

«good» pairing couple becomes weaker and lesser, while the combined object becomes more and more threatening.

The mechanisms here involved seem to the A. to be quite the same as in the infant's desperate attempts at purging the virtually good breast and attacking the bad one at the same time, first described by M. Klein. The hypothesis is then made that «container» *par excellence* in group dynamics is not so much the breast as the pairing couple.

As to the «content», besides, we face a Weapon-Baby (i.e. a fecal baby, to be thrown against): that seems to be the object the (FF+P) group long for. Even C.B.A.s, therefore, may be supposedly have their peculiar forms of «value» like the classic B.A.s Bion described.

According to the A.'s clinical experience as an individual psychotherapist, the same fantasy of a Weapon-baby would be presumably typical of maniac personalities. But, apart from clinical considerations, given that the fantasies here described typically underlie any group situation where such a couple as «the Prophet und his Message» takes shape, the A. suggests that the (FF+P) scheme might turn useful for a better understanding of social groups, with particular reference to the totalitarian movements unconscious dynamics (e.g. the couple Hitler/«Mein Kampf») and totalitarian «purges» of whatever colour, whenever a political opponent is criminalised or demonised.

ALIDA CRESTI

## LA COMUNICAZIONE E IL LABIRINTO. WERTER, PENTESILEA E L'AMORE-PASSIONE ROMANTICO

Antitesi Romanticismo-Classicismo: sono questi i due poli che si riscontrano costantemente nella cultura occidentale.

Ora, se il Classicismo implica un concetto di ordine, di sintesi, di disciplina di pensiero, il Romanticismo si rivela piuttosto teso a nuove aspirazioni di libertà, rivelando il senso di insufficienza della sintesi classica<sup>1</sup>: così, ad ogni periodo «classico» subentra un periodo «romantico»: quasi una esplosione liberatoria, che, usando una categoria nietzschiana, possiamo definire «dionisiaca» (laddove allora il classicismo avrebbe valenza apollinea): vedremo meglio poi il perché di questa designazione.

Secondo Praz<sup>2</sup> «romantico e classico» non sono tanto due categorie storiche, ma bensì due momenti psicologici, due tipi di sensibilità che si rintracciano in differente misura in ogni periodo storico. Possiamo del resto individuarli come due momenti che si alternano in ogni artista: il momento della fantasia ed il momento della sistematizzazione e della elaborazione del materiale emerso. Non è certamente il contenuto che decide se un'opera è romantica o classica, ma lo spirito: il Romanticismo è un certo tipo di sensibilità che fa perno sulla immaginazione, sul mistero, sul sentimento: la sua essenza è l'ineffabile. Nel Romanticismo troviamo il senso della Natura, il sentimento, che è magico, suggestivo, colmo di «sehnsucht» (nostalgia), sentito come irrimediabile mancanza del paradiso perduto. Si valorizza la «einführung» (empatia = sentire dentro), rivelando quindi un atteggiamento recettivo-affettivo del tutto femminile: e davvero il Romanticismo è stato definito da qualcuno come un «calderone» in cui confluiscono le più svariate tendenze, anche contrapposte: e certo il calderone (simbolo femminile-materno per eccellenza: contenitore e dispensatore di nutrimento ma anche demoniaco) si rivela essere immagine appropriata di fronte alla inesauribile ricchezza di influssi che ancor oggi il romanticismo continua ad esercitare!

Tutte queste caratteristiche ci portano a concludere che l'atteggiamento romantico è pervaso da una ricerca di ascolto della parte più profonda ed inconscia di noi, e che è legato a valori preminentemente femminili e materni, che cerca di rivalutare dopo l'eccesso di razionalismo precedente espresso dall'Illuminismo, e che per questo, erroneamente, è stato considerato un movimento «irrazionalista», laddove esprime piuttosto un bisogno di riportare alla coscienza, sebbene talvolta enfaticamente, istanze profonde altrimenti rimosse: la nostra parte dionisiaca, appunto, troppo imprudentemente negata o svilita in favore di una pretesa «luminosità» apollinea, che si rivela «accecante» se unilateralmente privilegiata e non mitigata dall'influenza dell'umbratile dio dell'estasi e della follia: Dioniso appunto.

Infatti, secondo Nietzsche<sup>3</sup>, se Apollo rappresenta la divinità etica, la misura, l'armonia della conoscenza, il «conosci te stesso» e il «non troppo», Dioniso al contrario appare «titanico» e «barbarico», eppure dal suo eccesso irrompe la verità, la contraddizione, e l'uomo può conoscere «la gioia nata dal dolore».

Tuttavia i valori tipicamente materni, propri del Romanticismo, sono anche carichi di ambivalenza: la Natura è infatti una Grande Madre, che nutre, ma che è anche la Morte inesorabile, ed il Romanticismo tutto è pervaso da un brivido di malinconia, da una vena di orrore e di morte:



«Je suis le Ténébreux, le Veuf, l'Inconsolé,  
Le Prince d'Aquitaine à la Tour abolie:  
Ma seule Etoile est morte - et mon luth constellé  
Porte le Soleil noir de la Mélancolie»

«Io sono il Tenebroso, il Vedovo, lo Sconsolato,  
Principe d'Aquitania dalla Torre abolita:  
L'unica Stella è morta, - e sul liuto stellato  
È impresso il Sole nero della Malinconia»

(G. de Nerval, «Les Chimères»)<sup>4</sup>

D'altronde il concetto romantico di bellezza risalta proprio nel contrasto con l'orrido o con il tragico: tanto più è bello, tanto più è triste e dolente; e, non dimentichiamo, è il Romanticismo che pure scopre il «sublime» nell'orrido, nel brutto, e gli assegna dignità estetica. La ragione «genera mostri», ma li relega lontano da sé, il sentimento romantico invece li accoglie, li abbraccia, seppure con un brivido di segreto spavento: «l'oscurità è proclamata fonte universale: la luce è un secondo fiorire»<sup>5</sup>.

Con Novalis si afferma anche il concetto di dolore come parte integrante della volontà: l'Eros romantico è pervaso da Thanatos, e certo l'eroe romantico per eccellenza è triste, dolente, spesso disperato.

Si tratta quindi di un atteggiamento essenzialmente masochistico?

Certamente, nei romantici rintracciamo una passività ed un autocompiacimento nella sofferenza che paiono confermare questa ipotesi, ma direi che vi è qualche cosa di più: nel rapporto con la Natura e con il femminile, i romantici intuivano quei tre poli di significati che Freud successivamente avrebbe rintracciato esistere nell'incontro di ogni uomo appunto con il femminile: la Madre, la Sposa, la Morte (questa sarà infatti l'interpretazione che darà Freud a proposito dell'enigma dei tre scrigni nell'opera di Shakespeare «Il Mercante di Venezia», che simbolizzano appunto questi tre tipi di relazione)<sup>6</sup>.

Così la sensibilità romantica, entrando in profondo rapporto empatico con i valori femminili di ogniuno, registrava fedelmente l'incanto, ma anche lo struggimento e l'angoscia di questo incontro.

Ora, se accettiamo momentaneamente con Nietzsche la dicotomia apollineo-dionisiaco, possiamo attribuire un valore eminentemente dionisiaco al romanticismo, così come una valenza apollinea al classicismo.

Infatti, Apollo appartiene al mondo della luce, della coscienza, è «colui che colpisce da lontano», che attraverso la parola conduce alla conoscenza, la sua sfera è quella degli dei olimpici: secondo il Bachofen è l'espressione del potere della divinità paterna, e dell'ordine patriarcale quindi, indica il trionfo dell'Occidente sull'Oriente, che è invece la patria del matriarcato<sup>7</sup>.

Dioniso invece, attraverso tutta una catena di significati, si ricollega appunto al mondo medio-orientale governato dalle Dee Grandi-Madri, Signore delle vegetazioni, della terra, della notte, che valorizzavano istanze lunari, di umbratile e fecondo umidore. Dioniso è quindi il «dio delle donne», e trova massima espressione nella musica, mezzo di comunicazione certamente primario rispetto alla parola, e che attraverso il ritmo ripropone il cullamento materno, ed il battito del suo cuore.

La sfera di Dioniso è l'inconscio. Così, se Apollo è legato alla conoscenza razionale «pensata» (ecco il significato della freccia incoccata), Dioniso esprime una conoscenza invece di tipo intuitivo, interiore, non solare, ma piuttosto

tellurico e lunare: ed è certamente questo il tipo di conoscenza che il romantico persegue!

Tuttavia, se abbiamo visto con Nietzsche come Apollo e Dioniso siano contrapposti, giustamente Giorgio Colli<sup>8</sup> nota come invece le più recenti storie delle religioni avvicinino tra loro queste due figure, rendendole anzi complementari, attraverso anche l'affinità che deriva loro dalla «mania», la follia profetica, che entrambi suscitano nei fedeli e che li spinge alla conoscenza. Ritornando alla affermazione di Praz, che Romanticismo e Classicismo, sono due momenti psicologici, non escludentisi, ma caso mai successivi, possiamo concludere che entrambi, sia Dioniso che Apollo, ci sono necessari come due fondamentali momenti di conoscenza: quella intuitiva, propria della sfera di Dioniso, e quella che deriva poi dalla rielaborazione illuminante tipica di Apollo, l'uno avvalendosi della mirabile ricchezza del grande serbatoio dell'Es, l'altro organizzando, dando forma e comunicativa al magma dell'inconscio, lava incandescente, splendida ma terrificata se non dominata, ed incanalata nei sentieri che l'Io traccia alla creazione.

Certamente, Apollo non può che rappresentare la misura, la bellezza «olimpica» serena e rasserenante; egli incarna il «principium individuazionis». Con Dioniso invece, sperimentiamo anche l'orrore, l'estasi, l'ebbrezza; con lui ricerchiamo una «fusione», un perdersi nell'indifferenziazione originaria.

Egli è legato, è vero, all'ebbrezza dell'Eros scatenato, ma è anche il dio che è morto e rinato: il suo «mistero» è proprio in questa sua duplice iniziazione: alla vita ed alla morte. Psicologicamente possiamo dire che Apollo rappresenta il principio maschile, il «Logos» volto ad una conoscenza razionale, indica la spinta dell'Io a differenziarsi, ad emergere dall'oscuro mondo materno (uterino) verso una «chiara» coscienza.

Dioniso, che ci appare più essenzialmente connaturato alla femminilità, spinge ad una conoscenza interiore, attraverso un viaggio nell'inconscio, anche affrontando una regressione verso valori arcaici, magmatici, pericolosamente intrisi di morte, ma che conducono ad una rinascita psicologica, permeata di Eros (ed il mito salvifico di Dioniso ed Arianna ne è garante).

Ed ecco quindi come l'elemento erotico del romanticismo risulti strettamente legato al concetto di morte, e se ancora Gerard de Nerval invocava:

«Celle que j'aimais seul m'aime encor tendrement:  
C'est la Mort - ou la Morte... O délice! ô tourment!»

Les Chimères<sup>9</sup>

(Coei che solo amai teneramente mi ama  
È la Morte - o la Morta... Oh delizia! oh tormento!...)

più tardi, ancora romanticamente, Baudelaire esclamava, nel suo «Hymne à la Beauté»:

«Viens-tu du ciel profond ou sors-tu de l'abîme,  
O Beauté?...»

Les Fleurs du mal,<sup>10</sup>

(Vieni tu dal profondo cielo e sorgi dall'abisso  
o Beltà?)

rivendicando una stretta parentale tra Bellezza e Morte:

«Tu marches sur des morts, Beauté, dont tu te moques;»<sup>11</sup>

(Sopra i morti, o Beltà, di cui ti ridi, cammini)

Così ancora una volta il poeta evidenzia le due polarità della psiche umana strettamente intrecciate: Eros e Thanatos, pulsione di vita e pulsione di morte, che, se non «legate» tra loro armonicamente, conducono ad esiti tragici; ed infatti, elemento tipico e specifico del romanticismo è l'amore-passione, che conduce al suicidio o comunque alla morte. Condizione essenziale perché sussista l'amore-passione è l'ostacolo: i due amanti devono essere separati da qualche ostacolo esterno, che altro non è che l'esteriorizzazione di un fondamentale ostacolo interno. Infatti gli amanti romantici spesso mostrano che ciò che essi amano è l'amore: il fatto di amare (o di essere amati); l'altra persona è del tutto accessoria, solo specchio al proprio desiderante-desiderio! Come ha notato acutamente De Rougemont, la separazione è condizione fondamentale, in quanto «*la separazione degli amanti è cagionata dalla loro stessa passione e dall'amore che nutrono per la loro stessa passione piuttosto che per il suo soddisfacimento e per il suo vivente oggetto*»<sup>12</sup>. «*Si amano, ma ciascuno ama l'altro partendo da sé stesso non dall'altro. La loro infelicità ha quindi la sua scaturigine in una falsa reciprocità, che è la maschera di un duplice narcisismo*»<sup>13</sup>.

Ecco il punto: l'amore-passione sfugge il reale, il rapporto con l'altro, ciò che veramente ha per scopo è ricostruire la simbiosi originaria, quel magico mondo dove niente esisteva al di fuori della coppia madre-bambino, che gioiva della propria autosufficienza narcisistica: situazione che non può riproporsi altro che come immaginario, luogo della perfetta fusione: «*Dove comincia la differenza? Dov'è lei? Dove sono io?*» (Irigaray,<sup>14</sup>).

Si può amare l'amore quindi, non l'amante nella sua integrità individuale: egli deve restare schermo opaco al desiderio dell'altro. Non di amore oggettuale, si tratta, ma di proiezione narcisistica. Non vive della «Norma del Giorno», ma delle «Ragioni della Notte»<sup>15</sup>, e non può quindi condurre altro che ad una involuzione, ad una perdita di vita, sia reale che psicologica: «*Lei è il tuo labirinto, tu sei il suo labirinto. Una strada da te a te si perde in lei, da lei a lei si perde in te. E cercarvi soltanto giochi di specchi, non è creare l'abisso?*» (Irigaray<sup>16</sup>). Ecco come spesso dall'amore-passione, come regressione verso un rapporto simbiotico-materno sempre più arcaico, si giunge all'estremo rimedio: la Morte (ultima Madre). Così nell'antichità classica il salto dalla rupe di Leucade in mare era divenuto il simbolo di questa ineluttabile scelta di morte di fronte ad un amore infelice<sup>17</sup>. Il rito che ne era poi derivato drammatizzava ed attualizzava nel tuffo in mare questa nostalgia di un ormai impossibile «regressus ad uterum» (il mare come grembo archetipico), così simile ad una morte, indicando però anche una possibile salvezza: nell'affrontare la morte (il tuffo) e nel riemergere dalle acque, e quindi dal distacco, si attua una nuova nascita psichica, rivelandosi così il salto come «*lo scioglimento di una situazione conflittuale*»<sup>18</sup>.

Ma nell'amore-passione non c'è questa catarsi: l'ambivalenza fondamentale impedisce il distacco, ed il tuffo all'indietro è irreversibile: dal suicidio non si riemerge: la simbiosi originaria è ricostituita per sempre nella morte! È interessante notare infine come, proprio nel secolo della nascita dei valori borghesi di stampo prettamente patriarcale (o patricentrico) si attui un vasto movimento apparentemente «irrazionale», il Romanticismo, appunto, che contrappone questa predilezione verso valori femminili-materni, basati sulla rivalutazione della natura, sull'enfatizzazione del sentimento, come aspirazione all'infinito, della «notturnità» anche, come eccesso, ai valori razionalistici, «luminosi», espressi appunto dall'Illuminismo. Si può pensare allora che il Romanticismo funga da compensazione all'eccesso di razionalismo, ed indichi la nostalgia di quella parte di ciascuno

di noi, quella parte femminile materna appunto, che i valori borghesi ottocenteschi tendevano a negare ed a rimuovere.

Ma per meglio comprendere la dinamica dell'amore-passione romantico che conduce alla morte, possiamo analizzare due esempi letterari: «I dolori del giovane Werter» di Goethe, e la «Pentesilea» di Kleist.

Li studieremo partendo, diciamo così dall'esterno, in un movimento verso l'interno; partendo cioè dalla comunicazione, dalla sua espressione conscia, per arrivare al contenuto inconscio ed alle dinamiche che la condizionano e la sottendono; si può sostenere infatti che non è tanto la comunicazione, retta o distorta, che influisce sulla relazione di due o più persone, ma che è la dinamica inconscia che agisce sulla comunicazione, rendendola «corretta» o «distorta».

Successivamente, questo è certo, un certo tipo di comunicazione agisce come «rinforzo» sulla relazione stessa, rendendola eventualmente ancora più patologica, con un effetto boomerang. Penso di poter sostenere innanzitutto che la comunicazione è sempre in qualche modo conflittuale: proprio per il fatto che io, comunicando, «esco da me» ed entro in contatto con il mondo dell'altro, con un Tu, devo rompere il mio guscio narcisistico e devo correre il rischio dell'accettazione o del rifiuto di un «oggetto» che sta al di fuori di me. Ovviamente, anche l'altro deve operare la stessa scelta e correre lo stesso rischio, che sottintende la paura di una perdita narcisistica dell'Io, ed implica la possibilità della messa in atto di una dinamica di potere dalle alterne vicende, che i teorici della comunicazione umana presentano quasi come un duello, che alterna posizioni «one-up», oppure «one-down» da parte dei due contendenti: vera mimesi verbale, rituale e sopraffattorio di una lotta aspra di dominio. Tuttavia, anche se certamente «*Il dominio e l'aggressività sono evidentemente interdipendenti*» (Ammon,<sup>19</sup>), ciò accade quando le dinamiche inconscie che sottendono la comunicazione partono appunto da carenze dell'Io, che per un proprio deficit evolutivo di sviluppo e di relazione ambientale, ha rinunciato ad una positiva aggressività, quella «ad-gredi»<sup>20</sup> fondamentale per esplorare e sperimentare il mondo esterno, il non-Io, e che è quindi perciò funzione primaria e non patologica dell'Io stesso, al servizio della autorealizzazione, ripiegando invece su posizioni di pura distruttività, che può essere auto o etero-diretta.

Studiando i nostri due testi, rintracciamo nella comunicazione che si attua nella relazione uomo-donna, uno dei luoghi privilegiati della sua conflittualità, come già indica Marina Mizzau, che sostiene come la donna spesso non parli, ma sia «parlata». Infatti, secondo la Mizzau, il linguaggio è al maschile, ed esprime il potere maschile. «*Il rapporto uomo-donna è un rapporto di potere, mescolato e confuso con quello affettivo*»<sup>21</sup>: da qui la sua estrema conflittualità. E certo io nel parlare, sostiene Blanchot, «*esercito sempre un rapporto di potenza, che ne sia o no cosciente; appartengo ad una rete di poteri di cui mi servo, lottando contro la potenza che si afferma contro di me. Ogni parola è violenza, una violenza tanto più temibile quanto più è segreta, è il centro segreto della violenza, violenza che si esercita già su ciò che la parola nomina e può nominare solo privandolo della presenza...*»<sup>22</sup>.

In questa lotta, dissimulata da una relazione affettiva, dove la parola sottintende bisogni primari, la donna, come membro apparentemente più debole, sopraffatta da un Super-Io patriarcale, si esprime allora ambiguamente, attraverso altri segnali, non verbali, espressioni del suo desiderio più vero, spesso completamente in contrasto con la comunicazione verbale (e questo, come vedremo, è il caso di Lotte, nel Werter).

Propriety of the Erich Fromm Document Center. For personal use only. Citation or publication of material prohibited without express written permission of the copyright holder.  
Eigentum des Erich Fromm Dokumentationszentrums. Nutzung nur für persönliche Zwecke.  
Veröffentlichungen – auch von Teilen – bedürfen der schriftlichen Erlaubnis des Rechteinhabers.



Oppure (ed è il caso allora di Pentesilea), si difende ponendo in atto una strategia di rivalità, cercando di competere con l'uomo, rubandone, oltre che il linguaggio, anche le modalità di comportamento, nella ricerca (quanto illusoria!) di acquisire così una identità altrettanto potente da contrapporre a quella maschile, dotandosi di un «fallo» immaginario e perciò distruttivo, spia della profonda invidia che la domina. Questa «strategia» del resto mostra poi tutta la sua fallacia proprio quando in Pentesilea si affaccia prepotente l'esigenza del suo essere donna, che non trova allora il «luogo della parola». Pentesilea è incapace allora di farsi capire, si ritrova «esule in terra straniera»! Il suo linguaggio è maschile, vuole essere chiaro, diretto, «leale», e rispecchia ideali e modi di essere maschili; esprime un potere ed un desiderio, anzi, un imperio: Achille lo interpreta invece al «femminile», attribuendogli un senso indiretto, laterale, ambiguo, e stravolgendo così il messaggio, certo indizio dell'inganno del «suo proprio» bisogno. Da qui l'equivoco, e la tragedia, perché con Ammon possiamo dire che «l'aggressività distruttiva è il risultato del fallimento della comunicazione tra individui, prima ancora che essa si manifesti come patologia individuale»<sup>23</sup>, e va ben specificato con l'Autore che «per comunicazione intendiamo sia le modalità della soddisfazione dei bisogni, sia le forme con le quali il gruppo si intende su di esse»<sup>24</sup>, rivelandosi così il fallimento della comunicazione uomo-donna, come rispecchiate la patologia della relazione del gruppo primario, la famiglia.

Esaminando più da vicino le due opere, mi colpisce subito una pagina del Werter in cui è narrato appunto un incontro di Werter con Lotte, ormai già sposa di Albert: «Oggi entrai nella sua saletta ed ella mi venne incontro. Le baciai la mano tutto contento. Dallo specchio un canarino le volò sulla spalla. "È un nuovo amico", disse, e se lo fece venire sulla mano. "L'ho preso per i miei piccoli! Lo guardi. Se gli dò del pane agita le ali e becca con tanta grazia. Mi bacia anche, guardi!" Mentre lei gli porgeva la bocca, la bestiola s'insinuava con tanta grazia tra le dolci labbra, come se davvero potesse sentire la beatitudine che le era concessa. "Darà un bacio anche a lei" disse e porse a me l'uccellino. Il piccolo becco passò dalla sua bocca alla mia, e quel picchiettare così frequente era come un alito, come l'annuncio di un piacere dolcissimo... "...Dalla mia bocca, mangia anche", disse lei. Gli porse alcune molliche con le labbra, dalle quali sorridevano voluttuose le gioie di un intimo amore innocente..."»<sup>25</sup>.

Balza agli occhi l'ambiguità di Lotte: non pronuncia una parola meno che innocente, eppure quanto seduttivo è il suo atteggiamento! Infatti Werter commenta «...Io mi voltai dall'altra parte. Lei non avrebbe dovuto far questo! Non avrebbe dovuto eccitare la mia immaginazione..."»<sup>26</sup>.

Rileggendo tutto il romanzo, questa impressione di ambiguità si conferma: la complice del tragico destino di Werter è lei, la dolce Lotte, l'angelo di pietà. È lei stessa che arma la mano del giovane, accettando di mandargli la pistola con la quale Werter poi si ucciderà (e la sua agitazione al momento di consegnarla al servitore dello sventurato giovane, mostra che ella è ben consapevole dell'uso a cui è destinata!).

Ora, apparentemente, il «folle» è sempre stato considerato Werter, sinonimo di esaltazione romantica e di fragilità di fronte alla realtà, incapace di accettare il fatto che Lotte è ormai sposa di un altro (cosa che del resto sapeva sin dall'inizio sarebbe successa); egli l'irriducibile, nell'ostinazione infantile del suo desiderio di possesso, sia pure di fronte alle rimostranze di Lotte stessa che cerca di farlo ragionare, invano frustrando le sue speranze.

Tutto bene, ma proviamo, come in un gioco di specchi, a rovesciare tutto... e

se la folle fosse proprio la «savia» Lotte? E se la «follia» ancor più non fosse che un impalpabile velo di Maia, iridescente e tenace, che li avvolge entrambi in un tentativo estremo di «nascondimento» della realtà?

Lei, irrigidita nella sua castità, eppure, come abbiamo visto sopra, così esperta ed ambigua nel provocare l'innamorato, da essere quasi lasciva! Lui, il «povero Werter» sin dall'inizio irretito da tutta una serie di doppi messaggi: Lotte è fidanzata, eppure fa intendere chiaramente una sua simpatia per il giovane, anzi, la scena del ballo iniziale è tutto un gioco di seduzione da parte della fanciulla! Non solo, ma con consumata civetteria ella finge in altra circostanza di non vederlo: guarda attraverso di lui, così che questo obbliga ancora di più Werter a pensare a lei, a macerarsi: «Io cercavo con gli occhi Lotte. Ah! essi erravano dall'uno all'altra; ma su di me che ero proprio davanti a lei, tutto umile, non si posavano mai. Il mio cuore la salutò mille volte e lei non mi guardava»<sup>27</sup>. E certo Werter, pur nella sua debolezza, sente questa duplicità, anche se non è pronto a riconoscerla chiaramente: «Ahimè! e la sua innocenza, la sua anima ingenua non sentono quanto io sia turbato da queste piccole intimità. Se ella mentre parla, posa la sua mano proprio sulla mia e, per rendere la conversazione più spedita, mi si avvicina tanto che l'alito celestiale della sua bocca può giungere fino alle mie labbra, mi sembra di sprofondare come toccato da un fulmine»<sup>28</sup>. Davvero è difficile considerare il messaggio di Lotte come innocente! Alla fine sarà poi lei a sedurlo, prima imponendogli la lettura di una struggente poesia d'amore, e poi cadendogli letteralmente tra le braccia: eppure ancora negherà ogni sua responsabilità, attribuendo tutta la colpa a lui, arrivando financo a scacciarlo incollerita. Bel rovesciamento davvero! Così egli è costantemente portato a dubitare dei suoi sensi: quale è il vero messaggio di Lotte, quello delle parole, che lo vogliono solo amico, e lo rimproverano della sua «follia», o quello dei gesti, degli sguardi, dei doppi sensi, degli oggetti che assumono pregnante valore di simbolo: e valga per tutti il nastro del corpetto che la adornava il giorno in cui si conobbero, e che egli trova poi annodato intorno al regalo di compleanno, messaggio intrigante di seduzione e di complicità (come non ricordare l'analoga funzione del nastro del film «Barry Lyndon» di Losey, dove anche «lega» e «scioglie» un'offerta esibita e poi negata?).

Ma allora Lotte è una ipocrita? No, sarebbe troppo facile: in realtà è lei stessa inconsapevole di tutto, nella corizza della sua moralità, nella paura dei suoi più profondi desideri istintuali, del tutto rimossi, è come una stanza buia in cui l'inconscio desiderio irrompe come improvvisa sciabolata di luce, rivelando e nascondendo insieme. Si intessono così tutta una serie di «false comunicazioni» dove al piano della comunicazione verbale, razionale, non corrisponde affatto quello gestuale, di sguardi, di azioni che hanno tutto altro senso di quello reclamato. E così Werter in questa ragnatela si perde, egli la vittima rassegnata che verrà uccisa: sì, perché Werter si suicida, ma la sua mano è armata da Lotte! E badiamo bene, l'ambiguità di Lotte, non è il «vorrei e non vorrei» di Zerlina nei confronti di Don Giovanni, ché Zerlina sa bene che vorrebbe, e cerca soltanto un pretesto che la discolpi dall'abbandonarsi alla sensualità del maschio predatore; no, in Lotte apparentemente non c'è conflitto, almeno consapevole, se non forse alla fine, quando si tratterà però addirittura di armare il suicidio di Werter!

Mi sgomenta questa figura femminile, che mi riporta alla descrizione di certe premurosissime madri di schizofrenici, che richiedono costantemente ed insistentemente l'affetto del figlio, per poi rifiutarlo ad ogni tentativo di questo di avvicinarsi, così che la relazione diviene un labirinto, al cui centro si annida

Propriety of the Erich Fromm Document Center. For personal use only. Citation or publication of material prohibited without express written permission of the copyright holder.  
Eigentum des Erich Fromm Dokumentationszentrums. Nutzung nur für persönliche Zwecke.  
Veröffentlichungen – auch von Teilen – bedürfen der schriftlichen Erlaubnis des Rechteinhabers.



l'oscuro Minotauro della follia. Continuamente da queste madri viene anche rifiutato e frustrato l'ad-gredi come movimento di appropriazione della realtà esterna, tramutandosi così questo in un vortice autodistruttivo. Si realizza così una comunicazione patologica, così detta di «doppio legame», cioè una comunicazione paradossale, che rivela una relazione altrettanto patologica e paradossale<sup>29</sup>. Si ha infatti un «doppio legame» quando coesistono: un messaggio che asserisce qualcosa, ed un altro che contraddice l'asserzione precedente. I messaggi manifesti ne celano altri, le intenzioni espresse consapevolmente vengono smentite da altre inconsapevoli e che emergono nel «discorso non parlato», in quello non verbale, cioè. Un doppio legame si ha quindi quando, presenti due alternative, entrambe portano ad una sconfitta certa. Ora, se questo doppio messaggio porta il bambino a rifugiarsi nella schizofrenia (secondo quanto asseriscono appunto gli studiosi della comunicazione), come sua ultima possibilità di sfuggire al conflitto impossibile a risolversi: l'impossibilità di rispondere all'uno o all'altro ordine, vera Scilla e Cariddi dell'lo, così in Werter l'ultimo scampo sarebbe il suicidio? Allora in entrambi i casi, la follia ed il suicidio sarebbero l'estremo atto di libertà? L'estremo rimedio, come il salto di Leucade appunto, il tuffo in mare dall'alto della scogliera come ultima soluzione per un amore impossibile? Ma come per lo schizofrenico, anche il dramma di Werter è qualcosa di più di un amore infelice ed irrealizzabile: è anche la storia di un rapporto distruttivo che si esprime in una comunicazione distorta, patologica, basata su un rapporto di potere. Di una relazione apparente, verbalizzata, che nasconde un'altra relazione, sottaciuta, e quindi distruttiva, come la forza di un vulcano che deve irrompere, tutto travolgendo. Ed è la storia dell'odio che questa distorsione genera. Infatti il suicidio è anche estremo atto di odio: portare a compimento fino in fondo l'opera di distruzione messa in atto dall'altro, fino a distruggere in sé stessi l'immagine interiorizzata dell'altro, e si potrebbe allora ben dire con Ammon che «ogni suicidio è anche un omicidio»<sup>30</sup>. Eppoi, può veramente il suicidio essere una scelta di libertà? Hilmann<sup>31</sup> parla della «morte come espressione della esperienza dell'anima». Muore, (si suicida) chi non è in grado di sperimentare la morte psicologicamente: cioè di vivere fino in fondo la separazione dai legami originari, simbiotici con la madre. «La tragedia (dice ancora Hillmann) è in extremis, dove si è con le spalle al muro si è costretti ad un salto mortale verso un altro piano dell'essere. La tragedia è il salto con cui si esce dalla storia e si entra nel mito»<sup>32</sup>. Werter era legato a Lotte, come il figlio ad una madre che gli invia un doppio messaggio: «devi essere autonomo» e «devi essere mio»: due ordini impossibili a realizzarsi perché si annullano a vicenda, rivelando una profonda ambivalenza. Questo rapporto perverso rivela e rafforza una indipendenza simbiotica, e rende impossibile il distacco. Ecco la colpa di Lotte, ma ecco anche quella che porta Werter alla morte: egli muore per non aver accettato di «morire per Lotte» (cioè di staccarsi da lei). Non accettando questa morte psicologica (il distacco), unico rimedio è il suicidio, il «salto mortale», che è anche ritorno ultimo ad una estrema dipendenza: come il tuffo nel mare, anche il ritorno alla terra equivale simbolicamente al rientro nell'utero, al nirvana originario, ed il «principio del piacere», che ricerca la cessazione della sofferenza si rivela, al di là della inebriante maschera dionisiaca, oscuro volto di Thanatos. «Sfuggire la morte è appunto il suicidio»<sup>33</sup>.

Così il Werter; quanto alla Penteseilea di Kleist, il suo fascino è indiscutibile, eppure misterioso. Pur trattandosi di un'opera controversa, criticata, ritenuta da alcuni faraginoso, non rappresentabile, quanto comunque intrigante appare alla nostra fantasia! Occorre notare che il poeta qui rovescia la storia di Penteseilea così

come la tradizione la riporta: Penteseilea, infatti, secondo l'Inno omerico che narra la sua storia, muore sotto i colpi di Achille in un combattimento sotto le mura di Troia, ed al momento della sua morte Achille chinosu di lei si innamora della sua bellissima avversaria, sfortunata ma valorosa. Kleist trasforma apparentemente Achille nella vittima e lo fa soccombere per mano di Penteseilea a seguito di un tragico equivoco; la fanciulla poi, innamorata e resa folle dal dolore, si suicida «con il solo desiderio di morire». Così facendo, Kleist fonda un nuovo mito: non più l'amazzone fiera ed invincibile, ma l'amazzone vittima dell'amore e della sua stessa forza. E possiamo certo considerarlo un mito, dato che «...il carattere più profondo del mito è il potere che esso acquista su di noi, generalmente a nostra insaputa... il suo enunciato disarmo ogni critica, riduce al silenzio la ragione, o quanto meno la rende inefficace»<sup>34</sup>. Il mito compare infatti «allorché sarebbe pericoloso o impossibile confessare chiaramente una certa categoria di fatti sociali o religiosi, o di rapporti affettivi, che tuttavia si ha caro conservare o che distruggere è impossibile»<sup>35</sup>. Ecco dunque la segreta ragione del fascino di Penteseilea! Abbiamo infatti «bisogno di un mito per esprimere il fatto oscuro ed inconfessabile che la passione è legata alla morte, e ch'essa porta con sé la distruzione per coloro che vi si abbandonano con tutte le forze»<sup>36</sup>.

A questo noi possiamo aggiungere che il mito dell'amazzonato esprime anche la lotta tra i sessi, e l'impossibilità di un «linguaggio» comune, quand'anche la passione amorosa lo esiga, laddove entrambi siano rimasti fissati a profondi bisogni simbiotici, che tendono a riproporre nel legame affettivo. Al di là dei valori letterari, la storia di Penteseilea, amazzone ed innamorata, e quindi in insanabile contraddizione con sé stessa ci turba e ci coinvolge tutti in prima persona. Penteseilea infatti ci propone ancora una volta la lotta tra potere femminile, espresso dal matriarcato delle Amazzoni, e quello maschile rappresentato dalla società patriarcale dei Greci. Ma le Amazzoni non propongono la realizzazione del matriarcato di cui già parlò il Bachofen<sup>37</sup>: un tipo di società fondato sulla tolleranza, sull'eguaglianza, sul godimento dei beni da parte di tutti. In realtà si tratta di una sorta di «restaurazione» di questo ordine materno, che però è ormai corrotto, in quanto nega le sue proprie caratteristiche e si rimodella sul modello patriarcale, ma stravolgendone il senso, grottescamente. Si fonda non sull'amore, ma sulla vendetta e sull'invidia, ed obbedisce alle leggi dell'antagonismo tra i sessi. Pensiamo al simbolo del seno tagliato: che non è, come hanno notato alcuni critici, un particolare grottesco e sbagliato, ma bensì tragicamente rivelatore: le Amazzoni, amputandosi una mammella, hanno dato all'altra la valenza di un fallo (infatti bene sappiamo come a livello fantasmatico si trovi sovente l'equivalenza pene-seno!). Anche le armi sono altrettanti falli distruttivi che possono essere usati proprio grazie alla rinuncia della propria femminilità che il taglio del seno simbolizza (e notiamo come l'arco di cui sono armate, sia attributo di Apollo, garante del potere di Zeus Padre!). Così, è attraverso la negazione della propria identità femminile, ed attraverso l'appropriazione di una pseudo-identità maschile, e quindi a prezzo di una «castrazione» psicologica (e come abbiamo visto anche fisica) che le Amazzoni ricercano un potere, che è sempre però un potere «altro», maschile, non autenticamente proprio, e come tale non certo portatore di vita e di creatività, ma di morte, perché appartenente al registro dell'immaginario, e come tale impotente nella sua onnipotenza.

Abbiamo già visto come il linguaggio di Penteseilea sia un linguaggio al «maschile», in quanto tende ad una auto-affermazione, ed esprime chiaramente i suoi desideri (contrariamente a Lotte che rappresenta piuttosto la donna che



sentendosi soggiogata al potere dell'uomo, cerca di riprenderselo in modo contorto). Tutto il modo di comportarsi di Penteseilea è coerente, basato sulla forza, sul valore, sulla lealtà, e risponde ai moduli ideali di comportamento maschile. Eppure, proprio nel momento in cui, innamoratasi di Achille, si affaccia in lei il femminile, prima negato, questo la perde: infatti anche se lei, pur turbata dal conflitto, mantiene una comunicazione chiara, Achille la interpreta (ecco il punto: non la ascolta, ma la interpreta) secondo gli schemi di rapporto uomo-donna tipico della società patriarcale in cui la donna sempre dice «altro» da ciò che dice. «*Si, ma un capriccio che le è sacro vuole che io le soggiaccia in duello, prima non mi può stringere al suo seno...*» e ancora «*lei non mi farà nulla, dico! Prima che contro me, il suo braccio, nel duello infurierà contro il proprio seno, e quando grondi sangue, ella dirà: Vittoria! La voglio assecondare per un mese, per uno o due, non più: non credo che questo vecchio Istmo, roso dal mare sprofonderà! Poi sarò libero, come ho saputo da lei stessa, come la selvaggina nella landa, e se mi seguirà, sarei felice di insediare sul trono dei miei padri...*»<sup>38</sup>.

Così, le invia un messo a sfidarla a duello, ad un falso duello, secondo le sue intenzioni; ed è lui che stavolta irretisce l'altro con un doppio messaggio: «ti sfido, ma per essere vinto!» (in realtà per vincerti, per ridurti alla mia logica di potere). E Penteseilea non capisce, o meglio capisce l'intenzione più profonda, manipolatoria dell'uomo che ama, ed incapace di uscire ella stessa da una altrettanto ferrea logica di potere, pazzamente furiosa lo uccide, nel modo più feroce e ferino: dilaniandolo! Ma anche Penteseilea in questo scontro di odio, si perde: ritornata in sé, inorridita, sceglie la morte: «*Adesso scendo nel mio seno quasi in un pozzo e per me scavo, gelido come il minerale, un sentimento distruttore. Tempro il minerale dentro il fuoco dell'afflizione e ne ricavo un duro acciaio; poi l'imbevo nel rovente veleno corrosivo del pentimento, e, posto sull'eterna incudine della speranza, l'affilo e appuntito e lo rendo un pugnale e a quest'arma, ecco offro il petto: così! così! e ancora! Ora sta bene. (Cade e muore)*»<sup>39</sup>.

Ma perché Penteseilea si distrugge? Ritorniamo al profondo significato della figura di Dionisio: il dio della gioia e dell'Eros, ma anche della sofferenza e della morte. Abbiamo detto come egli sia legato al mondo materno e come indichi anche una tendenza alla regressione, alla fusione estremizzata fino alla morte: i suoi seguaci venivano da lui «invasati», gettati in preda alla passione, alla «mania». Ma è proprio Dioniso stesso che attraverso la morte, ci offre un esempio di superamento e di riscatto: egli muore infatti, ma anche rinasce: ed i «Misteria» a lui legati indicavano proprio questa iniziazione alla vita «vera» (potremmo dire psicologicamente alla «individuazione», come differenziazione dell'Io dal non-Io) attraverso l'accettazione del dolore del distacco e della morte. Chi invece non accetta questo percorso di dolore, non può «rinascere» ma dovrà morire davvero. Questa, abbiamo visto è la colpa che porta Werter alla morte, ed è anche la colpa di Achille e Penteseilea. Infatti Penteseilea esprime indubbiamente un profondo simbiotico legame con il mondo materno «vorace» e potenzialmente distruttivo, perché inglobante (a causa del suo amore creduto non corrisposto sbrana letteralmente Achille!); è un tipo di amore che non rispetta certamente l'altro come diverso da sé, ma lo vuole possedere interamente, teso ad una «comunione orgistica dionisiaca»<sup>40</sup> con il partner. Prigioniera della sua profonda invidia per il potere maschile, che è però specchio riflettente del più arcaico, supposto potere fallico materno, non ricerca un rapporto di scambio, paritario, ma un rapporto di forza, basato sulla legge del taglie e della sopraffazione, che mostra l'intimo intreccio tra dominio e distruttività. Inoltre il possesso dell'altro in questo caso ha

un valore di apporto narcisistico: esprime il bisogno di ricreare la coppia originaria simbiotica madre-bambino, onnipotente e perfetta, pene ed utero, contenente e contenuto, ed in questo scenario dell'immaginario, l'altro non deve esistere come soggetto, ma soltanto come oggetto. Così la lotta è estrema: tu devi sottostare al giogo del mio desiderio così da non turbare il mio bisogno: non ti sarà concessa una identità che ti differenzi, dei desideri che ti diversifichino da me. Così l'amore-passione di Penteseilea, ancora una volta esprime una sottostante pulsione di morte, un desiderio di incorporamento mortale: «*Quante attaccate al collo dell'amico, vanno dicendo che per amor lo mangerebbero: poi ripensando alla parola, notano che sono sazie di lui fino alla nausea. Non fui così con te, mio diletto. Vedi quando al tuo collo mi attaccai, feci così, proprio alla lettera; non ero così pazza come forse poté sembrare*»<sup>41</sup>.

Quanto ad Achille, egli si macchia di una colpa speculare: finge di entrare in rapporto con il mondo dell'altro, in realtà ne stravolge il significato secondo i suoi propri bisogni. Non accetta di morire a sé stesso, al proprio egoismo e di arrendersi al pur potente bisogno di amore (ché sarebbe stata ferita narcisistica insopportabile!), cerca invece una scappatoia, un inganno, il solo che il suo narcisismo gli possa concedere (e possiamo ricordare per inciso, come Platone per bocca di Fedro rimproveri la stessa cosa ad Orfeo, che «non ebbe il coraggio di morire per amore come Alceste, ma con ogni astuzia cercò di penetrare vivente fino alla casa dell'Invisibile. Per questo motivo gli imposero la punizione: la sua morte avvenne per opera di donne» (Il Convito,<sup>42</sup>).

Come la storia di Werter e Lotte, anche la lotta di Penteseilea ed Achille travalica il loro rapporto e diventa emblematica ancora una volta della problematica di potere dei rapporti umani, e quindi di tutti noi: è una storia che ci turba e ci coinvolge come specchio che ci rifletta impietoso. Ci obbliga infatti a riconoscere che, come ogni volta che un rapporto si basa non sul rispetto di sé e dell'altro, ma su di una sopraffazione, su di un «incorporamento», ciò non può condurre che alla tragedia ed alla morte, e tanto più geniale in Kleist l'aver rappresentato questa morte senza colpo ferire: è veramente il suicidio interiore, la morte psichica dell'Io, che Penteseilea realizza, inevitabile conseguenza di una incapacità di sviluppare la propria identità, per essere rimasta legata al «mondo delle Madri», universo fantasticato onnipotente, ed in cui la presenza maschile si può esprimere soltanto nell'immagine archetipica del «figlio-amante della Grande Madre», vero «fallo» materno ricostituente la perduta unità originaria.

Possiamo ancora notare come nel Werter, che appartiene certo ancora ad un periodo più «classico», pur preannunciando ed iniziando il romanticismo, i rapporti tra i sessi rispecchiano più i valori maschili, patriarcali, apollinei, di «bella misura», e la figura di Lotte è quella di una donna sottomessa a questo potere maschile, che cerca però un riscatto in una lotta di potere sotterraneo, che può benissimo essere espresso attraverso valori erotici (il potere dell'etera), o come valori materni, angelicati: è comunque un modo indiretto, subdolo, di riappropriarsi di un supposto potere perduto, e per questo stesso distruttivo. Quanto invece a Penteseilea, con un tentativo di rivalutazione dei valori femminili che il Romanticismo indubbiamente ha tentato, abbiamo una figura femminile rivoluzionaria e libera, ma in realtà falsamente libera, perché non si tratta altro che di un capovolgimento, apparentemente a proprio vantaggio, di quella stessa logica di potere maschile, negato eppur tanto ambito: lo schiavo diventa padrone e viceversa, ma il potere è sempre disuguale: non è ancora relazione tra uguali!

In entrambi i casi, come abbiamo visto, il potere dell'uno porta alla distruzione

Propriety of the Erich Fromm Document Center. For personal use only. Citation or publication of material prohibited without express written permission of the copyright holder.  
Eigentum des Erich Fromm Dokumentationszentrums. Nutzung nur für persönliche Zwecke.  
Veröffentlichungen – auch von Teilen – bedürfen der schriftlichen Erlaubnis des Rechteinhabers.



ne dell'altro, ed anche al proprio autoannientamento: nessuno può fondare impunemente il proprio potere sulla perdizione altrui: la colpa che ne deriva porta inevitabilmente alla morte (fisica o psichica). Andando più a fondo, possiamo dire che questo conflitto di potere tra il maschile e il femminile, tra matriarcato e patriarcato, più ancora che un conflitto reale, «personale» e «politico», esprime un nostro profondo conflitto intrapsichico, tra la nostra componente femminile e quella maschile, che difficilmente riusciamo ad accettare pienamente, e ad integrare, armonizzandole. Così possiamo pensare che le varie teorie del matriarcato prima trionfante e poi vinto, siano, al di là del mito, un tentativo di spiegare in chiave storica un percorso psichico che ognuno di noi deve sperimentare e le cui sorti sono ancora aperte!

Così Neumann indica che, quando a proposito dello sviluppo della coscienza dell'umanità, si dice che il mondo matriarcale è precedente e quello patriarcale è successivo, non ci si riferisce ad una successione di tipo bachofeniano, di diverse strutture sociologiche<sup>44</sup>, in realtà l'archetipo della Grande Madre si riferisce alla situazione psichica primordiale (potremmo dire che corrisponde alla preistoria sia personale che dell'umanità), mentre l'emergere della figura del Grande Padre, legata a valori e simbolismo suoi propri, si riconduce ad una fase «storica»<sup>45</sup>.

Ma quello che è importante concludere in questa nostra ricerca, è che entrambi questi valori, maschile e femminile, devono essere salvati ed integrati, sia nella coscienza sociale che in quella personale: non essere più in lotta tra loro e non impedire quindi il realizzarsi di una personalità libera, creativa e capace di amare e di essere «con» l'altro e non «contro» l'altro, sia pure sotto l'apparenza della passione. In ognuno di noi allora anche Dioniso ed Apollo coesisteranno armonicamente, e non più contrapposti tra loro, e non sarà necessario costruirci il «labirinto» della nostra nevrosi, che ci isoli e ci difenda dal «Mostro», dalla Bestia rappresentante le nostre pulsioni.

Infatti nel simbolo del labirinto ritroviamo il senso di questo nostro cercare. In ogni simbolo coesiste una pluralità di significati, e se Apollo indica una tensione positiva verso una conoscenza, un Logos illuminante, la parola d'altra parte, lo sappiamo, è anche violenza, e così l'eccesso di conoscenza, il massimo «svelamento», la luce piena senza ombre crocifiggono l'oggetto nominato in una immobilità senza tempo.

Anche in Dioniso scopriamo una duplicità di senso: in lui ricerchiamo l'Eros, l'abbandono al godimento ed all'estasi, ma con lui ci imbattiamo anche nell'amore-passione che è eccesso, ritorno alla simbiosi originaria, all'indifferenziazione. L'amore-passione è un totale abbandono a quella parte regressionaria, magmatica di Dioniso-Minotauro: è allora possessivo e vorace, distruttivo come le Menadi invasate sui monti.

Così un rappresentante di Apollo, Dedalo, l'artista-artigiano, costruisce il labirinto, che nella sua forma geometrica, continuamente interrotta, nel suo ritornare su sé stesso, nel suo continuo inganno, altro non rappresenta che il rischio mortale del Logos: il discorso della ragione nella sua forma più violenta, perché assoluta. Questo «discorso» è un artificio che deve circoscrivere e mitigare un'altra violenza, quella di Dioniso-Minotauro, espressione della parte più paurosa, bestiale dell'Eros divorante e distruttivo. Ma chi da solo si avventura tra queste due violenze, l'una immobile, pietrosa, raggelata, e l'altra turbinosa, bruciante come fiume di lava, costui non potrà che perdersi e perire...

Uno solo si salva: Teseo, l'eroe solare, apollineo, che affronta però la prova guidato da un filo, altro «Logos» anch'esso, ma flessibile, duttile, capace di

ricondurre anche indietro chi si è spinto troppo avanti: di una «conoscenza» allora si tratta che non esclude l'amore. E di «amore ricco di conoscenza» è dotata Arianna, la donatrice-di-filo, dietro cui riconosciamo, stavolta benevola, l'ombra di Dioniso, che ci costringe ancora una volta a constatare come dalla contrapposizione dei due dei, Dioniso ed Apollo appunto, così come dai loro eccessi, derivi la morte, mentre dalla loro unione, dal loro mitigarsi vicendevolmente deriva la salvezza. Perché infatti non possiamo accettare l'imperativo: «*Amare o comprendere, bisogna scegliere*»! che F. Gautheret attribuisce (forse davvero troppo affrettatamente!) a Freud<sup>46</sup>; certo non si può amare soltanto di un amore-passione simbiotico, festoso trionfo ed inganno mortale dell'Io, che allucina il ritrovamento di una piena soddisfazione narcisistica, come ricostruzione di un perduto paradiso che «*vuol essere una parte del corpo della madre, tale è il paesaggio immaginario della nostalgia*»<sup>47</sup>, come illusorio ricolmarsi di quella falla, di quel «buco dell'Io», che tuttavia non potrà mai essere colmato così: attraverso la negazione della perdita. Sarà necessaria invece anche la conoscenza, «l'amorosa conoscenza» di un Io ed un Tu, distinti ma non contrapposti, anzi tesi ad una riunificazione, che non sia fusione, ma svolgimento di una frase amorosa in cui distacco e ricongiungimento, non coniugino sopraffazione ed abbandono, ma siano punteggiate di un perdersi, sì, nell'altro, ma per poi ritrovarsi di nuovo integri, e non impoveriti, non «mangiati», bensì «nutriti» in questa gioiosa «agàpe» tra Eros e Conoscenza (così appassionatamente sostenuta da Lou Andreas Salomé nel suo dialogo epistolare con Freud)<sup>48</sup> e, dove la parola usi la sua «virtù magica», la «*sua induzione propria ad una rappresentazione verbale sovraccarica di libido*»<sup>49</sup>. Con Leonardo (citato da Freud stesso) possiamo quindi concludere: «*...perché invero il grande amore nasce dalla gran cognizione della cosa che si ama, e se tu non la conoscessi, poco o nulla la potrai amare*».<sup>50</sup> Allora la relazione amorosa non sarà più perdersi nell'opaca trappola del discorso (come fu per Werter e Penthesilea); ma diventerà scacchiera del desiderio dove giocare l'eterna partita della perdita e del ritrovamento. Si potrà allora percorrere il labirinto della passione guidati dal «filo» della conoscenza amorosa, fino al suo centro profondo: e non sarà oscuramento e perdita dell'Io, bensì regressione «al servizio dell'Io», come reimmersione nella profonda e vivificante sorgente degli istinti: e si rivelerà così, finalmente, dietro la minacciosa maschera del Minotauro, il volto gioioso di Dioniso Eubouleus, l'Antauges (Signore del buon consiglio e Riflesso Lucente)<sup>51</sup>.

Alida Cresti

L'autrice è laureata in Psicologia ed analista didatta presso l'IPA di Firenze e Bologna.



NOTE

- <sup>1</sup> PRAZ M. - *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* - Sansoni, Mi, 1976, pag. 3 e segg.
- <sup>2</sup> ibidem, pag. 3 e segg.
- <sup>3</sup> NIETZSCHE F. - *La nascita della tragedia* - Adelphi, Mi, 1972, pag. 37-38.
- <sup>4</sup> DE Nerval G. - *Chimere* - Einaudi, To, 1972, pag. 31.
- <sup>5</sup> STAROBINSKI J. - *1789 I sogni e gli incubi della ragione* - Garzanti, Mi, 1981, pag. 99.
- <sup>6</sup> FREUD S. - *Il motivo della scelta degli scrigni* - Opere - Boringhieri, To, 1975.
- <sup>7</sup> BACHOFEN J. - *Il potere femminile* - Il Saggiatore, Mi, 1977.
- <sup>8</sup> COLLI G. - *La nascita della filosofia* - Adelphi, Mi, 1975, pag. 20 e segg.
- <sup>9</sup> DE Nerval G. - op. cit., pag. 41.
- <sup>10</sup> BAUDELAIRE C. - *I Fiori del Male* - Feltrinelli, Mi, 1964, pag. 42.
- <sup>11</sup> ibidem, pag. 42.
- <sup>12</sup> DE ROUGEMONT D. - *L'amore e l'Occidente* - Garzanti, Mi, 1977, pag. 86.
- <sup>13</sup> ibidem, pag. 97.
- <sup>14</sup> IRIGARY L. - *Amante marina* - Feltrinelli, Mi, 1981, pag. 79.
- <sup>15</sup> DE ROUGEMONT D. - op. cit., pag. 98.
- <sup>16</sup> IRIGARY L. - op. cit., pag. 85.
- <sup>17</sup> Dalla bianca rupe di Leucade, dove era un santuario dedicato ad Apollo Leucate appunto, si tuffavano in mare (e per prima fu Saffo!) gli amanti infelici, in un estremo tentativo di guarigione dai mali di amore. SEPPILLI A. - *Sacralità dell'acqua e sacrilegio dei ponti*. Sellerio, Palermo, 1977, pag. 130 e segg.
- <sup>18</sup> ibidem, pag. 159.
- <sup>19</sup> AMMON G. - *La dinamica di gruppo dell'aggressività* - Astrolabio, Roma, 1973, pag. 40.
- <sup>20</sup> ibidem, pag. 14-15.
- <sup>21</sup> MIZZAU M. - *Eco e Narciso - parole e silenzi nel conflitto uomo-donna* - Boringhieri, To, 1979, pag. 10.
- <sup>22</sup> BLANCHOT M. - *L'infinito intrattenimento* - Einaudi, To, 1977, pag. 57.
- <sup>23</sup> AMMON G. - op. cit., pag. 8.
- <sup>24</sup> ibidem, pag. 8.
- <sup>25</sup> GOETHE J.W. - *I dolori del giovane Werter* - Mursia, Mi, 1966, pag. 105.
- <sup>26</sup> ibidem, pag. 105-106.
- <sup>27</sup> ibidem, pag. 55.
- <sup>28</sup> ibidem, pag. 58.
- <sup>29</sup> WAZTLAVICH P. - *Pragmatica della comunicazione umana* - Astrolabio, Roma, 1971.
- <sup>30</sup> AMMON G. - op. cit., pag. 14.
- <sup>31</sup> HILLMAN J. - *Il suicidio e l'anima* - Astrolabio, Roma, pag. 29 e segg.
- <sup>32</sup> ibidem, pag. 55.
- <sup>33</sup> DE ANGELIS M. - *Poesia e Destino* - Cappelli, Bo, 1982, pag. 10.
- <sup>34</sup> DE ROUGEMONT D. - op. cit., pag. 63.
- <sup>35</sup> ibidem, pag. 64-65.
- <sup>36</sup> ibidem, pag. 65.
- <sup>37</sup> Bachofen postulava che l'organizzazione precedente al patriarcato fosse di tipo matriarcale, con una discendenza di tipo matrilineare, e le cui divinità erano dee, rappresentanti della Grande Madre. Dopo una lunga lotta, di cui avremmo rappresentato l'epilogo nell'Orestea, gli uomini sconfissero le donne e le sottomisero ad una nuova gerarchia sociale retta dall'ordine paterno e la cui divinità fu un Dio Padre (primariamente Zeus). La civiltà matriarcale sarebbe caratterizzata dall'importanza primaria dei legami di sangue, dei legami alla terra, e dell'accettazione passiva dei fenomeni naturali, mentre in quella patriarcale si ha una dominanza del pensiero razionale, della legge; c'è lo sforzo costante di modificare i fenomeni naturali e di sottomettere la natura al potere dell'uomo. I legami riconosciuti non sono più solamente quelli del sangue, ma soprattutto quelli di diritto. Le tesi del Bachofen sono state molto discusse, ed ancora suscitano polemiche e consensi, tra chi le considera miti o fantasie, e tra chi invece le ha accettate come verità storiche (Bebel ed Engels le citavano a sostegno della transitorietà della famiglia e della società borghese legate al potere patriarcale), oppure come verità psichiche, rispecchianti piuttosto due momenti evolutivi della coscienza umana (Fromm, Neumann). Bachofen, op. cit.
- <sup>38</sup> VON KLEIST H. - *Pentesilea* - Guanda, Mi, 1979, pag. 98.
- <sup>39</sup> ibidem, pag. 117-118.

- <sup>40</sup> AMMON G. - op. cit., pag. 27.
- <sup>41</sup> VON KLEIST H. - op. cit., pag. 116.
- <sup>42</sup> PLATONE - *I dialoghi dell'Amore* - B.U.R. Rizzoli, Mi, 1953, pag. 94.
- <sup>43</sup> NEUMANN E. - *Storia delle origini della coscienza* - Astrolabio, Roma, 1978.
- <sup>44</sup> NEUMANN E. - *La Grande Madre* - Astrolabio, Roma, 1981.
- <sup>45</sup> GANTHERET F. - «*Les Mirrors de la passion*» in: «*La passion*», Nouvelle Revue de Psychanalyse, n. 21, Gallimard, Paris, 1980, pag. 267 e segg.
- <sup>46</sup> ibidem, pag. 273.
- <sup>47</sup> FREUD S. e SALOMÉ L.A. - *Eros e Conoscenza* - Lettere 1912-1936, Boringhieri, To, 1984.
- <sup>48</sup> DAVID C. - *La dimensione amorosa* - (Studio psicoanalitico sull'amore) - Liguori, Na, 1982, pag. 179.
- <sup>49</sup> FREUD S. - cit. in «*Leonardo*», vol. VI, Opere, Boringhieri, To, 1974, pag. 211.
- <sup>50</sup> JEANMAIRIE H. - *Dioniso* - Boringhieri, To, 1972, pag. 412.

SUMMARY

Two literary cases can be examined in this work, Werter and Pentesilea, of romantic-passion-love which leads to Death, through an analysis of the communication which gives us the possibility to understand the unconscious dynamics underneath and which conditions them. At the base of love-passion, a narcissistic pseudo-relationship, there is an attempt to reconstruct the original symbiosis, also exposing a «hole» in the Ego and a fundamental incapacity of relationship, for the failure of the ad-gredi which gives the possibility to explore the external world.

Propriety of the Erich Fromm Document Center. For personal use only. Citation or publication of material prohibited without express written permission of the copyright holder.  
 Eigentum des Erich Fromm Dokumentationszentrums. Nutzung nur für persönliche Zwecke.  
 Veröffentlichungen - auch von Teilen - bedürfen der schriftlichen Erlaubnis des Rechteinhabers.

