

Philo Residenziale

Avigliana (Torino)

**Una lettura della dimensione del conflitto
nel racconto *La Mite* di Dostoevskij**

Benedetta Silj

luglio 2012

Premessa auto-biografica

Quando alcuni mesi fa fu annunciato, nella nostra scuola, il tema di questo residenziale estivo 2012, ovvero il tema del “conflitto”, mi attraversò la mente la possibilità di affrontare in questa ottica l’argomento della mia tesi di laurea che era stata all’epoca, più di venti anni fa, una lettura in chiave psicoanalitica del racconto di Dostoevskij intitolato *La Mite*.

Effettivamente quando scrissi quella tesi approcciai il racconto di Dostoevskij con grande passione investigativa. Tuttavia il mio sguardo di quel momento non poteva che attenersi agli ordini della mia dimensione esperienziale di quel momento: e in quella dimensione non c’era posto per la parola conflitto! Non almeno nel senso in cui la intendo oggi.

In quella tesi mi ero adoperata per descrivere, il più fedelmente possibile, la dimensione del sottosuolo alla luce del pensiero junghiano: i rimandi tra la vita e l’opera dell’autore; l’orgoglio e il senso di colpa del personaggio nell’ottica dell’Ombra; la dinamica di grandiosità e depressione come espressione della ferita narcisistica di questo personaggio maschile e di tanti altri di Dostoevskij; la Mite come proiezione d’Anima; la Mite come rappresentativa di una particolare ferita e ombra femminile, peraltro ripetutamente proposta nelle opere di Dostoevskij.

Qualcosa, tuttavia, nella mia laboriosa trattazione dell’epoca, restava in modo molto dostoevskiano, nel sottosuolo.

E si trattava appunto della dimensione del conflitto. Del conflitto come oggi intendo questa parola, ovvero del conflitto come una possibile “alternativa” – direi meglio come una “possibile elaborazione” - della reattività impensata, dell’odio, della violenza, del crimine, del suicidio e dell’omicidio. “Passioni dell’essere” – per usare una espressione di Lacan - che nell’opera e nei personaggi di Dostoevskij abbondano e fermentano spesso allo “stato puro”, cioè non elaborato, non trasformato da un lavoro di simbolizzazione.

Dunque in questo consiste principalmente lo stupore autobiografico delle riflessioni che oggi condivido: il testo si è trasformato alla luce della mia esperienza e la mia esperienza si è trasformata alla luce del testo. Uno stupore filosofico, dunque, e un dono di cui ringrazio molto anche il lavoro della scuola e ciascuno di voi.

Premessa terminologica

Prima di iniziare vorrei chiarire ancora in che senso parlerò di “conflitto”.

Ne parlerò in un’ottica ulteriore a quella che questo termine assume nel linguaggio corrente.

Nel linguaggio corrente il termine è infatti confusamente e dicotomicamente sinonimo: da un lato di guerra, di scontro anche violento e sconsiderato, come rivela l’espressione “conflitto a fuoco”. Dall’altro lato, all’opposto, di scontro *politically correct* ovvero di scontro definitivamente addomesticabile nella logica della “teco-psicologia”, come attesta l’espressione “gestione dei conflitti” nel mondo organizzativo.

Invece io utilizzerò questo termine, oggi, volendo indicare un confronto critico ed etico tra umani – o anche interno a noi stessi – in cui non ci sono – almeno dal punto di vista del soggetto che ne assume la responsabilità – né vincitori né vinti. Un confronto critico che, pur prendendo le mosse dall’esperienza della reattività impensata, della con-fusionalità, dell’odio e dell’invidia, cerca una modalità non violenta - e significativa per la salute morale delle parti coinvolte – di elaborare la separazione e la perdita e di tracciare nuovi confini e significati della relazione. Tra questi nuovi confini e significati della relazione può darsi dunque, come possibile, una ridefinizione che consolidi ulteriormente l’amicizia per esempio, o l’amore, o la relazione di lavoro. Ma anche può darsi, come esito possibile, che l’amico non sia più l’amico, che il coniuge non sia più il coniuge e il collega non sia più il collega. E allora la tenuta del conflitto può significare cercare di “tenere puliti i margini della ferita” senza negarla - senza pretendere di rimarginarla con l’idealizzazione - ma adoperandosi a praticare un “ascolto detergente” (cfr. Withaker) della reattività che permane. Quindi penso al conflitto etico non come alternativa all’odio ma come sua

elaborazione, allo stesso modo in cui Melanie Klein considera la gratitudine non come una alternativa all'invidia ma come una sua elaborazione. Pertanto nella mia accezione includo la residualità – sempre presente, ogni giorno dell'anno, in persone almeno non ancora "illuminate"! – di tendenze reattive che eludono ogni etica, quantomeno al loro insorgere nella coscienza.

Struttura dell'intervento

Ho diviso il mio intervento in due parti. Nella prima racconterò brevemente la storia de *La Mite* - per chi non la conosce ancora - e a partire da questa narrazione svilupperò delle considerazioni sul tema del conflitto che questo racconto oggi mi suscita, alla luce delle varie discipline che convivono in Philo. Ovviamente vi proporrò soltanto un piccolo mosaico di spunti teorici.

Nella seconda parte, invece, vi proporrò un accostamento tra *La Mite* e un'altra narrazione. Lo scopo è proprio quello di mostrare – attraverso due poli narrativi – il possibile cambiamento di posizione soggettiva rispetto alle sfide dell'esistenza: da "il mondo visto da un idiota pieno di furia e di dolore", il mondo visto dall'usuraio e dalla Mite e da ciascuno di noi quando è obnubilato dalle passioni, al mondo visto da un soggetto che prova ad intercedere – eticamente e responsabilmente – con la conflittualità e la complessità della vita.

PRIMA PARTE

Il racconto

La Mite si apre con una premessa dell'autore che definisce "fantastico" il suo racconto: fantastico nel senso che immagina di "rifinire" il testo di uno stenografo che abbia registrato il flusso di pensieri, spontaneo e confuso, di un uomo che si

trova di fronte al cadavere della propria moglie, che si è suicidata da poche ore. E che parla a voce alta “con se stesso, con un invisibile ascoltatore e con un giudice”.

Questa premessa di Dostoevskij ci introduce pertanto nel clima irriducibilmente introspettivo di questa ricostruzione, quasi si trattasse di una confessione, se non addirittura di una seduta analitica, in cui l'apparente casualità delle associazioni, dei pensieri e dei raccordi rende molto efficacemente il senso di profonda complessità e ambivalenza dell'io narrante. Non si tratta, insomma, di una ricostruzione lineare né oggettiva.

La storia, ispirata a Dostoevskij da un fatto di cronaca, è la seguente:

Una ragazza orfana, di sedici anni, che vive con delle zie anaffettive che la trattano come una sguattera e che non vedono l'ora di liberarsene, cerca disperatamente lavoro come governante per sottrarsi al clima di sfruttamento, solitudine e abbandono in cui versa la sua vita. Nel frattempo, per procurarsi i soldi per mettere gli annunci sul quotidiano locale, impegna i suoi miseri averi presso il banco di un usuraio.

Sono questi gli antefatti della “partita” tra l'usuraio e “la Mite”. Non possiamo infatti parlare di un incontro umano tra uomo e donna, ma piuttosto di una partita simbiotica tra posizioni di potere/impotenza.

L'usuraio, che è l'unica voce narrante, ricostruisce i primi incontri con questa giovane dai grandi occhi fieri e spalancati, di cui presto lo colpiscono la dolce dignità, la evidente indigenza e disperazione esistenziale, la solitudine, “la mitezza”, la giovinezza. E si fa strada, nella sua coscienza, un “certo pensiero particolare”. Quale è questo pensiero particolare? Il pensiero particolare, che si fa strada nell'interiorità dell'usuraio è di fatto un “piano”, un oscuro progetto, che è al tempo stesso avviluppato di affetti e spietatamente calcolante:

ovvero fare leva sulle condizioni di disperazione e povertà di questa ragazza per poterne fondare la dipendenza assoluta da lui e dunque plasmarla come una testimone ideale, una garante ideale del suo proprio “io ideale”. Attraverso l'amore devoto e idealizzante di questa ragazza l'usuraio spera infatti di riparare il vergognoso semblante sociale di usuraio che grava sull'immagine di se stesso. E

anche di bonificare, con un magico colpo di spugna, l'accusa di viltà con cui era stato allontanato dall'esercito.

Dunque nei primi incontri si gioca esattamente questa partita vampirica: lei impegna i suoi patetici oggetti, lui le chiederà in cambio la vita. Il monologo dell'usuraio riferisce via via dello sviluppo di questa penosa e patologica partita - tra escalation di sfide reciproche simmetriche e sulla base di una complementarità di poteri - che culmina nel suicidio della ragazza.

Non a caso l'usuraio ci dice, all'inizio del suo monologo, che il corpo della Mite che si è suicidata poche ore prima gettandosi dalla finestra, giace ora su "due tavolini da gioco uniti insieme". Conclusione simbiotica di una partita simbiotica.

L'impossibile impresa del lutto – e del conflitto - nell'usuraio e nella "Mite"

L'idea che sta proprio al cuore di queste mie riflessioni di oggi è che nella relazione tra l'usuraio e la Mite manchi proprio la dimensione del conflitto nell'accezione che ho sopra adottato, ovvero di conflitto come esito transitorio di una tenuta dei confini, di una tenuta della differenziazione e della separazione e come possibilità di una nuova ridefinizione e trasformazione dell'assetto interiore, della relazione interpersonale e anche dell'amore.

Vedremo che nella dinamica interpersonale tra i due protagonisti non c'è la tenuta del conflitto come differenza ma la sua degradazione simbiotica. L'odio come vincolo, come negazione della differenza. Del resto è celebre il mantra parossistico dell'uomo del sottosuolo: "Io sono solo, gli altri sono tutti": dicotomia senza differenza, impossibilità di "differire" e "conferire".

Naturalmente questa visione "etico-terapeutica" del conflitto, e degli ostacoli che vi si frappongono, può essere precisata, in modi diversi e attraverso differenti prospettive, che ora mi limiterò ad accennare: ho scelto quella freudiana dell'amore narcisistico, quella lacaniana dell'odio ossessivo, quella junghiana dell'Ombra, quella della "protezione demonica" post-traumatica elaborata da Kalsched e quella sistemica del doppio legame.

Ottica freudiana. La passione narcisistica e l'assenza di nomi propri.

“Chi ero io e chi era lei”

“Chi ero io e chi era lei” è il primo paragrafo del racconto *La Mite*. Ma leggendo il monologo ci si può accorgere rapidamente che questo titolo non mantiene la promessa. Soprattutto per quel che riguarda il “chi era lei”, la Mite. A parte qualche scarna notizia biografica, infatti, la Mite è narrata solo come oggetto speculare dell'usuraio.

Nell'ottica freudiana dell'amore narcisistico possiamo dire che il soggetto non perviene mai ad un conflitto etico con l'altro perché non c'è l'altro, c'è solo amore di sé. E' questa “la felicità sicura” che cerca l'usuraio: una felicità non minacciata dal rischio che l'incontro porta con sé.

“(...)Per Freud la passione dell'amore è una passione narcisistica (S.Freud, Introduzione al narcisismo). Per Freud l'amore per l'altro è amore di sé (...) e non c'è speranza che esista amore non narcisistico” (M. Recalcati, lezioni web).

*“In Freud è assente la dimensione simbolica dell'amore come dono (...). L'amore freudiano, in quanto passione narcisistica, è una passione esclusiva dell'io. E' come commenterà Lacan ‘volersi il proprio bene’ (...). L'oggetto amato è l'oggetto che offre al soggetto un supporto narcisistico, è l'oggetto che dà consistenza all'ideale del soggetto” (M. Recalcati, *Sull'odio*, pp. 112-113).*

Esemplarmente *La Mite*, nella mente e nel “piano” dell'usuraio, non raggiunge neppure lo statuto di persona, di persona altra da sé, con il suo nome e dignità personale. E' subito intercettata come occasione narcisistica, come specchio, come strumento indispensabile di un piano narcisistico-egotico teso a reificare, depersonalizzare, ipotecare lo statuto dell'altra come altra.

Tuttavia, secondo Lacan, è possibile anche un amore antinarcisistico ma **“l’esperienza dell’amore implica una separazione.** Secondo Lacan la tendenza nei sentimenti è quella della specularità, ma l’amore che deriva dalla specularità è l’amore narcisistico del farsi amare, dell’ amare se stessi nell’Altro, è l’amore come rispecchiamento. l’Uno, la fusione, il desiderio di essere Uno. **In questo amore narcisistico quello che conta non è l’Altro,** ma la tensione verso l’Uno, è fare Uno. L’amore è una reciprocità speculare? Per certi versi l’amore è l’illusione del fare Uno, ma questa illusione è solo la **degradazione narcisistica dell’amore”** (ibidem).

Notiamo a questo proposito che i due protagonisti de *La Mite* non hanno nomi propri. Sono gli unici personaggi della storia a non avere un nome. La domestica, il tenente che ad un certo punto compare e persino un altro personaggio del tutto secondario - la vedova che mette in contatto il tenente e la Mite - hanno un nome. Il che mette ancora più in risalto il fatto che l’usuraio, nel suo monologo, mentre nomina questi altri con il loro nome, non può farlo ne di sé né di sua moglie, “della Mite”.

Perché questa coppia risponde al tentativo patologico, guidato dall’usuraio, di eliminare le differenze. Di fare “uno” di due, senza nomi.

Laddove, come dice Lacan *“l’amore è sempre amore per il nome”*, amore per la particolarità dell’altro, per la sua unicità. E seppure nel *“Seminario XX giudica fondamentali le acquisizioni freudiane sulla natura narcisistica dell’amore (l’amato è la rappresentazione inconscia dell’io ideale del soggetto)”* - secondo Lacan occorre *“seguendo il poeta Rimbaud, interrogarci sulla possibilità che esista un nuovo amore . La risposta sarà nell’ultima lezione del Seminario dove Lacan ci darà una definizione antinarcisistica dell’amore **che è una delle finalità fondamentali dell’esperienza analitica; raggiungere un amore emancipato dalla trappola del narcisismo, dalla trappola del fare Uno con l’Altro”** (ibidem).*

Lo sfondo avidamente narcisistico dell’amore dell’usuraio, assieme alla “predisposizione pulsionale perversa” (espressione con cui Freud descrive un tratto della personalità dell’autore russo), getta invece le basi per la tessitura di una relazione fortemente patologica in cui, a partire dall’impossibilità di elaborare la separazione e la perdita, nessun conflitto può determinarsi nell’ottica dell’alterità, della differenza, del rischio, della eventuale ridefinizione dei confini della relazione.

E' come se una certa tenuta della differenziazione e della separatezza dall'altro fosse impensabile. Sono questi i casi in cui la reattività cieca, lucidamente passionale, così magistralmente presente in tanti personaggi di Dostoevskij, degenera nell'omicidio, nel suicidio, nel male per il male. Degenera, potremmo dire, nell'odio che è immanente all'amore.

La prospettiva lacaniana. L' "odio ossessivo" dell'usuraio.

*"La introdussi nella mia casa
sotto il segno della severità"*

Una prospettiva che in modo molto efficace mi permette di far notare – nel racconto di Dostoevskij - la difficoltà di accedere alla funzione etico-terapeutica del conflitto, è quella di esplorare la dimensione dell'odio nella nevrosi ossessiva.

Prima di entrare nell'argomento specifico ricordo, in modo molto schematico, alcune caratteristiche della nevrosi ossessiva che possiamo leggere proprio come impianto anti-lutto e anti-conflitto che l'ossessivo erige a barriera dell'imprevedibilità di *polemos* come legge della vita:

- rispetto al desiderio abbiamo l'oscillazione continua tra avvicinamento e allontanamento, nel senso dell'ambivalenza e non nel senso della capacità di stare con il rischio dell'incontro.
- rispetto alla modalità conoscitiva abbiamo il dubbio costante, non nel senso della saggezza del dubbio ma nel senso dell'arrovello, della contabilità, della ragioneria del dubbio.
- rispetto all'amore abbiamo la figura del rinvio, del non essere mai abbastanza pronti, non nel senso della prudenza ma della procrastinazione senza fine.

- rispetto all'attività abbiamo la ritualità, la seriosità della ritualità - non la serietà dell'impegno - con funzione esorcistica rispetto all'imprevedibilità della vita e dell'altro.
- rispetto alla sofferenza abbiamo la dittatura del senso di colpa, non la dimensione della responsabilità.
- rispetto al legame sociale vigono il blocco e il cavillo, non la legalità fluida e ragionevole.
- rispetto al tratto caratteriale si stagliano la parsimonia, lo scrupolo, la taccagneria.

Già in questo breve schema della nevrosi ossessiva ritroviamo molti presupposti, comportamenti e modalità relazionali dell'usuraio.

C'è un lungo capitolo, nel testo *Sull'odio*, di Massimo Recalcati, dedicato al ritratto dell' "odio ossessivo".

Di questo capitolo ricchissimo di suggestioni vorrei rilevare alcune considerazioni sull'odio ossessivo come impossibilità di riconoscere e tollerare il desiderio dell'altro, dunque come incapacità di vivere la separatezza dall'altro e dunque odio come impantanamento che preclude il conflitto etico.

L'usuraio non può tollerare il desiderio della Mite. "Claustrazione amorosa" del desiderio dell'altro ad opera dell'odio ossessivo, dice Recalcati. E porta l'esempio di Proust. "Anche tra le nostre braccia – scrive Proust di Albertine – esseri simili sono sempre in fuga. Per capire l'emozione che suscitano e che altri esseri, anche più belli, non causano, bisogna riflettere che essi sono immobili, ma in movimento, e aggiungere loro un segno corrispondente a quello che, in fisica, indica la velocità". La Mite - pur se segregata nel silenzio (tacere come mortificazione dello slancio della ragazza), immobilizzata nella parsimonia (non si può andare a teatro, tutto ruota attorno al risparmio e al denaro), inchiodata al rituale (tutto è previsto nella quotidianità e nel mobilio) – tuttavia la Mite è qualcuno che continuamente sfugge e si sottrae all'impossibile calcolo dell'usuraio di "fare prigioniera" la libertà di desiderare.

“Cosa fa l’ossessivo – si chiede Lacan – per sussistere in quanto soggetto?” Pone al centro non il desiderio (che introduce discontinuità e rischio) ma “la ‘preservazione’, la sussistenza dell’essere senza scarti e senza buchi”. E Recalcati illustra anche questo meccanismo ossessivo attraverso la descrizione del *circuito infernale* in tre tempi individuato da Alan Miller:

- 1) prima il muro, la mortificazione del desiderio dell’Altro.
- 2) poi a cascata la mortificazione del desiderio del soggetto e il senso di colpa.
- 3) infine il senso di colpa che sorge sulle ceneri della mortificazione del desiderio dell’altro che punta a riguadagnare la fiducia dell’altro e poi a rinnovare il circuito.

Dunque l’odio ossessivo “trova la sua massima sfida nell’amore verso il quale sviluppa uno speciale sadismo”. Perché l’amore è l’esperienza del rischio della discontinuità. “Per questa ragione la versione idealizzata della donna che spesso abita il fantasma ossessivo trova proprio la sua realizzazione maggiore nella donna morta” (ibidem). La donna cadavere. La Mite che giace morta su due tavolini da gioco uniti insieme. Non discontinuità, ovvero impossibilità di tollerare la separazione e il conflitto.

“Secondo Freud per simbolizzare l’idealizzazione ossessiva è necessario stanare l’odio in quanto sentimento ‘più antico’ dell’amore (...). La sussistenza narcisistica dell’ossessivo svela qui la sua angoscia fondamentale: come rendere impossibile ogni forma di separazione dall’altro per preservare un godimento infantile memorabile, che spesso contiene un tratto di perversione, e dunque per non incontrare l’angoscia della perdita dell’oggetto? In questo senso l’annientamento ossessivo dell’oggetto punta paradossalmente a impedirne la separazione, a trattenerlo presso di sé”(ibidem).

La prospettiva junghiana. La questione dell'Ombra.

“Il più nobile degli uomini, ma neppure io ci credo”

Nell'ottica junghiana l'impossibilità di raggiungere il piano del conflitto etico può essere ricondotta – tra le altre considerazioni – al tema dell'Ombra. Nel caso di alcuni personaggi di Dostoevskij assistiamo in particolare alla “identificazione e scissione dall'ombra” come movimenti oscillatori che impediscono un sufficiente grado di differenziazione e di assunzione di responsabilità cosciente rispetto all'ombra.

E' ancora Freud, in *Dostoevskij e il parricidio*, a offrirci su un piatto d'argento, se così posso dire, una descrizione di Dostoevskij che ci connette alla questione junghiana dell'Ombra come altamente significativa rispetto alla difficoltà di trasformazione dell'odio cieco e del male puro in capacità di differenziazione, separazione e conflitto sostenibile. In particolare, secondo la lettura che proposi anche nella mia tesi di laurea, i personaggi di Dostoevskij soffrono di un rischio patologico binario collegato all'ombra che Jung chiama rispettivamente “identificazione con l'ombra” e “scissione dall'ombra” e che si differenziano dagli obiettivi propri del lavoro analitico, ovvero dal lavoro di “ricognizione dell'ombra” e dal processo di avviamento della “integrazione dell'ombra”. Ma vediamo cosa dice Freud:

“La simpatia di Dostoevskij per il criminale è in effetti senza limiti, supera assai i confini della compassione alla quale l'infelice ha diritto, ricorda l'orrore sacro con cui l'antichità guardava all'epilettico e al malato di mente. Il criminale è per lui quasi un redentore (...) Questa non è soltanto sollecita compassione, è identificazione fondata sugli stessi impulsi assassini(...). Non c'è dubbio che in Dostoevskij questa simpatia da identificazione ha condizionato in maniera decisiva la scelta dell'argomento”.

Freud usa proprio l'espressione “simpatia da identificazione” riferita al criminoso e al male. E mi sembra che in questo senso sia interessante leggere una continuità con il tema junghiano della “identificazione con l'ombra” come rischio patologico che, nel caso di Dostoevskij e dei suoi personaggi oscilla continuamente nel suo opposto, nella “scissione dall'ombra”, come dimostrano ancora queste parole di Freud:

“La profondità della sua intelligenza e l’intensità del suo amore per gli uomini l’avrebbero destinato a percorrere una via diversa, a un’esistenza da apostolo. La contraddizione si risolve rendendosi conto che la fortissima pulsione distruttiva di Dostoevskij, che avrebbe potuto fare facilmente un criminale, si dirige nella sua esistenza principalmente contro lui stesso (si rivolge cioè all’interno anziché all’esterno) e si esprime perciò in forma di masochismo e di senso di colpa. (Dostoevskij) è sadico verso l’interno, ossia masochista, vale a dire l’uomo più Mite, più bonario, più servizievole che esista”.

Dal punto di vista junghiano le due tendenze, identificazione con l’ombra e scissione dall’ombra, sono dimensioni che escludono il lavoro psicologico ed etico – che è proprio del lavoro dell’analisi - di riconoscimento e differenziazione dell’ombra, sia a livello interno (ricognizione e integrazione dell’ombra) che a livello intersoggettivo (riconoscimento e ritiro delle proiezioni).

Nell’identificazione con l’Ombra l’energia di un individuo è –come nel caso dell’usuraio - “bloccata, o circola solo ai livelli inferiori e dinamizza soltanto le parti buie della personalità. Egli si trova ancora ‘al di qua’ del livello della nevrosi. Non ha ancora raggiunto il conflitto, al contempo distruttivo e creativo, che è il senso ultimo del disagio nevrotico, la dialettica di valore e disvalore che è la matrice indispensabile della redentrica ‘funzione trascendente’” (Trevi, Romano, *Studi sull’ombra*).

Ma questa identificazione con l’Ombra aspetta soltanto l’occasione propizia per passare nel suo estremo opposto, cioè per essere totalmente negata, scissa; questa occasione è rappresentata dall’incontro con la Mite, la fanciulla da cui egli si aspetta di essere “indovinato” nelle sue nobili componenti di luce. Ma come scrive Romano, “l’Ombra perduta non è più nostra: noi non la vediamo più. Non essendo più nostra essa si comporta come un complesso inconscio”. Questa perdita dell’Ombra con la sua conseguente autonomia e potenziamento nell’inconscio è resa anche dall’immagine della Mite che, dopo l’episodio della rivoltella, “rimase a letto per sei settimane”. E’ come se questi sprofondamenti della donna in malattie cupe, febbri, deliri, rappresentassero le momentanee tregue che il complesso dell’ombra lascia assaporare al sé grandioso dell’usuraio.

La prospettiva di D. Kalsched. La *protezione demonica* post traumatica.

“lo avevo bisogno di una felicità sicura”

Mi sono chiesta se il “sottosuolo” non potrebbe essere letto nell’ottica della “protezione demonica” post-traumatica.

Premetto molto sinteticamente l’ipotesi di Donald Kalshed sul “mondo interiore del trauma”.

Kalsched si occupa del trauma come di quella esperienza che causa nel bambino una sofferenza e un’angoscia psichica intollerabile. Ovvero capace di superare i meccanismi di difesa di base, “lo scudo protettivo contro gli stimoli” (Freud). Può trattarsi di abusi (Khan) o di deprivazioni acute (Winnicott) la cui esperienza è comunque quella di una *agonia primitiva e impensabile* e il cui effetto consiste in una “angoscia di disintegrazione” (Khout).

A fronte di questi traumi – nella prima infanzia non c’è ancora un Io coeso – entra in gioco una seconda linea di difese che possano impedire che tale “impensabile” diventi “esperienza”.

Nella psicoanalisi queste difese sono note come “difese primitive” o “dissociative”: per esempio dissociazione, identificazione proiettiva, idealizzazione o demonizzazione, stati di trance, repentini spostamenti tra vari centri dell’identità, spersonalizzazione, ottundimento psichico etc.

Kalshed prende le mosse da un particolare lavoro che fa Jung relativamente al trauma, ovvero dal suo sforzo di comprendere le immagini “mitopoietiche” della fantasia che la psiche produce in conseguenza del trauma. Per Kalshed né Freud né Jung sono giunti ad una soddisfacente lettura di queste fantasie che prendono forma in risposta al trauma. L’ipotesi che Kalsched sviluppa nel testo “Il mondo interiore del trauma” è che “le difese arcaiche associate al trauma sono personizzate come immagini demoniche archetipiche. In altre parole l’immaginario onirico legato al trauma rappresenta, da parte della psiche, l’autoritratto delle proprie operazioni difensive arcaiche”. Kalsched si riferisce in particolare ai sogni di persone

traumatizzate, e ci dice che la comparsa di sogni “capaci di rappresentare le attività dissociative della psiche e di tenere insieme i suoi frammenti scissi in un’unica storia drammatica è una specie di miracolo della vita psichica” e di solito, aggiunge, non c’è nessuno che ascolta questi sogni. Ma questo è anche il miracolo dell’arte! Della letteratura!

Torniamo dunque a Dostoevski e al tema dell’impossibilità, per molti dei suoi personaggi, di elaborare una simbolizzazione dell’odio e di giungere ad una dimensione del conflitto che esprima tensione vitale e non mortifera-criminale. Potremmo dire che la dimensione non simbolizzabile, in alcuni personaggi di Dostoevskij, è proprio il trauma.

Mi sono chiesta dunque in che modo questa impostazione del lavoro di Kalshed potrebbe diventare una pista per leggere anche alcuni personaggi di Dostoevskij .

Possiamo leggere il “sottosuolo” come una “camera transizionale” in cui “l’io traumatizzato è stregato dal lato negativo del Sé primordiale e ambivalente”?

“Questo stadio – scrive Kalshed a proposito di questo “stregamento” - corrisponde a quella che la psicoanalisi chiama ‘identificazione incestuosa’ e che l’alchimia definisce la ‘coniunctio minor’ – uno stadio di unione fra due sostanze che non sono state sufficientemente differenziate e che sono perciò instabili. Il pericolo della coniunctio minor sono innanzitutto di dipendenza. Se si protraggono troppo a lungo rappresentano quella che Michael Balint chiamava ‘regressione maligna’, in contrapposizione alla regressione benigna che è a servizio della creazione. Questo stadio sembra necessario (...) ma c’è la possibilità di rimanerci bloccati, e se questo avviene, il numinoso diventa allora negativo e distruttivo”.

I personaggi maschili più demoniaci di Dostoevskij hanno sempre una dimensione traumatica implicita alle spalle che però viene proiettata su figure femminili per le quali sì, il trauma è più evidente in termini di abuso, di deprivazione, di abbandono.

Dunque è come se venissero continuamente rappresentate delle situazioni di “regressione maligna” in cui il persecutore diviene custode e sposo mortifero del Sé traumatizzato, rappresentato dalle figure femminili.

Vedremo alla fine quando accosterò alla storia della Mite un altro polo narrativo, la possibile evoluzione di questa *coniunctio minor* nella *coniunctio major*, attraverso il pericoloso passaggio della rottura del sortilegio.

La prospettiva sistemica. Il doppio legame di Bateson.

“Lei era vinta ma non perdonata”

Nella prospettiva sistemica direi che l'impossibilità di accedere al conflitto etico è data dalla incapacità dei due soggetti di meta-comunicare. Su questo taglio sistemico c'è una lettura molto accurata de *La Mite*, di Marina Mizzau, nel libro *Eco e Narciso*. Rispetto all'impossibilità di non-comunicare, rispetto alla natura simmetrica della relazione tra la Mite e l'usuraio, rispetto ai problemi di punteggiatura della relazione, i riferimenti sono puntuali e approfonditi. In termini di “doppio legame” cosa accade alla Mite?

Rispetto all'episodio della rivoltella “si condensa in modo esemplare la situazione paradossale del doppio legame in cui la Mite è posta in tutto il corso della sua interazione con l'uomo. Un doppio legame si ha quando, presenti due alternative, entrambe portano alla sconfitta. Nel caso in questione, la donna sa che qualunque cosa faccia è perdente: la rinuncia a uccidere (ammesso che questa fosse realmente l'intenzione) è una sconfitta, ma è una sconfitta anche portare a compimento il gesto, dal momento che l'uomo, scegliendo di morire, toglie a lei lo spazio autonomo di iniziativa ponendosi ancora una volta in una posizione one-up. (...) La vittima non può rispondere adeguatamente e direttamente, qualsiasi cosa faccia. La conseguenza è una reazione di assoluta impotenza e di totale sfiducia nelle proprie capacità psichiche, che si estende e sussiste anche al di fuori del sistema di comunicazione paradossale. Il suicidio diventa allora, nel contesto, l'unica risposta possibile, una risposta radicale di ‘ritiro’”.

Pratiche che incoraggiano un'etica del conflitto

In un certo senso mi sembra di poter dire che Philo raccolga una pluralità di discipline con l'intento di "immaginare altrimenti" proprio lo scenario dell'odio, lo scenario di un mondo "raccontato da un idiota pieno di furia e di dolore" come lo è il monologo di questo usuraio.

In fondo la parola dell'usuraio è una parola che punta "a non farsi riconoscere" laddove le pratiche che incoraggiano un'etica del conflitto puntano ad una parola parresiastica capace di "dire altrimenti", riscrivere, non solo in senso storico archeologico ma anche sistemico, ecologico e teleologico. Ma riscrivere significa anche separarsi.

Oltre al lavoro della psicoanalisi e della psicoterapia, quindi, è evidente come anche la pratica filosofica, la mediazione corporea e la scrittura autobiografica e biografica possano essere colte nella loro funzione di "pratiche fluidificanti" (cfr G. Madonna) rispetto alla identificazione solida, coatta e disperata nelle "passioni dell'essere".

Trasformazione dell'esperienza del conflitto

attraverso due poli narrativi:

***La Mite* di Dostoevskij e *Lezioni di Piano* di Jane Campion**

Sono innumerevoli i punti di contatto, e le significative divergenze, tra queste due storie così lontane nell'ispirazione e nella modalità narrativa: il racconto *La Mite* e il film *Lezioni di piano* di Jane Campion. Propongo una lettura parallela che faccia emergere le due metafore: attraverso *La Mite*, la metafora dell'odio come vincolo inestinguibile e attraverso *Ada* di *Lezioni di piano* la metafora della separazione e dell'elaborazione del lutto come pre-condizione del conflitto etico. E anche dell'amore.

Il versante della “vittima femminile socialmente designata”

La Mite e Ada partono entrambe da condizioni svantaggiate e traumatiche a livello familiare, sociale, culturale e storico. Sono entrambe due donne dell'800, entrambe devono rispondere a logiche di sottomissione di genere e piegarsi in larga misura a scelte che altri compiono per loro. Entrambe sono affettivamente ed esistenzialmente molto ferite. La Mite è orfana e respinta da due zie anaffettive e opportuniste. Il passato oscuro di Ada resta avvolto nel mistero: si intuisce un trauma infantile e la perdita di un marito. Quando appaiono sulla scena, nelle rispettive narrazioni, sono donne consegnate, vendute torto collo ad un maschile ignoto. Ma sono portatrici di un destino, di strumenti e di risorse esterne e interne decisamente ineguali che propongo di leggere in un'ottica simbolica:

- La Mite arriva al banco dei pegni sedicenne, con miseri oggetti appartenuti ai genitori, reliquie di un passato di morte: un medaglione, un bocchino d'ambra, uno scialletto di pelliccia, un'icona. Oggetti che entrano subito in scena come i "pegni" di un contratto vampirico con l'usuraio. E' lui, infatti, che decide il valore dei suoi oggetti. Non ha nulla di più e gestisce timidissimamente –senza margini per negoziare - le trattative. Ha dalla sua soltanto la giovinezza, la grazia e due grandi occhi.
- Ada arriva più che trentenne sulle coste della Nuova Zelanda, presso il marito cui è stata ceduta dal padre, con una vivace figlia preadolescente e il suo adorato pianoforte. La figlia e il pianoforte sono realtà viventi che ella ama e tutela con grinta e determinazione. Il suo volto è duro, i movimenti decisi, le sue espressioni sono volitive e ardenti, lo sguardo è teso in uno sforzo nervoso di affermazione tenace, introversa, autosufficiente, ostinata. Decide lei il valore dei suoi oggetti e quando il nuovo marito insiste a screditare il suo pianoforte, abbandonandolo sulla spiaggia, lei innesca una resistenza attiva, senza mai mollare.

Il silenzio della Mite e il silenzio di Ada

La Mite avrebbe la voce ma non ha la parola, è presto ridotta al silenzio dal clima relazionale sadicamente imposto dall'usuraio. Non chiede, non esige, non combatte. Non ha un nome ed è narrata.

Ada è muta, non ha la voce, ma ha la parola! "Sono muta dall'età di sei anni – esordisce la voce fuori campo nella prima scena del film - la voce che sentite è la voce del mio pensiero". Ma se il pensiero ha una voce vuol dire che ha parola. Infatti con il linguaggio dei segni e la comunicazione non verbale chiede, esige, subisce e reagisce, fa quello che può per dire quello che non dice, per difendere il suo desiderio. Ha un nome ed è lei che narra.

L'usuraio e George

L'usuraio de *La Mite* e il George di *Lezioni di piano* sono figure maschili che presentano tratti di impressionante similitudine.

- Entrambi hanno concepito la **possibilità di “comprare” una moglie sventurata.**
- Entrambi traggono forza e **godimento da questa disparità** iniziale per pianificare e sentirsi certi di un facile addomesticamento della partner.
- Entrambi cercano dedizione, affetto, compagnia, riconoscimento e amore ma **ignorano la possibilità di accedere al legame amoroso attraverso il rischio del desiderio dell'altra.** Piuttosto coltivano la certezza che attraverso il potere conferito loro dal genere sessuale, dalla posizione sociale, culturale ed economica potranno esercitare un controllo assoluto sull'altra, su ciò che nell'altra, la donna, è estraneo, diverso e differenziato.
- Entrambi sono **complici di figure femminili convenzionali, ciniche e feroci con le altre donne:** l'usuraio entra subito in favorevole contrattazione con le zie della Mite e tiene sotto pieno controllo la domestica; George vive in una simbiosi comunitaria con la madre, le zie, le nipoti, le cameriere, le sguattere, sepolcri imbiancati, capolavori di cinismo, ipocrisia e adattamento.
- Entrambi trasaliscono **esterrefatti e sgomenti di fronte alla singolarità del gesto femminile** quando questo gesto è inaspettato e impreveduto, quando esorbita, con grazia insopportabile, la contabilità bieca del loro piano di bonifica: la Mite che “canta per conto suo” e Ada che suona su una tastiera immaginaria sul tavolo, in attesa che le sia restituito il suo pianoforte.
- **Entrambi giocano con le “armi”.** L'usuraio ha una **pistola** sempre carica: e con il suo gioco relazionale – che potremmo anche leggere nell'ottica della “identificazione proiettiva” – fa in modo che questo oggetto di morte finisca nelle mani della Mite, che la criminale inquietudine – di cui lui è portatore - si incorpori in lei a rivelarle la sua impotenza: “era vinta ma non perdonata”. George, dal canto suo, ha un'**accetta** che da strumento agricolo di macelleria animale diventa strumento di macelleria umana: con questa accetta, accecato dalla gelosia, taglierà un dito alla moglie Ada per sabotare e schernire in

modo sanguinario la passione e il desiderio di lei per il pianoforte e per Harvey Keitel.

- Per entrambi **l'amore è avviluppato all'odio**, alla gelosia, all'invidia e al potere e in modi diversi tutta la loro strategia consiste nello scongiurare la vitalità della soggettività e del desiderio dell'altra. Desiderano entrambi che una moglie comprata e sventurata non ambisca ad essere un soggetto di desiderio ma che casomai si illumini di devozione e gratitudine verso il proprio benefattore.
- **Entrambi sono di fine intelligenza**. La qualcosa gli consente di percepire distintamente l'orrore che inducono nelle reciproche mogli. Ma la "viltà morale" della loro vena depressiva compensata dal potere, impedisce loro un atto etico basato sull'equanimità, sul rispetto reciproco, sul rischio insito nella contingenza dell'incontro amoroso.

L'odio taciuto e il conflitto vissuto

A fronte di un maschile analogamente vessatorio e sadico, incurante dell'alterità e avidamente centrato sul narcisismo speculare, le due donne delle due narrazioni adottano strategie molto diverse e di fatto raggiungono posizioni ed esiti opposti.

La Mite resta impregnata dell'atmosfera odiosa nel quale l'usuraio l'avviluppa.



Non ha strumenti per elaborare la propria situazione traumatica personale, i propri lutti e dunque non può, a nessun livello, elaborare una politica di separazione sia da questo persecutore sia a livello interno dai condizionamenti che l'hanno sprofondata nella sua condizione di vittima. Nell'ottica di kalshed non ha alcuna possibilità – sul piano interno - di riconoscere e differenziare la figura del proprio custode persecutore archetipico. Dunque, scende, silenziosa e mite, nel gorgo simmetrico dell'odio. E si suicida.

Ada invece ha avuto delle chances per elaborare i suoi traumi. Non sappiamo quali chances, sappiamo solo che arriva nella casa di George senza scelta, ma arriva con una figlia che ama e con la passione per la musica. Sono risorse potenti!



Evidentemente la sua creatività personale – espressa simbolicamente nel materno e nel pianoforte – si è fatta strada attraverso una qualche elaborazione del lutto e ha stratificato – nonostante il mutismo – una base di sovranità etica della propria fragilità. Della serie: mi piego ma non mi spezzo! Ciò le consente di istituire sempre trattative ostinate, di protestare, di chiedere, di sfidare, di non “cedere sul suo desiderio”. E dunque anche di incontrare l'amore, di incontrare, in Harvey Keitell, l'amore come “altra solitudine”. Nel senso di Rilke: l'amore come “due solitudini che si salutano e custodiscono a vicenda”.

Ma per incontrare l'amore di Harvey Keitel quanto conflitto e separazione deve reggere Ada?

Deve reggere il conflitto e la separazione rispetto ad un copione di vita sociale, rispetto alla volontà del padre, al desiderio del marito, alle aspettative della comunità in cui vive. E anche rispetto a figure interiorizzate che magari esigono un adattamento regressivo.

Deve reggere i conflitti interni e le identificazioni interne che le attiva la paura dell'incontro con lo sconosciuto Harvey Keitel.

Deve reggere il lutto di perdere un dito, il dito che in un raptus di odio geloso il marito le tronca con un'accetta.

E infine deve separarsi da un oggetto che nel film, a mio avviso, rappresenta un'area difensiva, un'area di transito tra esterno e interno che è molto interessante leggere nell'ottica del "mondo interiore del trauma". Si tratta del vecchio pianoforte ma ne parlerò accostandolo all'oggetto simbolico cui la Mite resta più tragicamente attaccata e identificata, l'icona.

L'icona e il pianoforte: "morire con"... "vivere senza"...

L'icona è l'oggetto simbolo della Mite. E' l'oggetto che più le costa impegnare al banco dell'usuraio. Ed è l'oggetto che terrà stretto tra le braccia quando si butterà dalla finestra. Provo dunque a leggere in questo oggetto un simbolo dell'Ideale dell'io femminile dal quale questo personaggio non può differenziarsi. L'icona rimanda proprio all'ideale dell'io femminile, proprio a livello di immaginario collettivo, ma l'identificazione con questo ideale è mortifera. Senza ricognizione dell'ombra, ancora una volta, non è possibile una esistenza umana, affettivamente ed eticamente. In fondo il suicidio della Mite con l'icona in braccio è l'ultimo atto di una punteggiatura relazionale che non contempla, simmetricamente, la rinuncia all'ideale e dunque una punteggiatura che trova nella rimozione dell'odio la fonte virulenta dell'odio e nella difesa dell'ideale dell'io la spinta superegoica

sadomasochistica e suicida. Non a caso la Mite non sale, movimento che ci si aspetta dall'idealità, ma precipita.

Molto diversa è la valenza simbolica del pianoforte di Ada.

In un certo senso potrebbe essere visto come l'oggetto della sua area di gioco creativo, una sorta di spazio transizionale tra esterno e interno, uno spazio che ha preservato la vitalità di questa donna che attraverso la pratica della musica ha elaborato delle questioni traumatiche, ha simbolizzato qualcosa. Tuttavia sembra anche attiva, nell'uso che Ada ha fatto del pianoforte, una "contromisura demonica". Ovvero attraverso il mutismo e il pianoforte è come se la sua creatività avesse pagato il prezzo di restare incapsulata in "una bolla controdipendente e autosufficiente". Mutezza. Durezza. Solitudine (Talvolta questa contromisura non è presente anche nella scelta del lavoro dello psicoanalista?).

E' l'incontro con la compassione, il riconoscimento e la gratuità del vicino di casa, Harvey Keitel, che rompe questo sortilegio e introduce una rivitalizzazione dello spazio transizionale riconducendo in qualche modo lo spirito del pianoforte al corpo e all'amore. La rottura del sortilegio è difficilissima, a un passo dal pericolo di morte. Kalshed parla del pericolo di questo passaggio commentando alcune fiabe. Lo vediamo, nel film, quando Ada è ormai sulla barca, separata dal marito odioso, in compagnia del nuovo amore, della figlia e del pianoforte. E qui c'è ancora una prova che Ada deve affrontare, ancora una separazione enigmatica e struggente. Quando ordina, improvvisamente, che il pianoforte sia gettato in mare. Come se quella funzione segregativa dell'oggetto dovesse essere abbandonata per poter veramente incontrare un partner umano. E cosa accade? La corda che legava le gambe del pianoforte, nel momento in cui il pesante fardello viene gettato, le si arrotola alla caviglia e la tira giù con sé nel fondo del mare. Sono attimi misteriosi e colmi di inquietudine quelli che Ada trascorre sul fondo, indecisa se lasciarsi andare ad una languida morte con il suo "custode inumano" o se "sciogliersi" da quel legame e risalire alla superficie, dove l'attende un partner umano, la vita umana con i suoi imprevedibili rischi e banalità. Ada, diversamente dalla Mite, "scioglie" quell'abbraccio mortale e rischia l'amore. E, curiosamente, l'atto di rinunciare al

pianoforte, all' oggetto che incapsulava idealmente l'io, non produce un movimento di caduta ma coincide con il "risalire".



A conforto del mio intento, che era quello di presentare alcune riflessioni sul conflitto etico come di una esperienza di separazione mai definitivamente padroneggiabile dall'io e sempre esposta a deragliamenti, concludo con un verso di Emily Dickinson:

*La separazione è quanto del cielo sappiamo,
e quanto dell'inferno ci basta.*