerge qui come un soggetto capace di vincere la nostalgia e la paranoia in favore del suo desiderio di trasformazione, incline a percorrere quella via segreta che potrebbe salvarla dalla completa e irreversibile perdita di sé, al fine di ritrovare quella fondamentale e originaria consonanza tra il ritmo del corpo e il suo tempo interiore; o, per riprendere il discorso precedentemente fatto, tra il bisogno di sicurezza e il desiderio puro. Solo dopo aver trovato questo ritmo, questa consonanza tra sé e sé, può poi procedere verso il suo matrimonio, verso Larry, affinché anche la loro relazione possa rinascere trasformata. Prestare fedeltà a se stessi, trovare la voce del proprio desiderio sommerso, non significa, infatti, essere necessariamente contro l'Altro.

Il romanzo si chiude circolarmente, con un viaggio, il terzo forse; il suo «journey homeward», il viaggio in aereo verso casa; e verso Larry.¹⁰⁷ Come premesso, entrambi avevano offerto solo alcune parti di sé all'altro, per paura di ferire o ferirsi, salvo poi restare imbrigliati nella falsità della loro relazione. Ma tra la dipendenza assoluta che anestetizza il rapporto, e l'inflessibile separazione, esiste una via di mezzo, che è proprio il lavoro del perdono di sé a veicolare: «Si erano mossi insieme come in un

¹⁰⁵ J. Kristeva, *Sole nero*, cit. p. 158.

¹⁰⁶ A. Nin, *La seduzione del Minotauro*, p. 7.

¹⁰⁷ La prima parte che compone il romanzo è stata pubblicata nel 1958 col titolo *Solar Barque*, e consiste delle novantacinque pagine iniziali che aprono la versione odierna de *La seduzione del Minotauro*, senza significativi cambiamenti. Nell'edizione del 1961, sono state aggiunte quarantuno nuove pagine, a completamento dell'opera che noi oggi leggiamo, riguardanti principalmente il viaggio di ritorno in aereo di Lillian da Golconda, e alcuni flash-back sulla sua vita matrimoniale con Larry.

unico corpo vivente»,¹⁰⁸ ma ora entrambi avevano voglia di nascere, in una forma più reale, sincera. Nel momento stesso in cui riusciamo a perdonare a noi stessi la nostra mancanza, quel cedimento operato unicamente a nostro svantaggio e che si è progressivamente mutato in ferita, in una cicatrice tutta interna fonte di dolore e insoddisfazione, qualora riusciamo a concederci tale gesto, ecco che possiamo essere garantiti contro la melanconia e la depressione.

«Larry, Larry, cosa posso portarti?»,¹⁰⁹ si domanda Lillian. Ebbene, ora che conosce il proprio labirinto interno, ora che il suo corpo si muove al ritmo della propria musica interiore senza più ignorarlo, ora cioè che ha raggiunto un dialogo intimo con se stessa, l'obiettivo sembra quello di raggiungere un'altrettanto nuova intimità con Larry. Può sembrare per certi aspetti paradossale, ma, come sottolinea François Jullien nel suo originale studio dedicato proprio al concetto di *intimità*, «l'apertura al fuori sembra iscritta nel cuore dell'approfondimento del dentro»¹¹⁰: come a dire, solo ora che conosce davvero se stessa, Lillian può procedere verso Larry.

È questa, secondo Jullien, la peculiarità racchiusa nel concetto di *intimo*, ovvero, il suo saper coniugare due tendenze apparentemente opposte: intimo, infatti, è il rapporto più profondo e penetrante che un soggetto intrattiene con se stesso, ma al contempo, intima è anche quella relazione di assoluta condivisione che talvolta si instaura tra gli amanti. Scrive Jullien: «Passando da un senso all'altro, "intimo" attua il seguente capovolgimento: il più interno – che, in quanto il più interno, porta l'interno al suo limite – suscita in sé un'apertura all'Altro; qualcosa, quindi, che fa cadere la separazione, provoca la penetrazione.»¹¹¹ In altre parole, l'intimità è quella specifica versione dell'amore che non si accontenta di mantenere l'Altro accanto a sé, bensì spinge l'Uno verso l'Altro, spinge al superamento dei confini senza però annullare la differenza irriducibile tra i due, generando un nuovo spazio d'azione, che necessita a sua volta di essere continuamente rinnovato, e all'interno del quale sarà possibile conoscersi davvero:

¹⁰⁸ A. Nin, *La seduzione del Minotauro*, p. 149.

¹⁰⁹ *Ibidem*

¹¹⁰ F. Jullien, *Sull'intimità. Lontano dal frastuono dell'amore*, trad. it. Raffaello Cortina Editore, Milano 2014, cit. p. 24.

¹¹¹ *Ivi*, p. 21.

Entrare in intimità, perciò, è abbandonare: rinunciare alle mire che si avevano sull'altro, privarsi di ogni strategia nei suoi confronti, dire addio ai progetti di annessione e cattura, trattenersi anche da ogni intenzione. In breve, è abbandonare ciò che si conosce, e che si possiede, come nel caso del proprio "io".¹¹²

È stato esattamente questo il percorso di Lillian, un movimento triplice, iniziato con un progressivo allontanamento da sé, una fuga illusoria grazie alla quale però le è stata offerta la possibilità di penetrare e discendere nei territori più profondi della propria identità, per poi riscoprirla insieme con l'Altro. È a partire da questa scansione che il perdono di sé si manifesta, dispiegando il microcosmo racchiuso nel dolore, nell'insoddisfazione, non senza percorrere, a fatica, quel sottosuolo psichico che giace nel profondo, scabroso ma altrettanto necessario alla conquista del proprio desiderio. Scrive Anaïs Nin: «Stando alla definizione, tropico significa cambiamento e trasformazione, e con i tropici Lillian era cambiata e trasformata, e oscillava tra la droga dell'oblio e la droga della consapevolezza, come i nativi oscillano nello loro amache, i musicisti jazz nei loro ritmi e il mare nel suo letto, cambiata, trasformata».¹¹³ La sorpresa del perdono non è dopotutto legata a questo, ad una costante oscillazione tra cadute e ricominciamenti, dimenticanze e ricordi, dolori e suoi attraversamenti?

¹¹² Ivi, p. 122.

¹¹³ A. Nin, *La seduzione del Minotauro*, p. 104.

BIBLIOGRAFIA RAGIONATA

a. Opere letterarie

BARTHES, Roland, *Dove lei non è*, trad. it. Einaudi, Torino 2010.

BEAUVOIR, Simone (de), *Una donna spezzata*, trad. it. Einaudi, Torino 2014.

CAVALLI, Patrizia, *Poesie 1974-1992*, Einaudi, Torino 1992.

EUGENIDES, Jeffrey, *La trama del matrimonio*, trad. it. Mondadori, Milano 2011.

HUGHES, Ted, *Lettere di compleanno*, con testo originale a fronte, trad. it. Mondadori, Milano 2000.

---, *Poesie*, Mondadori, Milano 2013, 2 voll.

HUSTVEDT, Siri, *L'estate senza uomini*, trad. it. Einaudi, Torino 2012.

LUZI, Mario, *Poesie d'amore*, BUR, Milano 2001.

NIN, Anaïs, *La seduzione del Minotauro*, trad. it. Fazi Editore, Roma 2000.

PIETRAVALLE, Lina, *Erbe amare*, a cura di E. Falqui, Meschina, Milano 1960.

PLATH, Sylvia, *Opere*, a cura di A. Ravano, Mondadori, Milano 2002.

---, *Diari*, trad. it. Adelphi, Milano 1998.

---, *Quanto lontano siamo giunti. Lettere alla madre*, trad. it. Guanda, Parma 1979.

RILKE, Rainer Maria, *Lettere a un giovane poeta*, trad. it. Adelphi, Milano 1980.

SAVINIO, Alberto, *Alcesti di Samuele e atti unici*, Adelphi, Milano 1991.

SHAKESPEARE, William, *Hamlet*, The Arden Shakespeare, London, 2006; trad. it. *Amleto*, Garzanti, Milano, 2005.

RHYS, Jean, *Buongiorno mezzanotte*, trad. it. Bompiani, Milano 1993.

ROSSELLI, Amelia, *L'opera poetica*, a cura di S. Giovannuzzi, Mondadori, Milano 2012.

SAUVAGEOT, Marcelle, *Lasciami sola*, trad. it. Guanda, Parma 2004.

b. Saggistica ragionata sul perdono e sulla melanconia

ARENDT, Hannah, *Vita activa. La condizione umana*, trad. it. Bompiani, Milano 1964.

BIANCHI, Enzo, *Dono e perdono*, Einaudi, Torino 2014.

CHABERT, Catherine, *Femminile melanconico*, trad. it. Borla, Roma 2006.

DERRIDA, Jacques, *Perdonare. L'imperdonabile e l'imperscrutabile*, trad. it. Raffaello Cortina, Milano 2004.

ENRIGHT, Robert, *Forgiveness is a Choice: a step-by step Process for Resolving Anger and Restoring Hope*, APA Life Tools, Washington D.C. 2001.

---, *Exploring Forgiveness*, University of Wisconsin Press, Wisconsin 1998.

---, *Counselling within the forgiveness, receiving forgiveness, and self-forgiveness*, in «Counselling & Values», vol. 40 n. 2, 1996.

FLANIGAN, Beverly, *Forgiving Yourself: a step-by-step guide to making peace with your mistakes and getting on with your life*, McMillan, New York 1996.

FREUD, Sigmund,^{*} *Introduzione al narcisismo*, trad. it. in *Opere*, vol. VII, pp. 443-472.

---, *Lutto e melanconia*, trad. it. in *Opere*, vol. VIII, pp. 102-118.

---, *Psicologia delle masse e analisi dell'io*, trad. it. in *Opere*, vol. IX, pp. 261-330.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *Il perdono*, trad. it. IPL, Milano 1969.

---, «Perdonare?», in JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *L'imperscrutabile*, trad. it. La Giuntina, Firenze 1987.

^{*} Per la traduzione italiana degli scritti di Sigmund Freud, il riferimento è alla serie *Opere*, curate ed edite da Bollati Boringhieri, Torino 1967-1980, divise in 12 volumi. In bibliografia viene indicato il numero del volume in cui il saggio citato si trova, seguito dai rispettivi numeri di pagina.

- KLEIN, Melanie, *Invidia e gratitudine*, trad. it. Martinelli, Firenze 2000.
- KRISTEVA, Julia, *Sole nero. Depressione e melanconia*, trad. it. Donzelli, Roma 2012.
- LACAN, Jacques, *Il seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi (1959-1960)*, trad. it. Einaudi, Torino 2008.
- , *Il seminario. Libro XX. Ancora (1972-1973)*, trad. it. Einaudi, Torino 2011.
- MAUSS, Marcel, *Saggio sul dono. Forma e motivo dello scambio nelle società arcaiche*, trad. it. Einaudi, Torino 2002.
- MUCCI, Clara, *Trauma e perdono. Una prospettiva psicoanalitica intergenerazionale*, Raffaello Cortina, Milano 2014.
- NUSSBAUM, Martha, *Rabbia e perdono. La generosità come giustizia*, trad. it. il Mulino, Bologna 2017.
- RECALCATI, Massimo, *Incontrare l'assenza. Il trauma della perdita e la sua soggettivazione*, Asmepe Edizioni, Bentivoglio 2016.
- , *Non è più come prima. Elogio del perdono nella vita amorosa*, Raffaello Cortina, Milano 2014.
- RICOEUR, Paul, *Ricordare, dimenticare, perdonare. L'enigma del passato*, trad. it. il Mulino, Bologna 2004.
- SMEDES, Lewis Benedictus, *The Art of Forgiving: When You Need To Forgive And Don't Know How*, Ballantine Books, New York 1996.
- STAROBINSKI, Jean, *L'inchiostro della malinconia*, trad. it. Einaudi, Torino 2014.

c. Opere filosofiche e di critica filosofica

- AUSTIN, John Langshaw, *Come fare cose con le parole*, trad. it. Marietti, Genova 1987.

- BADIOU, Alain, *Elogio dell'amore*, trad. it. Neri Pozza, Vicenza 2013.
- BARTHES, Roland, *Frammenti di un discorso d'amore*, trad. it. Einaudi 1979.
- BAUMAN, Zygmunt, *Amore liquido. Sulla fragilità dei legami affettivi*, trad. it. Laterza, Bari 2004.
- BENJAMIN, Jessica, *Legami d'amore. I rapporti di potere nelle relazioni amorose*, trad. it. Raffaello Cortina, Milano 2015.
- BRUCKNER, Pascal, *Il matrimonio d'amore ha fallito*, trad. it. Guanda, Parma 2011.
- CAVARERO, Adriana, *Corpo in figure: filosofia e politica della corporeità*, Feltrinelli, Milano 2003.
- CULLER, Jonathan, *Sulla decostruzione*, trad. it. Bompiani, Milano 2002.
- DERRIDA, Jacques, *Lo spergiuro. Il tempo dei rinnegati*, trad. it. Castelvecchi, Roma 2013.
- , *Margini della filosofia*, trad. it. Einaudi, Torino 1997.
- DUNBAR, Robin, *Amore e tradimento: uno sguardo scientifico*, trad. it. Raffaello Cortina, Milano 2013.
- FIUMANÒ, Marisa, *Masochismi ordinari*, Mimesis, Milano 2016.
- FREUD, Sigmund, *Delirio e sogni nella "Gradiva" di W. Jensen*, trad. it. in *Opere*, vol. V, pp. 264-333.
- , *Contributi alla psicologia della vita amorosa*, trad. it. in *Opere*, vol. VI, pp. 411-448.
- , *Pulsioni e loro destini*, trad. it. in *Opere*, vol. VIII, pp. 13-35.
- , *Il disagio della civiltà*, trad. it. in *Opere*, vol. X, pp. 557-630.
- GALIMBERTI, Umberto, *Le cose dell'amore*, Feltrinelli, Milano 2004.
- GIARDINI, Federica, *Simone de Beauvoir. Sui rapporti tra vita, scrittura, saperi*, in «Lo Sguardo. Rivista di filosofia» n. 11, 2013.
- GRAVES, Robert, *La Dea Bianca*, trad. it. Adelphi, Milano 1992.
- HONNET, Axel, *La lotta per il riconoscimento*, trad. it. Il Saggiatore, Milano 2002.

- HUSTVEDT, Siri, *Vivere, pensare, guardare*, trad. it. Einaudi, Torino 2014.
- , *La donna che trema. Breve storia del mio sistema nervoso*, trad. it. Einaudi, Torino 2011.
- JACOBI, Jolande, *La psicologia di C.G. Jung*, trad. it. Bollati Boringhieri, Torino 2014.
- JULLIEN, François, *Sull'intimità. Lontano dal frastuono dell'amore*, trad. it. Raffaello Cortina, Milano 2014.
- KIERKEGAARD, Sören, *Eneten-Eller*, trad. it. Adelphi, Milano 1976.
- KRISTEVA, Julia; SOLLERS, Philippe, *Del matrimonio considerato come un'arte*, trad. it. Donzelli, Roma 2015.
- LACAN, Jacques, *Il seminario. Libro IV. La relazione d'oggetto (1956-1957)*, trad. it. Einaudi, Torino 1994.
- , *Il seminario. Libro V. Le formazioni dell'inconscio (1957-1958)*, trad. it. Einaudi, Torino 2004.
- , *Il seminario. Libro VI. Il desiderio e la sua interpretazione (1958-1959)*, trad. it. Einaudi, Torino 2016.
- , *Il seminario. Libro VIII. Il transfert (1960-1961)*, trad. it. Einaudi, Torino 2008.
- , *Scritti*, trad. it. Einaudi, Torino 1976, 2 voll.
- , *Il seminario. Libro XXIII. Il sinthomo (1975-1976)*, trad. it. Astrolabio, Roma 2006.
- LAING, Ronald D., *L'io diviso*, trad. it. Einaudi, Torino 1969.
- MAMBRINI, Luisella, *Lacan e il femminismo contemporaneo*, Quodlibet, Macerata 2010.
- MARION, Jean-Luc, *Le phénomène érotique*, Grasset, Parigi 2003.
- MARZANO, Michela, *I paradossi dell'amore: dipendenza, autonomia, fiducia*, in «Educazione sentimentale», n. 22, Franco Angeli, Milano 2014.
- MURARO, Luisa, *Non credere di avere dei diritti*, Rosenberg&Sellier, Torino 1987.
- NANCY, Jean-Luc, *Sull'amore*, trad. it. Bollati Boringhieri, Torino 2009.
- NORWOOD, Robin, *Donne che amano troppo*, trad. it. Feltrinelli, Milano 2008.

PASCAL, Blaise, *Pensieri*, trad. it. Giunti, Milano 2009.

RECALCATI, Massimo, *Ritratti del desiderio*, Raffaello Cortina, Milano 2012.

---, *Introduzione alla psicoanalisi contemporanea. I problemi del dopo Freud*, Mondadori, Milano 1996.

SARTRE, Jean-Paul, *L'essere e il nulla. Saggio di ontologia fenomenologica*, trad. it. il Saggiatore, Milano 2008.

SOLER, Colette, *Quello che Lacan diceva delle donne. Studio di psicoanalisi*, trad. it. Franco Angeli, Milano 2005.

STAROBINSKI, Jean, *Tre furori. Tre testi esemplari della follia nella letteratura, nell'arte, nella religione*, trad. it. Garzanti, Milano 1978.

VOVELLE, Michelle, *La morte e l'Occidente*, trad. it. Laterza, Bari 1986.

WINNICOTT, Donald, *Sviluppo affettivo e ambiente*, trad. it. Armando Editore, Roma 1974.

d. Opere di critica letteraria

BAIR, Deirde, *Simone de Beauvoir: a biography*, Summit Books, New York 1990.

BARILE, Laura, *Laura Barile legge Amelia Rosselli*, Nottetempo, Milano 2012.

BIAGINI, Enza, *Simone de Beauvoir*, La Nuova Italia, Firenze 1982.

BOONE, Joseph, *Tradition. Counter Tradition: Love and the Form of Fiction*, Chicago University Press, Chicago 1987.

BOTTIROLI, Giovanni, *La ragione flessibile. Modi d'essere e stili di pensiero*, Bollati Boringhieri, Torino 2013.

BRONFEN, Elizabeth, *Sylvia Plath*, Northcote House Publishers, Plymouth 1998.

- CAVELL, Stanley, *Alla Ricerca della Felicità: la commedia Hollywoodiana del rimatrimonio*, trad. it. Einaudi, Torino 1999.
- CHESLER, Phyllis, *Le donne e la pazzia*, trad. it. Einaudi, Torino 1975.
- CIXOUS, Hélène, *Il teatro del cuore*, trad. it. Edizioni Pratiche, Parma 1992.
- , «Sorties», in CIXOUS, Hélène; CLEMENT, Catherine, *La jeune née*, Union générale d'éditions, Paris 1979, pp.114-275.
- , *Le rire de la Méduse*, in «L'arc», 61, 1975, pp. 3-54.
- CORONA, Daniela, *Donne e scrittura*, La Luna, Palermo 1990.
- EVANS, Oliver, *Anais Nin*, Southern Illinois Press, Carbondale 1968.
- FELMAN, Shoshana, *Rereading Femininity*, in «Yale French Studies», n. 62, 1981, pp. 19-44.
- , *Woman and Madness: The Critical Phallacy*, in «Diacritics», vol. 5 n. 4, 1975, pp. 2-10.
- FUSINI, Nadia, *Donne fatali. Ofelia, Desdemona, Cleopatra*, Bulzoni, Roma 2005.
- , *I volti dell'amore*, Mondadori, Milano 2002.
- , *La luminosa. Genealogia di Fedra*, Feltrinelli, Milano 1990.
- HEANEY, Seamus, «The Indefatigable Hoof-taps: Sylvia Plath», in HEANEY, Seamus, *The Government of the Tongue*, Faber and Faber, London 1988.
- HEILBRUN, Caroline, *Scrivere la vita di una donna*, trad. it. La Tartaruga, Milano 1984.
- HENKE, Suzette A., «Lillian Beye's Labyrinth: A Freudian Exploration of Cities of the Interior», in JASON, Philip K., (a cura di), *The Critical Response to Anais Nin*, Greenwood Press, Westport 1996.
- KENDALL, Tim, *Sylvia Plath. A Critical Study*, Faber and Faber, London 2001.
- KNAPP, Bettina, *Anais Nin*, Frederick Ungar Publishing, New York 1978.
- KRISTEVA, Julia, *Storie d'amore*, trad. it. Donzelli, Roma 2012.
- , *Hanna Arendt. La vita*, trad. it. Donzelli, Roma 2005.
- , *Colette. Vita di una donna*, trad. it. Donzelli, Roma 2004.

- LEONELLI, Silvia, «Opacità e trasparenza nella costruzione identitaria di Simone de Beauvoir», in CAGNOLATI, Antonella (a cura di), *La grande avventura di essere me stessa. Una rilettura di Simone de Beauvoir*, Aracne, Roma 2010.
- MALCOLM, Janet, *The Silent Woman: Sylvia Plath and Ted Hughes*, Vintage Book, New York 1993.
- MARDER, Elissa, (a cura di) *Literature and Psychoanalysis: Open Questions*, in «Paragraph», vol. 40 n. 3, 2017.
- MIDDLEBROOK, Diane, *Suo marito. Ted Hughes & Sylvia Plath: Ritratto di un matrimonio*, trad. it. Mondadori, Milano 2009.
- MONTANI, Pietro (a cura di), *Antigone e la filosofia*, Donzelli, Roma 2001.
- PELLEGRINI, Ernestina, *Le spietate. Eros e violenza nella letteratura femminile del Novecento*, Avagliano Editore, Cava de' Tirreni 2004.
- , «Donne allo specchio. Riflessioni su una collezione personale di biografie imperfette», in BORGHI, Liana (a cura di), *Passaggi. Letterature comparate al femminile*, QuattroVenti, Urbino 2001.
- RONK, Martha C., *Representations of Ophelia*, in «Criticism», vol. 36 n. 1 1994, pp. 21-43.
- ROSSELLI, Amelia, *Una scrittura plurale. Saggi e interventi critici*, a cura di F. Caputo, Interlinea, Novara 2004.
- SHOWALTER, Elaine, «Representing Ophelia: Women, Madness and the Responsibilities of Feminist Criticism», in PARKER, Patricia; HARTMAN, Geoffrey (a cura di), *Shakespeare and the Question of Theory*, Londra 1985.
- UROFF, Margaret Dickie, *Sylvia Plath and Confessional Poetry: A Reconsideration*, in «Iowa Review» vol. 8 n. 1, 1977.
- WAGNER, Erica, *Sylvia e Ted. Sylvia Plath, Ted Hughes e le Lettere di compleanno*, trad. it. La Tartaruga, Milano 2004.

WAGNER-MARTIN, Linda, *Sylvia Plath. A Literary Life (second edition)*, Macmillan Press
Ltd, Basingstoke-London 2003.