

*APPUNTI SULL'AMORE, OVVERO SHAKESPEARE CON BATESON*

---

di Pietro Barbetta

Rain over Rahoon falls softly, softly falling./ Where my dark lover lies./ Sad is his voice that calls me, sadly calling./ At grey moonrise./ How soft, how sad his voice is ever calling./ Ever unanswered, and the dark rain falling./ Then as now./ Dark too, our hearts, O love, shall lie and *cold*/ As his sad heart has lain/ Under the moongrey nettles, the black mould/ And muttering rain.

(James Joyce citato da Jorge Luis Borges)

Tyger! Tyger! Burning bright/ In the forests of the night:/ What immortal hand or eye/ Could frame thy fearful symmetry?/ In what distant deeps or skies/ Burnt the fire of thine eyes?/ On what wings dare he aspire?/ What the hand dare seize the fire?/ And what shoulder, and what art,/ Could twist the sinews of thy heart?/ And when thy heart began to beat,/ What dread hand? And what dread feet?/ What the hammer? What the chain?/ In what furnace was thy brain?/ What the anvil? What dread grasp/ Dare its deadly terrors clasp?/ When the stars threw down their spears,/ And water'd heaven with their tears:/ Did He smile His work to see?/ Did He who made the Lamb make thee?/ Tyger! Tyger! Burning bright/ In the forests of the night:/ What immortal hand or eye/ Dare frame thy fearful symmetry?

(William Blake)

*Abstract*

The following essay concerns hot and cold as pre-linguistic issues, coming directly from living bodies, with no linguistic mediation of any kind. It involves the animality we “humans” are dealing with always, from the very beginning. *Es/It* is before any *quidditas*. It is a percept getting stability, at any time touching what we are affected by. The Other, in the case of my essay, is Love. I will treat Love as a source of cold/hot sensitivity passing throughout Classic literature with particular reference, passing from Robert Burton' *Melancholy*, *The Tyger* of Willam Blake, William Shakespeare *Multiple Worlds*, to Gregory Bateson anthropology.

\*\*\*

*I Mondi*

Da duemila anni, o forse da 450 mila, caldo e freddo, insieme a secco e umido, sono elementi della Natura<sup>1</sup>. Quiddità pre-linguistiche che connettono in modo diretto il corpo al mondo, senza mediazione simbolica. A rigore, queste quiddità sono *l'inconscio*. Una parte dell'inconscio non sta dentro il soggetto. È là fuori. Non *Id* – *questo* – che implica già il gesto

---

<sup>1</sup> S. Bourget, *Hot-cold Medicine Revised: Another Look over the Debate of its Origin*, Final dissertation, Atlantic University Library 2005.

ostensivo e distingue lo sguardo umano (che si sottomette al trucco di guardare nella direzione indicata) da quello animale, che rimane agglutinato all'indice e non si fa imbrogliare dalla mediazione.

Prima di ogni mediazione, ci è imposto lo statuto animale<sup>2</sup>, quel che siamo, *soggetti passionali*. Il calore brucia, il suo contrario gela, gli opposti si uniscono nel colore che li designa: il bianco, il luminoso (*bright*). Si uniscono nel pronome neutro *It/Es*, che in italiano scompare, svanisce: gela, piove, funziona. Il corpo sente la materialità dell'oggetto, il suo calore, la rigidità, l'intensità, la forza, l'eccitazione, la sua opacità primitiva.

Eduardo Viveiros de Castro<sup>3</sup> menziona il Gesuita Antonio Vieira, che vive nel diciassettesimo secolo. Parlando di *conversione*, Vieira paragona quella di certe nazioni al marmo e quella di altre al mirto. Le prime, difficili da ottenere, ma immutabili, le seconde, e qui si riferisce a Tupami e Guaranì, facili da ottenere, ma incostanti; il giorno dopo, da una scultura di mirto esce già un nuovo ramo, e le dita diventano presto sei.

Visto da questa parte, l'altro mondo è Altro, fin dal principio.<sup>4</sup> Restano, ai margini delle diagnosi europee, alcuni esotismi, che si trasformano in categorie: *Amoko*, *Koro*, *Mal de Ojo*, *Windigo*. Esempi dove il mondo europeo, con il suo apparato categoriale (nevrosi, perversioni, psicosi), entra in dissonanza cercando inutilmente di sussumere la cura tradizionale alla scienza europea. Lo sforzo rimane incompiuto, la categoria, anziché trovare criteri di esclusione/inclusione, trova storie marginali, degenerazioni di degenerazioni: *giganti patagoni*, *abominevoli uomini della nevi*, *bambini selvaggi*, *negribianchi*, *blafardi*, *homines troglodytes*. La scienza è costretta a regredire, a riconoscere che la relazione tra il caldo e il freddo, da cui nasce la medicina classica occidentale, si estende con evidenza anche altrove, fuori Europa, ai margini della *Kultur* e della *Civilisation*.

In alcuni gruppi algonchini, che oggi sopravvivono, ove non sono stati sterminati, nelle mappe tra il Canada e il Nord degli Stati Uniti, si aggira d'inverno il *Windigo*, mostro di ghiaccio antropofago. Quando la temperatura scende sotto i venti gradi, manca il cibo e si muore assiderati, chi resiste esercita il cannibalismo per sopravvivere, diventa *Windigo*, feroce assassino che, come i vampiri transilvani, si nutre del sangue altrui. Lo fa sgorgare e produrre fumi di condensa, contrasto tra il gelo e il calore.

### *Primo delirio*

Il film di Jim Jarmusch *Dead Man* racconta di un giovane uomo chiamato William Blake. Blake si trova costretto, da strane circostanze, a essere inseguito da numerosi cacciatori di taglia. Ferito, fuggiasco, incontra un nativo amerindio. L'indiano lo aiuta a fuggire curandolo con erbe officinali che gli infondono straordinarie capacità percettive e reattive. L'indiano aveva subito, durante l'infanzia, una deportazione in Inghilterra – esemplare di *homo exoticus*, da esporre ai benpensanti inglesi – dove aveva potuto leggere le poesie di William Blake. Il giovane fuggiasco era la reincarnazione del poeta.

Blake, il poeta, è ossessionato da uno strano tipo di percetti: i minuti particolari. Per lui la stupidità, quel che i francesi definiscono attraverso il termine *bêtise*, sta nel tentativo illuminista di mettere una rete categoriale addosso al mondo, ciò che fa perdere di vista la singolare contingenza del dettaglio. Pochi anni dopo la morte di Blake, Charles Darwin inizia i suoi viaggi per indagare i minuti particolari delle origini del vivente. L'intuizione poetica di Blake si trasforma nel paradigma delle scienze del vivente.

Se torniamo alle origini dell'Occidente, la prima *matrice* è ontica. Il primo numero immaginario è una matrice 2x2: caldo/umido, caldo/secco, freddo/secco, freddo/umido.

<sup>2</sup> I. Eibl-Eibesfeldt, *Amore e odio, per una storia naturale dei comportamenti umani*, Adelphi, Milano 1996.

<sup>3</sup> E. Viveiros de Castro, *A Inconstância da Alma Selvagem*, Cosac & Naify, Rio de Janeiro 2002.

<sup>4</sup> Si veda anche il mio libro: P. Barbetta, *La follia rivisitata*, Mimesis, Milano-Udine 2014.

Come in una creazione divina, si separano gli elementi, le stagioni, le età dell'uomo, gli umori. Un modo elegante di dare ordine al caos, ma le prime differenze sono epidermiche, sensazioni incrociate di freddo/caldo e umido/secco hanno un correlativo oggettivo nel sudore o nel brivido, nel bruciore o congelamento. Il contrasto produce umidità, l'assenza di contrasto siccità. Il ghiaccio secco, usato dai pasticceri per conservare le torte, è anidride carbonica congelata, quando si scioglie, passa dallo stato solido a quello gassoso, senza diventare liquido. Accade in chimica, molto prima della psicoanalisi.

### *Secondo delirio*

La seconda matrice è epistemica. Si tratta di dare un secondo senso a questi percetti. Northrop Frye<sup>5</sup> inventa le forme base dell'arte scenica e letteraria: commedia, romanzo, tragedia, satira in un libro che ha un titolo analogo a un altro: *Anatomy of Criticism*, in memoria dell'opera di Robert Burton<sup>6</sup>, *The Anatomy of Melancholy*. In mezzo alle altre forme della malinconia, Burton menziona la malinconia d'amore. Qualche secolo prima, Bartolomeo Angelico<sup>7</sup> menziona lo scolorito del volto; pallida visività, dovuta al freddo, che riduce il sangue (*quibus calor ad interiora reducitur et corporis superficie propter sanguinis depauperationem pallescit et discolorantur*).

Il brivido descritto dall'Angelico non è che l'inizio del turbamento amoroso, infatti l'approssimarsi del corpo altrui ripristina, in un raptus, il calore attraverso il flusso sanguigno, rendendolo abbondante. Il corpo altrui è condizione necessaria a guarire dal mal d'amore, permette all'amore di essere vitale, sanguigno, caloroso. Questa sembra essere la dinamica epistemica del desiderio amoroso, un ribaltamento umorale dalla morte alla vita, una *affectio* incandescente, che a distanza appare fredda, ma produce un *affectus* opposto. Le dinamiche dell'immediato, morte e amore, hanno bisogno di essere temperate dalla tenerezza e dall'ironia, l'amore ha bisogno della primavera e dell'autunno, della commedia e della tragedia, di una "messa a distanza". In questo senso l'amore si compone della misericordia (*mercy*), quella di cui parla Porzia, che "tempera la giustizia". Da un lato le regole generali, dall'altro la grazia, che è singolare.

Burton menziona Shakespeare una volta, o forse nessuna. Ricorda solo la vicenda di Romeo e Giulietta: «Chi ha mai ascoltato una storia di maggiore calamità, rispetto a quella di Giulietta e del suo Romeo?». La vicenda è nota a tutti, *Romeo e Giulietta* tratta dei disastri prodotti dal tempo cronologico. La calamità (nel testo di Burton il termine usato è *woe*, che significa anche "dolore", "disastro") si mostra nel duplice suicidio di fronte al corpo morto dell'altro amato. Romeo non conosce l'espedito del farmaco che induce in Giulietta morte apparente per un tempo definito. Quando la vede morta si uccide per amore; quando Giulietta si risveglia, vedendo Romeo morto, si uccide a sua volta: dopo la notte trascorsa insieme, dopo l'usignolo, l'allodola annuncia la morte precoce degli amanti, lascia loro il tempo di un coito amoroso, di fare, solo per una volta, la «bestia a due grotte» (Shakespeare, *Otello*). Il tempo, l'urgenza, fa strage.

Gregory Bateson, che aveva una particolare dedizione per Blake, insiste sui minuti particolari, sulla necessità, per l'osservatore, di descrivere l'evento nei suoi dettagli, in un'idea di spazio/tempo particolare e nella loro inscindibilità, come accade in quest'opera di Shakespeare. L'antropologia, in Bateson, decostruisce la prima *Critica* di Kant. Dovessimo usare lo sguardo di Bateson, dovremmo ridefinire, a partire dalla poetica e dalla medicina antica, il *concetto* di amore come qualcosa di differente dal *concetto*. Dovremmo parlare di un

<sup>5</sup> N. Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton University Press, Princeton 1957.

<sup>6</sup> R. Burton, *The Anatomy of Melancholy*, Tudor, New York 1927. Si vedano anche: J. Starobinski, *Tre furori*, SE, Milano, 2006; Id., *L'inchiostro della malinconia*, Einaudi, Torino 2014; R. Klibansky, E. Panowsky, F. Saxl, *Saturno e la malinconia*, Einaudi, Torino 1997.

<sup>7</sup> N. Tonelli, *Fisiologia della passione. Poesia d'amore e medicina da Cavalcanti a Boccaccio*, Edizioni del Galluzzo, Firenze 2015.

*affetto*<sup>8</sup> che si svolge nella durata in maniera tale da passare da un estremo all'altro, senza sintesi, in un flusso continuo di intensità, senza orgasmo.

Nel periodo di Burton, l'Occidente si trova di fronte a profonde trasformazioni epistemiche<sup>9</sup>, il paradigma delle somiglianze lascia il posto a quello delle distinzioni. La questione delle età della vita si complica; da quattro diventano sette, come canta il monologo di Jacques in *Come vi piace* (*As you like it*) di Shakespeare:

Il mondo è una scena/ E tutti, uomini e donne, semplici attori;/ Hanno le loro uscite ed entrate/  
E un uomo nel suo tempo recita molte parti,/ i suoi atti sono sette età. Prima l'infante/ che  
mugola e rigurgita tra le braccia della nutrice/ Poi il piagnucoloso scolaro, col suo zaino/ Un  
viso da mattina splendente, che striscia come una lumaca/ Svogliato a scuola. E poi l'amante/  
Sospirioso come una fornace/ Con una ballata triste/ sotto lo sguardo della sua bella. Poi il  
soldato/ Pieno di strani giuramenti e con la barba a macchia di leopardo/ Geloso nell'onore  
sempre pronto alla lite/ In cerca di vana reputazione/ Anche nella bocca del cannone. E poi la  
giustizia/ Con la pancia rotonda, bella piena di cappone,/ Occhi severi e barba scolpita,/ Pieno  
di sguardi saggi ed esempi moderni/ Così gioca la sua parte. La sesta età scivola verso le  
pantofole e le gambe magre come Pantalone/ il borsellino vicino/ Le brache di gioventù, ben  
conservate, ma troppo larghe/ Per gli stinchi ristretti, la voce maschile/ Si trasforma di nuovo nel  
tremore infantile. Flauti/ E fischi nel suono. L'ultima delle scene,/ Che chiude questa strana  
sequenza di eventi/ È la seconda infanzia e il semplice oblio/ Senza denti, senza occhi, senza  
gusto, senza più nulla. (traduzione mia)

Shakespeare osserva il Mondo, la vita, e lo trasforma in un'unica grande opera di teatro, con i rancori, i risentimenti, le vendette, le stragi, con gli arcani e le profezie necessarie. La sua è un'epistemologia del dettaglio, alle categorie si sostituiscono le scene. Potremmo raggruppare le prime due età come la parte sanguigna calda e umida: rigurgiti, mugolii, piagnucolii lumacosi, che si trasformano nelle due età successive, estive e bollenti come la fornace di un amante o l'ira del soldato, la quinta età mostra già alcuni segni di decadimento e nella sesta inizia a fischiare un vento freddo, fino all'oblio dell'ultimo stadio, che annuncia il *rigor mortis*. Questo monologo è come una Moira, che vede la vita nel suo svolgersi dall'esterno, come in un pensiero del fuori. Ascoltiamo, nel *Macbeth*, l'ultima parte del monologo che segue l'annuncio della morte della regina:

La vita non è che un'ombra vagante, un povero attore/ Che si vanta e si fregia nei momenti in  
cui calca il palco/ E poi nessuno più lo sente. È una fiaba/ raccontata da un idiota pieno di grida  
e furia/ Che significa: nulla.

*(Life's but a walking shadow, a poor player/ That struts and frets his hour upon the stage/ And then is heard  
no more. It is a tale/ Told by an idiot, full of sounds and fury/ Signifying nothing.)*

La lettura di queste parole dà i brividi, gli stessi evocati da Macbeth prima: «Meschini passi si insinuano, giorno dopo giorno fino all'ultima sillaba del tempo ricordato». Vita sterile, fredda, votata alla sopraffazione, allo sterminio. Il corpo è morto prima dell'ora del decesso. Il tono con cui Ian McKellen, nelle vesti di Macbeth risponde all'annuncio della morte della moglie è esemplare: «Doveva morire, prima o poi» (*She should have died hereafter*)<sup>10</sup>.

### *Pene d'amore*

Non dobbiamo confondere le pene d'amore con i brividi e i turbamenti dello sguardo amoroso

<sup>8</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, Einaudi, Torino 1991.

<sup>9</sup> M. Foucault, *Le parole e le cose*, Rizzoli, Milano 1998.

<sup>10</sup> Video disponibile su <https://www.youtube.com/watch?v=4LDdyafsR7g>

prima dell'incontro. Se l'incontro amoroso non si dà, la sublimazione crea l'immaginario, che si può incarnare a sua volta in sintomo, in creazione, in vita monastica, in ritiro, in mistica. In queste righe scrivo del dopo. Nel contemporaneo, il piano d'immanenza è espresso in modo singolare in *Ruby Tuesday* di Brian Jones:

Non dirà mai da dove viene/ poco importa se Ieri se n'è andato/ Quando il sole splende/ o nella notte oscura/ nessuno sa/ se viene o se va/ Addio Rosso Mercoledì/ chi potrà mai nominarti/ Tu cambi, ogni nuovo giorno/ ma sempre manchi.

Patire le pene d'amore, quelle che vengono il giorno successivo, è altro rispetto ai primi turbamenti amorosi; chi le ha attraversate sa che significano, che sbalzo comportano. Eppure, viste da fuori sembrano illusioni, come quando si guarda la neve che scende attraverso una finestra e si vede che già si sta sciogliendo. Nei sogni che ascolto si trovano le tracce di questa angoscia:

Siamo seduti al bar, è notte, pieno di gente, prendiamo una seconda coppa di vino rosso, lei dice "vado io". La guardo da distanza, vedo che parla con il barista e un altro, questi sembra consigliarla sulla scelta del vino, poi scompare. Mi alzo per cercarla e la vedo uscire con l'altro dal bar. Provo a svincolarmi dalla folla, cerco di raggiungerla, esco e vedo un'auto scoperta partire e i suoi capelli volare al vento.

Dopo il racconto, l'uomo associa l'immagine a una sequenza del film *I vitelloni* di Fellini, quando egli, al cinema, abbandona la donna con cui sta, per inseguirne un'altra, sconosciuta, che esce dalla sala, dopo averla guardata tutto il tempo durante la proiezione. Sogno di un abbandono desiderato, che crea uno spasmo. In un secondo sogno vede la donna amata come un'infermiera:

Che mi accompagna in una passeggiata nel parco. Quando dal sesto piano appare il Direttore, un ginecologo, che la richiama da una finestra. Sale, la vedo affacciarsi dall'alto della finestra. Lo sguardo di una donna sofferente, oppure sta godendo. Mi accorgo che il Direttore la sta prendendo da dietro, lei però guarda me e piange gridando: "Vieni! Mio salvatore!". La rivedo e le chiedo se ha goduto: "Sono venuta sei volte".

L'uomo teme l'abbandono dell'amata perché lo *speculum* fa apparire più grande il rivale, sempre onnipotente, irraggiungibile, come un dio trascendente al quale assoggettarsi. E così accade nel reale. Emerge che a scuola l'uomo prendeva sempre solo la sufficienza, sei, che sulla pagella si scriveva *sex*. Per un periodo, dopo questi racconti onirici, l'uomo abbandona le sedute, dichiara di stare meglio, di avere trovato un equilibrio *sufficiente* con questa donna. Poi riprende.

L'equilibrio si fonda sui racconti onirici all'amata, che sembra goderne e chiedere nuovi racconti immaginari. Un bel giorno ella gli racconta un episodio reale, voluto: recandosi da un amico che non vedeva da tempo, attraverso un viaggio rocambolesco, in auto, attraversando il paese, racconta di avere fatto l'amore con lui, laureato in fisica teorica. La crisi melanconica lo riporta in terapia. Ciò che immaginava è accaduto; nell'immaginario produceva godimento, nel reale un grave accesso malinconico:

In quei giorni, dopo l'incontro di lei con l'altro, racconta l'uomo, mi ero ritirato in una casa di campagna, come consigliatomi da un'amica generosa che me l'aveva messa a disposizione. "Vedrai che il canto della faina ti aiuterà a dimenticare le tue passioni amorose". Quando sentivo quel canto, pensavo di appendermi a una corda che avrei fissato su una trave del soffitto.

Chi ha detto: «la donna non esiste tutta» deve avere attraversato queste pene d'amore. Producono reazioni, per esempio la chiusura in una sfera narcisista stabile, congelata, "torre

eburnea”, un ritiro lauretano, avrebbe detto Joyce<sup>11</sup>. Queste pene avvicinano la quinta età dell'uomo, oppure l'apertura verso una dimensione paranoica, la trasformazione dell'altro in un oggetto di zelo; una sorta di invecchiamento precoce, un rapido passaggio alla sesta età dell'uomo. Siamo ancora, qui, in un Occidente maschile, il delirio deve continuare.

*Malinconia femminile. Un'ipotesi da falsificare*

Scriva Gaspara Stampa (1523-1554):

Mentre, signor a l'altre cose intento/ v'ornate in Francia l'onorata chioma,/ come fecer i figli alti di Roma/ figli sol di valor e d'ardimento// io qui sovr'Adria piango e mi lamento,/ sì da' martir, sì da' travagli doma/ gravata sì da l'amorosa soma/ che mi veggo morir e lo consento.

Gaspara Stampa coglie in maniera precisa, dall'interno, come Burton, ma oltre cent'anni prima di lui, la malinconia femminile e ne sottolinea una prima caratteristica: l'abbandono che conduce alla morte dovuta al peso dell'amore – «Io non posso sopportare il peso della tua leggerezza» si legge in *L'insostenibile leggerezza dell'essere* di Kundera.

Eppure il canto seguita con un risentimento, che risolve l'abbandono dei primi versi:

E duolmi sol che, sì come s'intende/ qui 'l suon de' vostri onor, ch'omai/ per tutt'Italia sì chiaro si stende// non s'oda in Francia il suon de' miei lai,/ che così spesso il ciel pietoso rende,/ a voi pietoso non ha fatto mai.

Persino il cielo si è accorto dei miei lamenti! Come Dio chiede conto a Caino del suo crimine: persino la terra lamenta il sangue che hai versato! Gaspara Stampa annuncia l'avvento del Barocco, la concatenazione poetica produce un accordo sublime, attraversato dalle discordie. Ai suoi versi fanno eco quelli di Ottavio Rinuccini nel *Lamento di Arianna* di Claudio Monteverdi (1567-1643):

Lasciatemi morire!/ E chi volete voi che mi conforti/ In così dura sorte,/ In così gran martire?/ Lasciatemi morire./ O Teseo, O Teseo mio,/ Sì, che mio ti vo' dir, che mio pur sei,/ Benchè t'involi, ahi crudo, a gli occhi miei/ Volgiti, Teseo mio,/ Volgiti, Teseo, O Dio!/ Volgiti indietro a rimirar colei/ Che lasciato ha per te la Patria e il Regno.

Questa malinconia è sostenuta dal lamento, Teseo e Collatino hanno altri interessi, lontani: la conquista, la fama, il potere li tengono distanti, freddi, indifferenti. Come dice Falstaff, per loro: «Onore è un semplice blasone». L'opera di Gaspara Stampa<sup>12</sup> è l'annuncio di qualcosa che si insedia nel registro del femminile occidentale: l'uomo non ha onore, in amore. L'assenza dell'Altro, il freddo che colpisce la *melancholia*, crea il lamento di Arianna e la poesia di Stampa. Il canto porta con sé una constatazione fredda e amara: persino il cielo si volge pietoso, ma «a voi pietoso non ha fatto mai», oppure, come in Rinuccini, una richiesta impossibile «Volgiti, Teseo, O Dio!». Nella tragedia risiede l'irreversibilità del tempo: «che mi veggo morir e lo consento», «lasciatemi morire!»: il gelo dell'abbandono.

Amore ha bisogno degli organi viventi dell'altro per esistere; l'amore è concupiscenza della carne. Polimorfo, contiene calore umido; perversione, che aumenta di grado, fino all'incandescenza. Nella concezione maschile, la calamità ha la consistenza della bile gialla, in quella femminile del flegma. La premessa è: il corpo è consustanziale all'amore, la pelle, lo sguardo, il tatto, il gusto, l'olfatto, il muscolo linguale che fruga dentro il padiglione auricolare, le labbra che succhiano l'areola mammaria.

<sup>11</sup> J. Joyce, *Dedalus*, Adelphi, Milano 1976.

<sup>12</sup> Y. Hersant, *Mélancolies*, Laffont, Paris 2005.

Freud definisce l'infante «perverso e polimorfo», Shakespeare usa l'espressione: «che piagnucola e vomita tra le braccia della nutrice» (*mewling and puking in the nurse's arms*). La prima età dell'uomo e della donna (*And all the men and women merely players*) è l'espressione appassionata di un bisogno e di un desiderio. Non si tratta di distinguere, in modo pedante, bisogno e desiderio. In questa parte della vita bisogno di nutrimento e desiderio dell'altro sono agglutinati; Anzieu<sup>13</sup> direbbe che l'Io – se non fosse un'abitudine – risiede proprio in quel punto, all'involucro della pelle. Propongo un delirio: Melanie Klein, psicoanalista ebrea, si reca in Inghilterra, dove incontra Shakespeare; come Cordelia viene ripudiata, ma riconosciuta al termine della tragedia. Tuttavia l'Inghilterra la costringe a un compromesso; le rimane dentro quel moralismo puritano che Shakespeare aveva cercato di scavalcare: l'oggetto parziale è buono o cattivo, *tertium non datur*.

Per superare questa posizione radicata nella malinconia è necessario trasferirsi nella cattolicissima Spagna, dove gli ebrei, cacciati nel 1492, continuano a segnare la loro influenza, anche in luoghi desueti. Coeva di Gaspara Stampa, Teresa d'Avila trova una linea di fuga differente. Non è nobildonna, per di più ha ascendenze ebraiche; per parte paterna, il nonno era un ebreo convertito. Per le sue origini e per il suo sconvolgimento religioso, si trova sotto il controllo dell'Inquisizione. Soffre a lungo di malinconia, forse una *conversione* isterica, rimane lungamente distesa sul letto, catatonica. Ne esce; l'incontro con Cristo, per lei, è carnale, produce sensazioni estatiche, come nell'espressione che si trova sul volto della statua di Bernini in Santa Maria della Vittoria a Roma – si tratta di transverberazione: il serafino trafugge, con la spada, il corpo di Teresa, e Bernini crea una visività orgasmica, cantata negli scritti della santa<sup>14</sup>. La poesia che più rappresenta il risveglio dal sonno melanconico di Teresa, è raccolta in questo testo dalla traduzione impossibile, perciò con allegato il testo originale:

*Alma, buscarte has en Mí, / y a Mí buscarne has en ti. / De tal suerte pudo amor, / alma, en mí te retratar, / que ningún sabio pintor / supiera con tal primor / tal imagen estampar. / Fuiste por amor criada / hermosa, bella, y así / en mis entrañas pintada, / si te perdieras, mi amada, / Alma, buscarte has en Mí. // Que yo sé que te hallarás / en mi pecho retratada, / y tan al vivo sacada, / que si te ves te holgarás, / viéndote tan bien pintada. // Y si acaso no supieras / dónde me hallarás a Mí, / No andes de aquí para allí, / sino, si hallarme quisieres, / a Mí buscarne has en ti. // Porque tú eres mi aposento, / eres mi casa y morada, / y así llamo en cualquier tiempo, / si hallo en tu pensamiento / estar la puerta cerrada. // Fuera de ti no hay buscarne, / porque para hallarme a Mí / bastará sólo llamarme, / que a ti iré sin tardarme / y a Mí buscarne has en ti.*

Anima hai da cercarti in Me / e hai da cercare me in te. // In tal modo poté amore / o anima, me in te ritrarre / che un saggio pittore / saprebbe con perfezione / tale immagine stampare // Fosti da amore cresciuta / graziosa, bella, e così / in profondità [*nelle mie viscere!*] dipinta, / se ti perdessi mia amata, / Anima cercati in Me. // Che io so che ti troverai / nel mio petto ritratta, / e così dal vero colta, / che al vederti ti acquieterai, / tanto ben raffigurata. // E in caso non sapessi / dove mi puoi trovare, / in qua e il là non andare, / che se trovar mi volessi, / In te Mi troveresti. // Poiché sei il mio appartamento, / sei mia dimora e mia casa, / ti chiamo in ogni momento, / se trovo nel tuo pensiero / che la porta è serrata / Fuor di te non puoi cercarmi, / perché per poter trovarmi / basterà solo chiamarmi / e verrò senza attardarmi / ché in te devi cercarmi.

Teresa trova, in questa ricerca dell'anima, il piano di immanenza con se stessa: «*En mis entrañas pintada*», «Dipinta nelle mie viscere». Quest'anima non è trascendente, è dentro il corpo, è visceralità del corpo, la ricerca di Dio diventa ricerca dell'anima nel corpo, produzione desiderante, inconscio rizomatico. Il canto mistico di Teresa insegna che si può fare a meno dell'altro reale, l'amore è come la grazia: «Scende dal cielo come pioggia gentile sulla terra, due volte benedetta, per chi la riceve, come per chi la dispensa» (Porzia in *Il mercante di Venezia*, Shakespeare).

<sup>13</sup> D. Anzieu, *L'Io-pelle*, Raffaello Cortina, Milano 2018.

<sup>14</sup> Cfr. i testi che le dedicano due donne: J. Kristeva, *Teresa mon amour*, Donzelli, Roma 2008, ma soprattutto C. Slade, *St. Theresa of Avila. Author of a Heroic Life*, University of California Press, San Francisco 1995.

### *La tenerezza*

L'amore produce codici complessi, che la stupidità fatica a decodificare. Ciò che agli occhi della singolarità appare decodificabile, agli occhi della stupidità risulta criptico. Dal punto di vista dello stupido – la *bête* – ciò che la singolarità traduce facilmente, essendo competente nel linguaggio tenero, diventa enigmatico, ci vuole una chiave, si tratta di decriptare. Questa incompetenza costitutiva ha prodotto le diverse forme e i diversi modi della crudeltà che non sono opere, ma gesti inseriti nella carne: tortura, guerra, carcere.

Invero la complessità dei codici sta nella relazione con l'altro. Durante la prima età, all'amore appassionato – che mugola mentre succhia il liquido, che rigetta dopo essere stato raccolto nelle cavità digestive, che viene espulso dall'ano come “uova d'oro” – si risponde con amore tenero. Poi, più avanti nel tempo, quando gli amanti si incontrano, si forma il codice dell'amore passionale reciproco. Non dobbiamo dimenticare che i codici dell'amore sono abitati dall'ambivalenza<sup>15</sup>, non si tratta di fare la morale agli oggetti parziali, di ripartirli tra buoni e cattivi, si tratta di creare un'etica degli oggetti parziali.

Non c'è che da riferirsi a una scoperta di carattere darwiniano. Si tratta di una sintesi osservata da Gregory Bateson, nel suo viaggio a Bali con Margaret Mead<sup>16</sup>. Di solito, presso la Bali incontrata da Mead e Bateson alla fine degli anni Trenta del secolo scorso, l'interazione tra la madre e il bambino non risponde ai criteri classici dell'attaccamento, così come concepiti in Occidente. Ogni tipo di *escalation* (schismogenesi) nella relazione tra i due, viene inibita dalla madre, una sorta di *plateau* continuo d'intensità si sostituisce all'apice.

L'amore diventa altro, caldo e freddo a Bali non si contrappongono; alla loro crescita ferale, ma anche alla crescita orgasmica, come osservano Deleuze e Guattari<sup>17</sup> citando Bateson, si sostituisce quell'uso dei piaceri di cui anche Foucault<sup>18</sup> aveva scritto e parlato nella *Storia della sessualità* e nei suoi corsi.

Dunque, se caldo e freddo, secco e umido, sono entità pre-linguistiche, corporee, ontologiche e le dinamiche del desiderio sono descrizioni psicoanalitiche, legate al divieto/taglio della repressione primaria, Freud e Lacan si sono sbagliati. Hanno confuso il piano epistemologico e il Reale, l'ontologico. Relegando il Reale all'indicibile psicotico. Ma «l'indicibile è il mistico», dunque Teresa aveva ragione, di là parte una tradizione, più letteraria che filosofica: un mistico carnale e materiale, che attraversa l'Occidente.

---

<sup>15</sup> P. Barbetta, “Stranieri a se stessi”, in G. Chiaretti, P. Barbetta, *L'ascolto polifonico*, Milano, Franco Angeli, Milano 2004.

<sup>16</sup> G. Bateson, M. Mead, *Balinese Character*, Academy of Science, New York 1942; G. Bateson, *Steps to an Ecology of Mind*, University of Chicago, Chicago 1972.

<sup>17</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *Millepiani*, Ortothes, Salerno 2017.

<sup>18</sup> M. Foucault, *L'uso dei piaceri*, Feltrinelli, Milano 1984.