

# L' incubo del quotidiano

*Concetto Gullotta, Roma*

« ... Quando il viandante  
canta nell'oscurità, rinnega la propria apprensione, ma non per  
questo vede più chiaro ».

(S. Freud)

Cosa può dire lo psicologo-analista nei confronti di un testo letterario? Nulla fuorché esprimere, mediante le sue riflessioni, quella che lui crede la sua raggiunta, forse illusoria, opinione che, facendo eco a quella dell'autore, potrà anche servire come traccia a quanti, nell'appassionato vizio della lettura cercheranno il senso o il conforto, il distacco o il coinvolgimento che sempre traspare nello studio delle « sudate carte ».

Mi sono quindi chiesto come poter trovare un denominatore comune che, di fronte a questo tipo di difficoltà, potesse in qualche maniera aiutare tutti (interprete, lettore) a capire di più, anche se non in modo definitivo. La mia prima risposta è stata che esiste un'analogia nei percorsi psichici per cui, se uno propone e descrive una certa storia psicologica, essa potrà essere analogicamente applicata a chi si trova in situazioni, anche se in parte diverse, che riproducano un po' lo stesso cammino. Credo che questo sia vero, perché indubbiamente in ogni storia psicologica, storia che guarisce e patisce, storia che porta alla via dell'individuazione naturale, secondo le possibilità entelechiale, o culturale, attraverso la

passione dell'io, in ognuna di queste storie psicologiche, possiamo con facilità intravedervi il momento del senso di colpa e del destino, della sintesi simbiotica e della differenziazione, del sospetto o della paura paranoidea e del riscatto, della esaltazione e dell'abbandono, della solitudine e della partecipazione, della depressione e della mania.

Tutti questi aspetti si riflettono similmente in tutte le diversissime situazioni di esperienza psicologica in cui ci troviamo.

Lo psicologo analista preferisce dare le sue interpretazioni ad una persona singola, per cogliere, appunto con essa, in quale fase della vita si trovi e quindi per comprendere in quale momento venga rivolta ad essa la spinta all'individuazione.

Non si può infatti definire molto facilmente e con denominatori comuni la varietà delle forme epifaniche della psiche.

Un'altra difficoltà, a cui non ho trovato una soluzione precisa, l'avverto ogni qual volta mi accingo a parlare o a scrivere di questioni psicologiche; mi riferisco qui a un'altra domanda che mi sono fatto più volte: qual è il rapporto fra la mia esperienza personale, il momento della mia ricerca mossa dalla spinta individuativa, ed il linguaggio che uso comunicando con gli altri? È chiaro che qui le risposte possono variare fra due estremi. Una prima risposta è che non ci sia alcun rapporto, cioè che io tratto scientificamente la materia, senza stabilire relazione alcuna con ciò che sento e vivo. Si darebbero così delle interpretazioni il cui carattere è quanto mai impersonale. Ma l'accettare questo atteggiamento mi riesce piuttosto difficile perché mi rendo conto che sempre, anche inconsciamente, quando si parla con gli altri, si è stimolati da cose, impressioni, pensieri avuti o fatti nei giorni, nei mesi, negli anni precedenti.

Mi rendo conto anche quanto il soggetto, perfettamente analizzato, non debba sempre fare i conti poi con le pregiudiziali ideologiche della scuola a cui appartiene, o con le visioni del mondo di cui soggettivamente e liberamente crede di esprimere il

senso, oppure non debba ancora vedere quella che può essere un'altra forma di nevrosi difficile da descrivere e da curare: quella situazione di chi porta troppo avanti e troppo a lungo il processo analitico, diventando così un « super-analizzato », il che, a mio avviso, riflette un altro stato d'incoscienza.

Non vedo quindi come concretamente sia possibile una spersonalizzazione « scientifica », che pure non è del tutto indesiderabile.

Naturalmente l'opposto, cioè la seconda risposta, è la pura comunicazione dell'esperienza propria. Allora chi scrive comunica spontaneamente ciò che in quel momento costituisce la sua esperienza e la comunica in maniera diretta, partecipata, attraverso il ritmo di alcune riflessioni e/o descrivendo delle immagini.

Tra questi due estremi, cioè l'impersonalità e la pura comunicazione della propria esperienza, c'è una modalità di mezzo che è difficile da definire, ma che vorrei almeno tentare di seguire.

A questo scopo trovo opportuno riferirmi al testo di Sologub // *demone meschino*, proprio per evitare di essere troppo personale. E sarà sulla base di questo testo che esporrò riflessioni attinenti ai personaggi in esso narrati ed analogamente accennerò alle modalità collettive della psiche che si sommuovono in ogni essere umano.

Il testo da oggettività, l'esposizione invece una risonanza personale. Se il testo, come in questo caso, è un testo scritto in epoca pre-psicoanalitica l'oggettività è assicurata e ciascuno potrà quindi darsi: non mi viene detto o imposto ciò che uno scrittore sta vivendo adesso, probabilmente attraverso le metafore psicologiche degli ultimi 80 anni e che può non essere interessante per me o addirittura del tutto fuori dalla mia esperienza, ma mi viene dato un testo letterario che, pur nella risonanza personale, è assolutamente oggettivabile.

Ma si può parlare in termini psicologici riferendosi non a una persona, ma ad un testo? Sarebbe come analizzare un sogno senza conoscerne l'autore, le eventuali associazioni al racconto onirico, ciò che

ha sognato o fatto in precedenza. In breve si tratterebbe di fare della ermeneutica, ma nulla che abbia a che fare con la psicoanalisi o con la psicologia analitica.

Alcuni psicologi in questi ultimi decenni hanno praticato un gioco molto allettante. Si è tentato di addentrarsi nella psicologia dei personaggi storici o letterari, sia per descriverli, come se li fosse conosciuti personalmente, sia per analizzarne il profondo. Molto spesso arbitrario, questo gioco ha portato talvolta a immaginarsi il personaggio in questione secondo i moduli della propria psicologia e a proiettare su di lui — senza volerlo o senza accorgersene — le proprie reazioni affettive, in senso positivo o in senso negativo. *Tuttavia questo tipo di ricerca, nonostante i rischi, ha per lo meno il vantaggio di abbandonare il campo delle astrazioni ideologiche a favore dello studio, pieno di incognite, delle reazioni esistenziali concrete.*

Utilizzando un linguaggio tecnico, possiamo dire che si può far leva sulle reazioni contro-transferali del lettore, pur rimanendo ben consapevoli della radicale insufficienza, come strumento analitico, del solo contro-transfert.

Senza voler cadere in uno psicologismo a oltranza, mi sembra interessante osservare, con questo metodo, gli atteggiamenti umani di Sollogub così come si lascia parzialmente conoscere nella prefazione del suo romanzo, allorché commenta e confuta, in prima persona, le critiche letterarie del suo tempo.

Scrive testualmente l'autore: « Il romanzo "Il demone meschino" fu cominciato nel 1982 e finito nel 1992. Stampato in parte per la prima volta nel 1905 nella rivista "I problemi della vita", fu pubblicato nella sua forma definitiva nel 1907. I critici hanno espresso intorno a questo romanzo due opinioni opposte.

Alcuni ritengono che l'autore sia un uomo cattivo che ha voluto fare il proprio ritratto e si è raffigurato nel personaggio di Peredonof. La sincerità dell'autore, secondo essi, gli ha impedito di presentarsi migliore di quel che egli è in realtà. E così egli si

è dipinto con i colori più scuri. Egli ha compiuto questo atto estremo per salire una specie di Golgota a soffrirvi per una causa ignota. È così che questo romanzo interessante ed inoffensivo ha veduto la luce. Interessante, perché fa vedere fin dove può arrivare la cattiveria degli uomini inoffensivo, perché il lettore dirà: 'lo non ho niente in comune con costoro'.

Gli altri critici, meno severi nei riguardi dell'autore, ritengono che i Peredonof nel mondo sono parecchi. Essi arrivano fino ad affermare che ognuno di noi, osservandosi attentamente, può scoprire in se stesso qualche tratto del carattere di Peredonof. La seconda di queste opinioni è quella che io preferisco » (1). Nel riassumere questi due atteggiamenti contrapposti della critica contemporanea, mi sembra che l'autore esprima più o meno consapevolmente le polarità della moda psichiatrica-psicologica del suo periodo storico, polarità amplificate dalla critica letteraria, ma presenti nell'autore stesso con una decisa preferenza per quella che egli definisce « La seconda di queste opinioni ».

La prima polarità, quella che Sologub rifiuta, ha a che fare con le storie psicologiche intese come catarsi; cioè quel particolare significato che esprime, in estetica, la purificazione dell'animo in chi contempla o produce un'opera d'arte. Da Platone [*Convivio* e *Fedro*] e Aristotele [*Poetica* e *Politica*], attraverso i Pitagorici, da Giamblico (*De Misteris*), e Proclo fino a Kant [*Estetica trascendentale*] a Schiller [*Lettere sull'educazione estetica*] a Schopenhauer a Bergson [*Essai sur les données immédiates de la conscience*], numerosi autori, lungo un percorso esclusivamente filosofico, sul quale poggia anche la visione psicologica dello spirito del loro tempo, ha voluto considerare l'efficacia, o l'influenza, della creatività dell'arte sull'uomo, cioè il suo aspetto catartico. L'arte rappresenta uno stimolo alla fantasia; è liberazione dalle esigenze, dalle difficoltà, dalle limitazioni della vita, permette di far confluire lo spirito nel puro regno dell'immaginazione. In questa concezione di catarsi, che fondamentalmente poggia sulla conce-

(1) F. Sologub, // demone meschino. Campitelli, 1923, (trad. E. Lo Gatto), i XIX.

zione aristotelica, convergono i vari significati di terapeutico, estetico, morale e religioso. Abbiamo detto che l'autore rifiuta decisamente questo giudizio « proiettivo » di certa critica per privilegiare un altro giudizio proiettivo, ma che esprime forse meglio la propria tipologia. La seconda polarità, quella che Sologub predilige, la definirei « Storie psicologiche raccontate secondo le modalità fenomenologiche ». Qui lo stile del racconto vuole essere soprattutto un tentativo di attingere le « Cose stesse », la realtà in tutta la sua purezza, senza lasciarsi fuorviare da pregiudizi ideali di qualsiasi sorta. Questo metodo diviene così, non solo per definizione etimologica, ma per la sua più intima natura, descrizione, lettura, scienza del « fenomeno ». Continua Sologub nella sua prefazione:

« Io non ho avuto bisogno di immaginare nulla; tutto ciò che vi è di aneddoto, di psicologico e di reale nel mio libro è fondato su osservazioni precisissime. Io avevo a mia disposizione materiale più che sufficiente. Se ho impiegato tanto tempo a fabbricare il mio romanzo, è stato esclusivamente perché era indispensabile riportare l'accidentale al necessario, perché là dove dominava Aissa, seminatrice di aneddoti, regnasse alfine l'implacabile Ananke.

È tuttavia vero che gli uomini 'amano di essere amati' e desiderano che si mettano in luce i lati nobili della loro anima. Persino nei malfattori essi vogliono vedere dei raggi di bene, 'la scintilla divina', come si diceva prima. Così quando si mostra loro una figura vera, oscura, cattiva, si rifiutano di credere e vorrebbero dire: 'L'autore ha parlato per sé'. No, miei cari contemporanei, nel 'Demone meschino' lo ho parlato precisamente di voi, Peredonof, Varvara, le sorelle Rutilof, Volodin, Pylnikof e gli altri si trovano in mezzo a voi.

Questo romanzo è uno specchio terso. Io l'ho forbito a lungo e con cure assidue. La sua superficie è liscia e la materia pura. Io ho preso le misure esatte. Gli oggetti, riflettendovisi, non si deformano. Il bello

(2) F. Sologub, op.  
cit., p. XX.

e il brutto vi si specchiano con la stessa precisione » (2).  
Mi sembra evidente che « l'intenzionalità » cosciente dell'autore nel « fabbricare » questo romanzo sia stata quella di usare il metodo fenomenologico, metodo allora non chiaramente delineato dal giovane Husserl, ma che già si esprimeva nel 1981 (anno antecedente l'inizio del romanzo!) quando usciva la *Philosophie der Arithmetik*, studio e ricerca intorno all'origine e al significato della nozione di molteplicità. La molteplicità, secondo Husserl, si riduce, in ultima analisi, all'atto psicologico, chiamato *Inbegriffsvorstellung*, rappresentazione complessiva che raduna in sé sinteticamente i diversi contenuti, (normalità e anormalità, tipicità, atipicità). In questa opera di Husserl le influenze psicologistiche sono assai marcate, sebbene si noti già una tendenza a concepire la coscienza più dinamicamente che nella precedente psicologia antropologica di Brentano.

L'accostamento di Sologub a Husserl e al metodo fenomenologico prescinde da una documentazione storica; la sincronia, pur suggestiva, delle date non ci autorizza ad ipotizzare nulla e può essere presa in considerazione soltanto come espressione dello spirito del tempo.

Tenendo presente questa premessa, il nostro autore ed il suo romanzo esprimono già nel titolo, volutamente bizzarro, il momento di passaggio alle nuove concezioni riguardanti le malattie psichiche e la loro psicologia, le quali, superato il periodo delle concezioni magico-demoniache, sopravvissuto più a lungo in psichiatria rispetto ad altre branche della medicina, si affermavano in Europa ad opera di grandi clinici come Kraepelin, Magnan, Wernicke ed altri nella seconda metà del secolo XIX, quale minuziosa ricerca e catalogazione della grande varietà dei contenuti sintomatici e quale individuazione di costellazioni sintomatiche particolari considerate « entità » nosografiche ben definite, per le quali si sperava di trovare un substrato anatomico specifico come avveniva per qualsiasi malattia organica.

A tale impostazione di ispirazione meccanicistica

della vita psichica, verso la fine del secolo XIX, e quindi nei primi del secolo XX, si andava contrapponendo, sotto l'influsso di correnti filosofiche vitalistico-dinamiche e totalistiche della vita psichica, un orientamento della psicopatologia che portava alla valorizzazione dello psichico come fattore primario del problema della causalità della malattia, fino a capovolgere la formulazione precedente, per cui, non era più il fisico che condizionava lo psichico, ma era lo psichico (ampliato a comprendere i suoi più vasti territori dell'inconscio) che conteneva in sé il problema della malattia psichica. (Charcot, Bernheim, Janet, Freud, Jung).

Come manifestazione dello spirito del suo tempo Sologub esprime, attraverso la creazione artistica, la filosofia a lui contemporanea: la nascente fenomenologia. Egli riassume il momento magico-demoniaco della psichiatria e ne intuisce le costellazioni sintomatiche della incipiente patologia e clinica delle malattie nervose e mentali e, ciò che a mio avviso è più suggestivo, egli illustra nei personaggi principali i nuclei di quella che sarà la fenomenologia e la psicodinamica della paranoia così come verrà enunciata da S. Freud, primariamente e in forma schematica nell'epistolario Freud-Fliess del 1895 (3) e poi nell'epistolario Freud-Jung del 1907(4), poi ancora in maniera più scolastica nel caso clinico del presidente Schreber che è del 1910(5).

La descrizione fenomenologica dei personaggi centrali del romanzo e cioè la coppia Peredonof-Varvara, ci permetterebbe questo tipo di interpretazione psicoanalitica così come la coppia Sascia-Liudmila ci permetterebbe di interpretarli come polo opposto e quindi complementare-terapeutico rispetto alla coppia precedente.

Allo scopo che mi sembra di essenziale importanza — richiamare l'attenzione del lettore sulla complessa e affascinante struttura del romanzo in questione — citerei alcuni brani del libro dai quali è possibile cogliere questa dinamica, senza peraltro dilungarmi sull'approfondimento dello studio psicodina-

(3) S. Freud, « Paranoia >> (Minuta H 1), in *Opere 1892-1899*, Torino, Boringhieri, 1968, p. 36.

(4) *Lettere tra Freud e Jung*, Torino, Boringhieri, 1974, p. 40.

(5) S. Freud, « Osservazioni psicoanalitiche su un caso di paranoia », in *Opere 1909-1912*, Torino, Boringhieri, 1974, p. 335.



mico, ma lasciando le varie possibilità di costellazione personale proiettiva e interpretativa.

<< Peredonof ebbe rabbia di se stesso. Cosa stava lì a perdere tempo con Rutilof. Come se Rutilof lo avesse incantato. Sì, ma poteva darsi che Rutilof l'avesse veramente incantato. Bisognava fare al più presto gli scongiuri.

Peredonof fece dei giri su se stesso, sputò in tutte le direzioni e borbottò tutti gli scongiuri che conosceva.

Il suo viso esprimeva una severa attenzione, come nell'adempimento di un rito solenne. Dopo questa indispensabile esecuzione di scongiuri, egli si sentì al sicuro da qualsiasi stregoneria di Rutilof. E risolutamente picchiò col bastone alla finestra, borbottando irritato: bisognerebbe denunciarle, adescano gli uomini.

— No, oggi non mi voglio sposare — annunziò egli a Rutilof che si era sporto dalla finestra.

— Ma che hai, Ardalion Borisic? È già pronto tutto — tentò di persuaderlo Rutilof.

— Non voglio — dichiarò risolutamente Peredonof — andiamo a casa mia a giocare a carte ».

« Varava tagliò un pezzo di pane e ascoltando i discorsi divertenti di Volodin rimase con il coltello in mano. La punta del coltello luccicava. Peredonof fu preso dalla paura: « E se mi ammazzerà ad un tratto! » egli gridò: — Varvara, metti giù il coltello! — Varvara trasalì ».

« Ma anche la mattina dopo, tornando in città, Peredonof non andò a casa, ma si fece portare in chiesa; era l'ora della messa. Adesso gli sembrava pericoloso non andare spesso in chiesa: potevano denunciarlo. Incontrando, mentre entrava nel cortile, un grazioso piccolo allievo del ginnasio, dal viso ben colorito, ingenuo, e dagli occhi puri e celesti, Peredonof disse:

— Ah, Marietta, buon giorno, bambina. Misela Kudriavzef arrossì, indispettito. Già varie volte Peredonof l'aveva stuzzicato chiamandolo Marietta. Kudriavzef non sapeva perché e non osava lagnarsi ».

« Nella casa nuova fecero subito chiamare il prete per la benedizione. Era necessario secondo i calcoli di Peredonof, far vedere che egli era un uomo religioso. Durante il servizio religioso l'odore dell'incenso, facendogli girare la testa, provocò in lui uno stato d'animo vago, simile a quello della preghiera. Una strana circostanza lo turbò. Non si sa di dove era accorso uno stranissimo essere, dalle linee imprecise, piccolo, agile, che sorrideva e tremava e si aggirava intorno a Peredonof. Quando egli tendeva la mano per prenderlo esso si dileguava rapidamente, scappando dietro la porta e sotto l'armadio e dopo un minuto ricompariva, e tremava e provocava; grigio, senza volto, agile.

Finalmente quando il servizio religioso fu finito, Peredonof capì e borbottò sotto voce degli scongiuri. Il piccolo essere grigio sibilò piano piano, si restrinse come in un piccolo gomito e rotolò dietro la porta. Peredonof sospirò sollevato.

— Sì, è bene che se ne sia andato del tutto. Ma, forse, vive in questa casa, in qualche posto sotto il pavimento e di nuovo verrà per stuzzicarmi —. Peredonof sentì freddo ed angoscia.

— E perché esistono al mondo questi cattivi spiriti? »

« Un vestito di Varvara attirò la sua attenzione: era tutto coperto di volantini, di nodini, di nastri, come se fosse stato fatto apposta perché ci si potesse nascondere qualcuno. Peredonof osservò a lungo, poi con uno sforzo, coll'aiuto di un coltello, strappò e in parte tagliò la tasca e la buttò nella stufa, e poi si mise a strappare e tagliare in piccoli pezzi tutto il vestito. Nella sua testa giravano pensieri torpidi e strani e tutto il suo animo era invaso da un'angoscia disperata.

Dopo un poco tornò Varvara. Peredonof stava ancora tagliando i resti del vestito. Ella pensò che egli fosse ubriaco e cominciò a ingiurarlo. Peredonof ascoltò a lungo, poi, finalmente disse:

— Che cosa abbaï, stupida! Forse porti il diavolo in tasca. Debbo interessarmi di ciò che succede qua. Varvara fu sbalordita ».

« Quando Peredonof e Varvara si prepararono per andare a letto, a Peredonof parve che Varvara avesse qualcosa di cattivo in mente; egli tolse via le forchette e i coltelli e li nascose sotto il letto, balbettando, con la lingua che non gli obbediva:

— lo ti conosco: non appena ti sposerò, mi denunzierai per disfarti di me. Riceverai la pensione ed io sarò stritolato dal mulino di Pietropaolo.

La notte Peredonof ebbe un delirio. Delle figure vaghe, terribili, giravano in silenzio; i re, i fanti, agitavano le loro spade. Essi sussurravano tra di loro, cercando di non farsi vedere da lui e di nascosto gli si ficcavano sotto il cuscino.

Ma presto divennero più ardite, cominciarono a muoversi, a correre e ad agitarsi intorno a Peredonof, dappertutto, in terra, sul letto, sotto i guanciali. Sussurravano tra di loro, stuzzicavano Peredonof, gli mostravano la lingua, facevano davanti a lui terribili smorfie, allargando la bocca in modo mostruoso ».

« Peredonof era dominato senza tregua dalle immagini inopportune della persecuzione e ne era terrificato. Egli si immergeva sempre più in un mondo di sogni selvaggi. Ciò si rifletteva anche sul suo viso, che si trasformava in una immobile maschera di terrore. Adesso Peredonof non andava più la sera a giocare a bigliardo. Dopo pranzo si chiudeva in camera da letto, barricava la porta con del mobilio, la sedia sopra la tavola, e barricandosi faceva dei segni di croce e degli scongiuri, poi si metteva a scrivere delle denunce contro tutti coloro di cui poteva ricordarsi. Egli scriveva denunce non solo contro le persone, ma anche contro le figure delle carte da gioco. Appena scritte le portava subito all'ufficiale dei gendarmi. E così passava ogni sera. Dappertutto, davanti agli occhi di Peredonof giravano le figure delle carte, come vive: i re, le regine, i fanti. Giravano persino le carte minori. Erano queste uomini con dei bottoni chiari, degli studenti, degli agenti. L'asso, grasso, con la pancia all'infuori, quasi una pancia sola. Qualche volta le carte si trasformavano in persone conosciute. Si mescolavano tra loro

gli uomini e queste strane figure, sotto cui, secondo Peredonof, si presentava il lupo mannaro ».

« — Ho ucciso una cimice — spiegò Peredonof cupo. I suoi occhi scintillavano di un selvaggio trionfo. Era spiacevole soltanto una cosa: che c'era cattivo odore. Marciva e puzzava dietro la tappezzeria la spia assassinata. Il terrore e il trionfo lo facevano fremere. Peredonof, egli aveva ucciso un nemico! Il suo cuore si esasperò fino alla fine in questo delitto. Un delitto non commesso, ma per Peredonof era lo stesso di un delitto commesso. Il pazzo terrore aveva lavorato in lui la prontezza per il delitto; e l'immagine reale scura, che si nasconde nelle regioni inferiori della vita morale, del futuro delitto, il penoso prurito al delitto, lo stato di esasperazione primitiva, opprimevano la sua volontà depravata. Ancora incatenato — molte generazioni sono passate sull'antico Caino — esso trovava soddisfazione nel rompere e guastare gli oggetti, nello spaccarli con l'ascia, nel tagliarli col coltello: tagliava gli alberi del giardino, perché la spia non potesse nascondervisi. E nella distruzione degli oggetti si rallegrava l'antico demone, mentre gli occhi selvaggi del pazzo riflettevano il terrore simile al terrore delle mostruose sofferenze dell'agonia. E sempre le stesse, e le stesse visioni si ripetevano e lo torturavano ».

« Peredonof non dubitava affatto che l'aver egli scoperto in uno degli scolari una ragazza, avrebbe attratto l'attenzione dei superiori e che oltre alla promozione gli avrebbero data anche una decorazione. Ciò lo incoraggiava a vigilare sempre più attentamente la condotta dei suoi alunni ».

« Peredonof si svegliò verso il mattino. Qualcuno lo guardava con degli occhi quadrati. Non era questi Pylnikof? Peredonof andò alla finestra e guardò la visione sinistra. Dappertutto magie e sortilegi. Squittiva il selvaggio essere grigio, e con perfidia ed ira, tutti, animali

ed uomini, guardavano Peredonof. Tutto gli era ostile, egli era solo contro tutti ».

«Pylnikof era allegro, sorrideva e guardava Peredonof con i suoi neri occhi ingannevolmente puri e senza fondo. Il viso di Sascia tormentava e terrorizzava Peredonof. L'affascinava quel maledetto ragazzo col suo perfido sorriso. Ma è un ragazzo? O son due: fratello e sorella? E non si può proprio capire chi dei due sia qui. O forse egli sa trasformarsi da ragazzo in ragazza? Non per niente è sempre così pulito; quando si trasforma si sciacqua nelle acque magiche; altrimenti non è possibile trasformarsi. Ed è sempre così profumato.

— Con che cosa vi siete profumato, Pylnikof? — domandò Peredonof.

« La strada era silenziosa si era tranquillizzata nell'oscurità e dormiva dolcemente. Era scuro, umido e triste. Delle nuvole pesanti giravano per il cielo. Peredonof brontolava:

— Perché hanno fatto venire tanta oscurità? Adesso egli non aveva paura: non era solo, andava con Varvara.

Dopo poco cominciò a cadere una pioggia sottile spessa e incessante. Tutto divenne silenzioso; soltanto la pioggia diceva qualche cosa di inopportuno, svelto svelto, affogandosi in se stessa; discorsi incomprensibili, tristi e fastidiosi.

Peredonof sentiva nella natura il riflesso della sua angoscia, del suo terrore, sotto la maschera di ostilità della natura stessa verso di lui; invece quella vita interiore e inaccessibile alle determinazioni esteriori, che è in tutta la natura, quella che è l'unica creatrice di vere, profonde e sicure relazioni tra l'uomo e la natura, questa vita egli non la sentiva. E perciò tutta la natura gli sembrava penetrata dei suoi meschini sentimenti umani. Accecato dalle seduzioni della personalità e della esistenza individuale, egli non comprendeva i dionisiaci entusiasmi elementari che giubilano ed urlano in tutta la natura. Egli era cieco e misero, come molti di noi ».

<< Liudmila sospirò leggermente e disse lentamente:

— Diventi sempre più bello, Sascia! —

Sascia arrossì e rise, cacciando un po' fuori la punta della lingua arrotolata.

— Ne pescate sempre delle nuove — disse — non sono mica una signorina; che bisogno ho di diventare più bello? —

— Il viso è bello, m'immagino il corpo. Fa vedere almeno fino alla cinta — disse ella carezzevolmente e l'abbracciò sulla spalla.

— Ecco, ancora, cosa vi viene in mente! — esclamò Sascia vergognoso e indispettito.

— E che c'è? — disse Liudmila in tono spensierato — che segreti hai?

— Potrà entrare qualcuno — disse Sascia.

— E chi può entrare? disse Liudmila con lo stesso tono leggero e spensierato —. Chiuderemo la porta e così nessuno potrà entrare —. Liudmila si avvicinò svelta alla porta e la chiuse col lucchetto. Sascia capì che Liudmila non scherzava. Disse, tutto acceso, con le gocce di sudore sulla fronte.

— Non bisogna, Liudmiloc'ka.

— Stupido, perché non bisogna? — domandò con voce persuasiva Liudmila. Ella tirò a sé Sascia e cominciò a sbottonargli la blusa.

— Ma perché lo vuoi, Liudmila? — disse Sascia con un gesto di vergogna.

— Perché? — cominciò Liudmila con tono appassionato.

— Io amo la bellezza. Sono una pagana, una peccatrice. Avrei dovuto nascere nella antica Atene. Amo i fiori, i profumi, i vestiti chiari, il corpo nudo. Dicono che c'è l'anima. Non lo so, non l'ho vista. E a che mi serve? Ch'io muoia come una ondina, come una nuvoletta, sotto il sole mi scioglierò. Io amo il corpo forte, agile, nudo, che può godere.

— Ma può anche soffrire, — disse Sascia piano.

— Anche soffrire, anche questo è bello — sussurrò appassionatamente Liudmila. — È dolce anche quando fa male: basta sentire il corpo, soltanto vedere la nudità e la bellezza del corpo.

— Ma è una vergogna stare spogliato? — disse Sascia timidamente.

Liudmila con impeto si gettò in ginocchio davanti a lui.  
— Caro idolo mio, adolescente, eguale a Dio — sussurrava soffocando, e baciando le sue mani — per un minuto soltanto, lasciami ammirare le tue spalle. Sascia sospirò, abbassò gli occhi, arrossì e si tolse goffamente la blusa. Liudmila l'afferrò con le mani ardenti e coprì di baci le sue spalle che sussultavano di vergogna.  
— Vedi come sono obbediente! — disse Sascia sorridendo per forza, per scacciare il turbamento con 10 scherzo.

Liudmila baciava frettolosamente le braccia di Sascia dalla spalla fino alle dita; ed egli non glielie toglieva, agitato ed immerso in fantasticherie voluttuose e crudeli. I baci di Liudmila erano scaldati dalla adorazione, e già non più come un ragazzo, come un Dio adolescente, baciavano le sue labbra ardenti come in un rito tremante e misterioso alla carne che cominciava a fiorire ».

(6) J. Hillman, << Psicologia archetipica >>, *Enciclopedia del 900*, vol V, 1980.

Come si può rilevare dal contenuto di queste citazioni, appare nel contesto di tutto il romanzo, quello che nella psicologia archetipica (6) si chiama un << mondo immaginale >>, cioè un mondo di immagini specificamente psichico, con le sue strutture, i suoi caratteristici processi, i toni emotivi, e le raffigurazioni drammatiche. Questo « mondo immaginale », si manifesta nei sogni e nei miti, nella letteratura e nei processi artistico-creativi in genere, e si colloca tra il mondo dei contenuti astratti della coscienza dell'Io, e il mondo psicoide, privo di immagini, costituito dai processi della materia vivente. Questo mondo immaginale è il mondo della psiche e degli archetipi. Esso rappresenta il tramite tra il mondo personale dell'Io cosciente, e il mondo del comportamento istintivo e della vita biologica. Questo mondo può essere esaminato da un punto di vista psicologico, può essere sottoposto alla lettura ermeneutica, in modo che sia possibile coglierne un significato specifico. Il significato è sempre di natura psicologica, ma *non*

deve essere confuso con l'« interpretazione psicologica », la quale parla il linguaggio dell'Io, e non quello della psiche, e tende ad imprigionare sia l'autore che l'interprete nei dilemmi di una psicologia personalistica, che si cela dietro concetti astratti e ideologie non chiaramente definite e che oscurano più che chiarire il problema (7).

Mentre mi accingo a concludere questo articolo, una amica, visitatrice animica della letteratura e della psicologia, mi ha ricordato un brano di André Breton: credo che con le stesse parole di questo poeta si possano concludere queste pagine, lasciando così alla creatività letteraria la possibilità di esprimersi con nuova creatività attingendo spontaneamente all'uberoso e fecondo terreno dell'inconscio personale e collettivo senza lasciarsi imprigionare negli schemi del riduttivismo.

(7) R. Grinnell, « Introduzione » a: J. Hillman, *Senex et Puer*, Padova, Marsilio, 1973, p. 8.

Queste citazioni, bisogna pur convenirne, bussano ancora (bussano ai vetri), molto debolmente; dovetti nel pomeriggio dello stesso giorno, uscire e vagare solo, per constatare che un notevole bisogno di coesione si era ben presto impadronito di esse, e che non mi avrebbero dato tregua finché non fossero state restituite all'insieme più o meno organico al quale appartenevano. Fu così che soltanto la sera, mi indussi a riaprire un mio libro alla pagina in cui sapevo che le avrei ritrovate. Una simile concessione a tutto ciò che fino allora non volevo sapere, si trasformò in un seguito ininterrotto, folgorante di scoperte ... » (8).

« E le sue finestre davano sulla via lattea Ma nessuno  
l'abitava ancora perché visitata a  
  sorpresa da personaggi fuggevoli  
Fuggevoli ma notoriamente più devoti dei fan-  
  [tasmi! » (9).

(8) André Breton, *L'amour fou*, Torino, Einaudi, 1974, p. 65.

Conclusione: la struttura del filo argomentativo, volutamente in filigrana, che ho voluto seguire in questo articolo, consente di provocare o di accrescere l'adesione del lettore alle tesi, non enunciate,

(9) André Breton, *Poesie (// girasole)*, Torino, Einaudi, 1967.



che si presentano e che nella conclusione appaiono come argomentazione e non come dimostrazione. Le tesi fondamentali sono 3:

a) Impossibilità e inutilità di leggere l'atto creativo « in sé » con le teorie psicologiche di qualsiasi scuola.

b) L'atto creativo esprime sempre lo spirito del proprio tempo e, come tale, ne è da questo condizionato; nel contempo è creatore di nuova cultura.

c) L'interprete di un testo non può evitare il circolo ermeneutico che sottende ad ogni atto interpretativo. L'apparire di queste 3 tesi e l'argomentazione che le collega è prima di tutto un'azione che sollecita un'altra azione.

Infatti, l'azione argomentativa così come l'azione che l'argomentazione mira a far iniziare, sono opere di agenti. La persona interviene così all'improvviso; con la sua stabilità, ma anche con la sua facoltà di scelta, la sua libertà creatrice, i rischi del suo comportamento, la precarietà dei suoi impegni. L'adesione della persona alle tesi che le vengono presentate non è semplice registrazione di risultati acquisiti attraverso l'argomentazione: le tesi adottate possono essere rimaneggiate e modificate, per essere in armonia con altre credenze, nuove strutturazioni possono essere realizzate per permettere di aderire pienamente a quel che viene proposto (10).

(10) C. Perelman, // *campo dell'argomentazione*, *Parma*, Pratiche edizioni, 1979, p. 24.