

Impersonalità ed empatia in Katherine Mansfield: un percorso tra letteratura, cinema, filosofia e psicoanalisi*

Maurizio Ascari

Alma Mater Studiorum Università di Bologna

Abstract (Italiano) Seguendo i fili conduttori dell'impersonalità e dell'empatia, saldamente intrecciati nei racconti di Katherine Mansfield (1888-1923), questo articolo intende da un lato riflettere sull'interesse dell'autrice per il nuovo medium del cinema, allora nella fase del muto, e dall'altro contestualizzarne l'opera nell'orizzonte filosofico e psicoanalitico del periodo tra le due guerre, evidenziandone il sostrato etico ed esplorandone la componente esistenziale, ai confini del misticismo. Gli scritti privati e i racconti di Mansfield verranno messi a confronto con specifici aspetti dell'opera di Henri Bergson (la simpatia), Edith Stein (l'empatia), Martin Buber (la relazione), C.G. Jung (l'inconscio collettivo e l'individuazione), D.H. Lawrence (modernità e coscienza) e Sigmund Freud (il sentimento oceanico), contrapponendo la psicoanalisi freudiana alle visioni alternative dell'umano e della psiche che emergono intorno al primo conflitto mondiale.

Abstract (English) Following the threads of impersonality and empathy, which are firmly interwoven in the stories of Katherine Mansfield (1888-1923), this article aims to reflect on the author's interest in the then-new medium of silent film, and to contextualize her work against the framework of interwar philosophy and psychoanalysis, highlighting its ethical and existential components, bordering on mysticism. Mansfield's private writings and stories will be compared with specific aspects of the works of Henri Bergson (sympathy), Edith Stein (empathy), Martin Buber (relationship), C.G. Jung (the collective unconscious and individuation), D.H. Lawrence (modernity and consciousness) and Sigmund Freud (oceanic feeling), contrasting Freudian psychoanalysis with the alternative visions of the human and the psyche that emerged around World War One.

Keywords impersonality; empathy; silent film; literary impressionism; literary modernism

* Contributo sviluppato all'interno del Progetto di Eccellenza DIVE-IN *Diversità & Inclusione* del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne, Alma Mater Studiorum Università di Bologna (iniziativa Dipartimenti di Eccellenza MIUR [L. 232 del 01/12/2016]). L'articolo trae origine da quattro miei saggi già in precedenza pubblicati (2010, 2012, 2014, 2016) e da un intervento che ho tenuto presso l'Università de L'Aquila nel giugno 2018.

Autrice di racconti la cui levità strutturale e felicità stilistica sono frutto di un'altissima consapevolezza narrativa e psicologica, Katherine Mansfield ha avuto un ruolo importante – e a lungo sottostimato – nella fase nascente del modernismo, per le letterature di lingua inglese e in un più ampio panorama letterario, come dimostra la sua fortuna europea (Kascakova & Kimber 2015). Seguendo i fili conduttori dell'impersonalità e dell'empatia, saldamente intrecciati nei racconti di Mansfield, questo articolo intende da un lato riflettere sulla tensione sperimentale dell'autrice – attraverso il suo interesse per il nuovo medium del cinema – e dall'altro contestualizzarne l'opera nell'orizzonte filosofico e psicoanalitico del periodo, evidenziandone il sostrato etico ed esplorandone la componente esistenziale, ai confini del misticismo.

Questa prospettiva di lettura ampia – che va oltre il dato strettamente letterario per ripensare l'opera della scrittrice in una più vasta rete di scambi e corrispondenze – si inserisce in due recenti tendenze della critica mansfieldiana. Solo negli ultimi anni, infatti, l'impatto del cinema muto sulla scrittura dell'autrice è stato indagato in modo sistematico (Sandley 2011; Ascari 2012, 2014; Harland 2021), integrando i precedenti studi sulla tensione inter-artistica di cui Mansfield dà prova nel rapportarsi alla pittura (van Gunsteren 1990) e alla musica (Siboni 1997; da Sousa Correa 2011; Manhire 2011). Un parallelo cambio di paradigma ha segnato a inizio millennio l'approccio biografico a Mansfield. La prolungata malattia che porta la scrittrice a trascorrere gli ultimi mesi di vita nell'Istituto per lo sviluppo armonico dell'uomo fondato da G.I. Gurdjieff ad Avon (nei pressi di Parigi), ha a lungo costituito un 'problema' per critici e biografi. Valgano a esempio i giudizi espressi in Italia da Emilio Cecchi, che nello "squallore" di quei giorni coglie "un tocco di pazzo dilettantismo" (1945: 23) o ancora da Pietro Citati, che in *Vita breve di Katherine Mansfield* (1980: 128) scrive: "Era stata drogata, svuotata e distrutta dal sovrano di Brobdingnag: naufragata sulla spiaggia sconosciuta, era giunta in un campo di concentramento, e credeva che le onde l'avessero portata in paradiso."

A questa riduzione ad assurdo del vissuto di Mansfield partecipano nel corso del Novecento studiosi di varie nazionalità e orientamenti ideologici, finché James Moore, seguace di Gurdjieff, replica nel 1980 con un volume dedicato alla vicenda, aprendo la strada a una diversa comprensione dell'ansia di cambiamento che porta l'autrice ad Avon. Nel tentativo di andare oltre una dialettica che rischia di essere riduttiva, in tempi recenti vari studiosi (O'Sullivan 2011; Ascari 2016; Kimber 2016) si sono confrontati con il percorso di vita di Mansfield secondo un'ottica aperta alla complessità, e seguendo questa

traiettorie si vuole qui esplorare il tessuto connettivo che salda la sperimentazione formale della scrittrice all'esplorazione dei propri stati di coscienza.

1. Dall'impressionismo al modernismo

Come per altri modernisti, l'esigenza rappresentativa di Mansfield nasce dalla consapevolezza del carattere transitorio di ogni esperienza, cui si lega la scrittura epifanica. Mansfield eredita questo interesse dall'impressionismo letterario, e in particolare da Walter Pater, che legge in giovane età.¹ Nella conclusione a *Studi sul Rinascimento* (*Studies in the History of the Renaissance*, 1873),² Pater descrive l'esperienza come una sequenza di impressioni che si succedono “in perpetua fuga” (1986: 151) nella mente dell'individuo, “instabili, balenanti, inconsistenti” (1986: 151), teorizzando la visione della mente come “flusso” (1986: 151) e anticipando la metafora del flusso di coscienza che pochi anni dopo caratterizza i *Principi di psicologia* (*Principles of Psychology*, 1890) dell'americano William James. Su questo sfondo epocale si inserisce il medium del cinema, che per Mansfield diventa emblema della fuggevolezza, come mostra una sua lettera a Ottoline Morrell del febbraio 1917: “Mi dispiace tanto che ci siamo viste solo per un istante subito interrotto: è stato come un cinema!” (Mansfield 1984a: 302)

Proprio il cinema aiuta Mansfield nella ricerca di una *New Form* in risposta al trauma individuale e collettivo del primo conflitto mondiale, percepito da molti in quegli anni come il fallimento della civiltà occidentale. La letteratura modernista si rifonda sulla presa di contatto con la crisi, come mostra *La terra desolata* (*The Waste Land*, 1922), in cui T.S. Eliot fa seguire a una serie di citazioni da lingue, culture ed epoche diverse un iconico verso esplicativo: “Con questi frammenti ho puntellato le mie rovine” (49). L'estetica del frammento è centrale nell'episteme modernista, che rifiuta il narratore onnisciente, marchio di un rassicurante controllo autoriale, perché l'individuo non appare più dominare il reale, come mostra la psicoanalisi e come ha mostrato la guerra.

Mansfield dà voce a questa nuova sensibilità nel recensire *Notte e giorno* (*Night and Day*, 1919) dell'amica Virginia Woolf, dalle cui scelte narrative prende così le distanze: “Non c'è un capitolo nel quale non si sia consapevoli

¹ Proprio *Il bambino nella casa* (*The Child in the House*, 1878) di Pater costituisce un modello per la scrittura di matrice autobiografica che Mansfield persegue dapprima con *L'aloe* e poi in “Preludio”.

² Qualora non altrimenti specificato, le traduzioni dall'inglese sono di chi scrive.

della scrittrice, della sua personalità, del suo punto di vista e del suo controllo della situazione” (Mansfield 1987: 57), arrivando a concludere: “Pensavamo che questo mondo fosse svanito per sempre”. (59) Mansfield vede viceversa il presente come “un’epoca di esperimenti” (56), legati per lei in modo profondo alla guerra. Nel 1915 lavora infatti al suo primo romanzo: *L’aloe* (*The Aloe*), con cui torna alla Nuova Zelanda dell’infanzia. Il 7 ottobre di quell’anno, il fratello Leslie, giunto in Europa per combattere, muore in un’esercitazione. Ora che Leslie non c’è più, l’atto di narrare il passato ristabilisce la continuità che la morte ha troncato. Mansfield trasforma così l’abbozzo di romanzo in un racconto: “Preludio” (“Prelude”), che verrà poi stampato nel 1918 dalla Hogarth Press di Leonard e Virginia Woolf.

In una lettera a Dorothy Brett dell’ottobre 1917, Mansfield descrive l’innovativa struttura di “Preludio” – articolato in dodici sezioni – come un paesaggio, rifacendosi alla nebbia che al mattino si leva dalle coste della Nuova Zelanda: “E proprio come in una di quelle mattine le brume bianche, lattiginose, si levano e rivelano una qualche bellezza, poi di nuovo la soffocano per schiuderla ancora una volta, ho cercato di sollevare quella bruma dalla mia gente, di mostrarla alla vista e di nuovo occultarla.”³ (Mansfield 1984a: 331) Possiamo cogliere in questa poetica di transitorio svelamento, che riconduce alla sintassi del frammento, il frutto delle sperimentazioni che Mansfield effettua tra la fine del ‘16 e l’inizio del ‘17 – un periodo contrassegnato dal suo interesse per il cinema.

2. I dialoghi di Mansfield tra teatro e cinema

Secondo Antony Alpers, Mansfield comincia a evolvere in direzione di una *New Form* intorno al Natale del 1916, quando a casa di Lady Ottoline Morrell si dedica alla stesura di un dramma. Questa esperienza inaugura la ricerca di una nuova voce (Alpers 1980: 227, 237), come mostra la produzione dei mesi seguenti: sei testi in forma di dialogo, in cui la diegesi è circoscritta a brevi didascalie. Mentre nei racconti giovanili di Mansfield ricorre la tecnica impressionista di un io narrante che osserva la realtà, Mansfield sostituisce a questa prospettiva ego-centrica un medium percettivo e rappresentativo che tende alla trasparenza. A offrire il modello per questo sguardo ‘neutro’ è

³ Questo nucleo impressionista verrà ripreso in termini narrativi nella sezione iniziale di “Alla baia” (“At the Bay”, 1922), che si apre appunto con un paesaggio mattutino ripetutamente velato e svelato dalla nebbia

proprio il cinema e il risultato è una serie di racconti concepiti come sceneggiature che al lettore compete tradurre in una sorta di film interiore.

Contribuisce a questa fascinazione per il cinema il fatto che all'inizio del 1917 Mansfield lavori come comparsa. Da questa esperienza deriva un racconto intitolato "The Common Round" (traducibile come 'La solita routine') che esce nel maggio di quell'anno. Il nuovo medium è qui non solo tematizzato attraverso la storia di Ada Moss – un contralto londinese che negli anni della guerra cerca invano lavoro nel cinema, finendo col prostituirsi –, ma costituisce un importante modello formale, come mostra questo brano:

(Nel caffè.)

(Un signore molto grasso, il cui cappellino di feltro gli galleggia in cima alla testa come una barchetta, si lascia andare sulla sedia di fronte.)

SIGNORE GRASSO: Buonasera.

MISS MOSS: Buonasera.

SIGNORE GRASSO: Bella serata.

MISS MOSS: Sì, proprio bella. Un vero regalo, eh?

SIGNORE GRASSO (al cameriere): Mi porti un whisky doppio. (A Miss Moss) Cosa prende?

MISS MOSS: Beh, penso che prenderò un brandy, se fa lo stesso. (Mansfield 1917: 115)

Il testo viene ripubblicato nel 1919 col titolo di "Pictures" (da *motion pictures*), di recente reso in italiano con "Fotogrammi" (Mansfield 2004) dopo che per decenni era stato tradotto con "Istantanee". Mentre nella versione originale, sopra citata, l'andamento dialogico riduce al minimo la dimensione visiva, nel riscrivere il racconto Mansfield recupera le notazioni descrittive e vira la narrazione al passato:

Faceva quasi buio nel caffè. Uomini, palme, sedili di velluto rosso, tavoli di marmo bianco, camerieri in grembiule – Miss Moss li traversò tutti. Non fece in tempo a sedersi che un signore molto grasso, il cui cappellino di feltro gli galleggiava in cima alla testa come una barchetta, si lasciò andare sulla sedia di fronte

"Buonasera!" disse.

Miss Moss rispose con la sua aria allegra: "Buonasera!"

"Bella serata," disse l'uomo grasso.

"Sì, proprio bella. Un vero regalo, eh?" aggiunse.

Arricciano un dito a salsiccia, l'uomo chiamò il cameriere – "Mi porti un whisky doppio" – e voltandosi verso Miss Moss. "Cosa prende?"

"Beh, penso che prenderò un brandy, se fa lo stesso." (Mansfield 1984b: 330)

La transizione dalla mimesi alla diegesi si effettua qui per aggiunte, tramite un lavoro di segno opposto rispetto all'opera di sottrazione con cui Mansfield trasforma *L'aloe* in "Preludio", eliminando sezioni di raccordo e flashback, e lasciando che siano i simboli a illuminare la psiche dei personaggi. Entrambe queste forme di riscrittura, tuttavia, approdano alla maniera matura dell'autrice, mostrandoci il complesso percorso di ibridazione tra linguaggi che le consente di trovare la propria voce.

Superando le tecniche dell'impressionismo letterario, già caratterizzato dagli scambi tra scrittura drammatica e narrativa, come mostra la concezione scenica di Henry James (*mostrare* invece di *raccontare*), la scrittura matura di Mansfield persegue l'impersonalità attraverso un uso del *discorso indiretto libero* che restituisce il punto di vista del personaggio quasi obliterando la voce narrante. L'autrice riduce poi in modo drastico le transizioni diegetiche, lasciando che le singole scene fluttuino, prive di raccordi, con un effetto di levità, secondo una sintassi narrativa prossima al montaggio cinematografico, mitigando questo effetto attraverso il frequente utilizzo dei punti di sospensione – una tecnica paragonabile alla dissolvenza.

Va ricordato che il cinema muto – il solo che Mansfield, morta nel gennaio 1923, abbia conosciuto – è molto diverso da quello di oggi, a partire dal ritmo del montaggio e dall'uso delle inquadrature. Il cinema delle origini ha di per sé un carattere teatrale, poiché presenta una successione di scene a inquadratura fissa riprese spesso a una certa distanza, così da restituire al pubblico l'illusione del palcoscenico. Primi piani e inquadrature soggettive vengono esplorati con crescente consapevolezza e fluidità a partire dagli anni intorno al 1910, con l'introduzione del carrello e altre innovazioni, ed è questo il cinema che risveglia l'immaginario di Mansfield.

3. Lo specchio e lo schermo

L'elemento verbale è circoscritto nel cinema muto agli *intertitoli* o didascalie. Se i racconti che Mansfield scrive all'inizio del 1917 combinano il dialogismo del teatro con la libertà di ambientazione e movimento del cinema muto, quasi anticipando l'invenzione del sonoro, manca in questa fase sperimentale un elemento fondamentale del nuovo medium, evidenziato da Béla Balázs in *L'uomo visibile* (*Der sichtbare Mensch*, 1924), dove il cinema è presentato come il riscatto del *visivo* e del *corporeo* in una cultura occidentale dominata per secoli dal *verbale*:

dopo l'invenzione della stampa la parola è diventata il principale ponte di collegamento fra uomo e uomo. L'anima si è raccolta e cristallizzata nella parola. Il corpo invece ne è rimasto privo: senza anima e vuoto. [...] Ora il cinema sta per imprimere nuovamente alla cultura una svolta radicale. Milioni di persone siedono ogni sera nei cinema e attraverso i loro occhi vivono l'esperienza di vicende, personaggi, sentimenti e stati d'animo di ogni genere, senza bisogno di parole. (Balázs 2008: 124-125)

A prima vista parrebbe che questo linguaggio corporeo di espressioni e gesti – centrale nella produzione matura di Mansfield – sia escluso dagli esperimenti dialogici condotti dall'autrice nel 1917. In realtà, centrale è qui il simbolo dello specchio, che Mansfield utilizza per contrapporre ironicamente l'apparenza al profondo (Harmat 1989, 1997). In “The Common Round”, per esempio, dopo essere stata umiliata dalla padrona di casa, che esige il pagamento dell'affitto, Miss Moss si veste, cercando di farsi coraggio, ma la sua immagine riflessa smentisce ogni sforzo, mostrandole che sta per scoppiare in lacrime.

Il confronto con lo specchio torna nei più noti racconti di Mansfield, da “Preludio” a “Je ne Parle pas Français”, scritto all'inizio del 1918, dove lo specchio di nuovo manifesta il suo carattere doppio in quanto strumento di sperimentazione performativa da un lato e luogo di introspezione e svelamento dall'altro. L'ambivalenza di questo simbolo – che consente la messa a punto dell'identità in funzione di uno sguardo esterno, e al contempo decostruisce l'artificio dell'io sociale – rimanda alla predisposizione di Mansfield stessa sia per il travestimento sia per la trasgressione delle convenzioni.

Al pari dello specchio, lo schermo cinematografico costituisce uno strumento di indagine psicologica sul cui potere rivelatore, si sofferma Balázs. Sottolineando che nell'aspetto esteriore e nel viso di un individuo si manifesta spesso il riflesso dell'ambiente, il critico osserva che viceversa nel cinema, grazie al primo piano, “La fisionomia del carattere più autentico e intimo viene separata, con un taglio netto, dall'atmosfera casuale in cui si trova” (Balázs 2008: 163-164). Richiamando l'attenzione sulla superficie significativa del volto o di altre parti corporee, il cinema muto avvicina gli spettatori alla sfera emotiva attuando un'educazione all'empatia, poiché recenti studi mostrano che proprio il primo piano stimola la nostra capacità di attribuire agli altri individui stati mentali (emozioni, intenzioni...) diversi dai nostri e di riconoscerne l'intensità (Gallese & Guerra 2015; Stadler 2017; Bálint et al. 2020).

4. La scoperta dell'empatia tra filosofia e cinema

Come ci ricorda Julia van Gunsteren (1990: 55), molti studiosi hanno associato l'interesse per la coscienza e l'esperienza su cui si innerva l'impressionismo letterario al movimento filosofico della fenomenologia, in cui rientra *Il problema dell'empatia* (Zum Problem der Einfühlung, 1916), studio che vale a Edith Stein il dottorato in filosofia, sotto la guida di Edmund Husserl. Stein definisce l'empatia come l'“esperienza di una coscienza estranea” (Stein 1985: 84). La questione è centrale in una prospettiva fenomenologica perché la presenza dell'altro è fondamentale non solo all'interno della relazione ma nella stessa definizione dell'io, nel processo di *individualizzazione* attraverso il confronto con l'alterità (121). Stein indaga la complessità di questo rapporto, in cui noi tendiamo a costruire l'interiorità dell'altro in base alla nostra percezione del mondo e alle nostre dinamiche interiori, oscillando tra l'*oggettificazione* dell'altro e il riconoscimento del suo essere soggetto, portatore di una differenza in ultimo incolmabile e che pure chiede di essere colmata.

Questo studio pone una forte enfasi non solo su fenomeni psichici come il flusso di coscienza (121), ma sulla corporeità, la superficie significativa attraverso cui percepiamo l'altro: “Infatti dall'espressione del volto e dai gesti degli altri non solo so quel che vedo, ma anche quel che si nasconde nel loro intimo” (71). Se da un lato Stein afferma che “Su tali atti si basa quella particolare conoscenza che vogliamo ora indicare col termine ‘empatia’” (71), la studiosa è consapevole dell'ambivalenza di questo filtro corporeo, che si presta al contempo alla simulazione, e dedica un capitolo del saggio agli “inganni di empatia” (189).

Queste riflessioni portano sia verso la dimensione mimetica del cinema muto sia verso la centralità che il corpo ha nei racconti di Mansfield, dove tradisce – attraverso espressioni e gesti involontari – emozioni non dette e contenuti inconsci. Partiamo dal cinema muto. Mansfield è una grande ammiratrice di Chaplin (va a vedere i suoi film, parla di lui nelle sue lettere, chiama Chaplin il suo gatto), famoso per la sua capacità di giocare con la mimesi, come osserva Aldous Huxley (Autolycus) nel 1920:

Eccellere nella mimica è la qualità suprema dei buoni attori. Se un attore non è in grado di trasmettere, attraverso gesti ed espressioni, quello che Charlie Chaplin trasmette nella scena del ristorante de *L'immigrato*, non vale neanche la pena di andare a vederlo. Ho buone speranze che il cinema in generale e Charlie Chaplin in particolare, con l'aiuto dei Balletti Russi,

possa creare una nuova scuola di Gesti Significanti, che dovrebbe far molto per ravvivare le scene moderne. (Autolycus 1920: 417)

Con la sua capacità di realizzare quella che viene definita iper-mimesi, Chaplin è emblema del cinema muto, che comunica in maniera prepotente attraverso il corpo.

Il dibattito sul cinema è segnato fin dalle origini dalla tensione tra chi ne sminuisce la portata creativa in quanto strumento meccanico e chi invece ne sottolinea il vitalismo. Al primo schieramento appartiene il filosofo Henri Bergson, che in *L'evoluzione creatrice* (*L'Évolution créatrice*, 1907) considera il carattere dinamico del cinema come semplice somma di fotografie di per sé statiche. Ben diverso è il parere del regista Jean Epstein, che in *Il cinematografo visto dall'Etna* (*Le Cinématographe vu de l'Etna*, 1926) scrive:

il cinema è un linguaggio, e come tutti i linguaggi è animistico; in altre parole, attribuisce una sembianza di realtà agli oggetti che definisce. Più primitivo è un linguaggio, più marcata è questa tendenza animistica. [...] Molti hanno notato la rilevanza quasi trascendente che assumono nei primi piani singole parti del corpo umano, o anche elementi del mondo naturale di per sé privi di vita. (Epstein 2012: 295)

Queste riflessioni risuonano con un punto centrale della poetica di Mansfield, che l'autrice esprime in una lettera dell'ottobre 1917 – anno di svolta nel suo percorso creativo – all'amica e pittrice Dorothy Brett:

Mi sembra così straordinariamente giusto che tu debba dipingere delle Nature Morte in questo momento. Cosa si può fare, quando ci si trova davanti a questa meravigliosa cascata di frutti rotondi e scintillanti, se non raccogliarli e giocarci – e *diventare quei frutti*, per così dire. Quando passo davanti a un banchetto di mele non riesco a fare a meno di fermarmi e di guardare finché sento che anch'io, me stessa, sto trasformandomi in una mela. [...] Quando scrivo di anatre giuro che divento un'anatra bianca dagli occhi tondi, e fluttuo in uno stagno bordato di chiazze gialle, lanciandomi di tanto in tanto sull'altra anatra dagli occhi tondi che galleggia a testa in giù sotto di me. (Mansfield 1984a: 330)

Queste parole portano al cuore della poetica di Mansfield. Se le nature morte sono riconducibili al carattere statico della pittura, la descrizione 'cinematica' dell'anatra che nello stagno si lancia verso il proprio riflesso, quasi cercando di riconnettersi con esso, rimanda ironicamente all'idea di autocoscienza e alle

scene introspettive in cui i personaggi di Mansfield si confrontano con lo specchio.

Queste riflessioni sono indizio del mutamento in atto nell'immaginario di Mansfield dall'intento impressionista di 'rappresentare' la soggettività all'ideale (di per sé irraggiungibile) di 'registrare' verbalmente il reale come una macchina da presa, che in seguito all' 'impressione' della luce produce un'impronta. Nei suoi racconti Mansfield persegue questa immediatezza empatica – uno sguardo capace di dare vita e sostanza a esseri e cose secondo l'idea di intuizione formulata da Bergson: “la *simpatia* per cui ci si trasporta all'interno di un oggetto, in modo da coincidere con ciò che esso ha di unico e, conseguentemente, di inesprimibile” (Bergson 1970: 45).

5. Io e Tu, Io e Sé

Come si è visto, Edith Stein sottolinea sia l'importanza dell'Altro nella costruzione dell'Io sia la nostra tendenza a proiettare sull'Altro i contenuti dell'Io, leggendo in chiave autoreferenziale. Pochi anni dopo, Martin Buber scrive *Io e Tu (Ich und Du, 1923)*, in cui contrappone due forme di relazione: *Io-esso* e *Io-Tu*. Mentre nella prima un soggetto esperisce un oggetto (che si tratti di cosa o persona) come distinto da sé, la seconda è un incontro che non traccia un confine netto tra percipiente e percepito poiché genera comunione. Buber chiarisce che il modo in cui l'Io avvicina l'Altro determina la qualità dell'Io stesso. Quello che cambia è infatti lo sguardo che rivolgiamo sia all'esterno sia all'interno di noi, poiché la pienezza del nostro essere può realizzarsi solo in un dialogo con l'umano che per Buber conduce in ultimo al misticismo e al Tu eterno.

L'itinerario di crescita interiore descritto da Buber è prossimo al percorso evolutivo individuale tracciato da Carl Gustav Jung nel suo *La psicologia del Kundalini-Yoga: seminario tenuto nel 1932 (Die Psychologie des Kundalini-Yoga. Nach Aufzeichnungen des Seminars 1932, 1933)*, in cui l'analisi del profondo di matrice occidentale è messa a confronto con il Tantra Yoga orientale. Il testo ripercorre il processo di individuazione che secondo Jung conduce dall'Io al Sé attraverso la presa di contatto con un inconscio che per Jung è 'collettivo', legato alla dimensione archetipica, e trasversale rispetto alle culture: “Naturalmente l'idea di un'esperienza psichica impersonale è molto strana per noi, e accettare una cosa simile ci è estremamente difficile; siamo infatti impregnati della certezza che il nostro inconscio sia di nostra proprietà” (Jung 2021: 77).

Nel momento in cui il singolo si riconnette all'inconscio collettivo, superando l'illusione di un'individualità radicata nel conscio, di per sé personale e culturalmente situato, questa accresciuta consapevolezza si traduce in una trasformazione così descritta da Jung:

L'individuazione non è diventare un Io: si diventerebbe, in questo caso, degli individualisti. [...] L'individuazione è diventare quella cosa che non è l'Io, il che è stranissimo. Perciò nessuno capisce che cosa sia il Sé, perché il Sé è proprio quello che non si è, ciò che non è Io. [...] Il Sé è qualcosa di estremamente impersonale, di estremamente oggettivo. Se si opera nel Sé non si è sé stessi, è questo che si prova. (Jung 2021: 90-91)

Il carattere paradossale di queste parole rientra nella logica di un testo che si propone di articolare in modo intelligibile conoscenze di tipo esoterico, ovvero di difficile comprensione a chi non ha fatto esperienza di certi stati di coscienza. Come Jung stesso chiarisce, “I veri segreti sono segreti perché nessuno li capisce. Non se ne può neppure parlare, e le esperienze del Kuṇḍalinī-yoga sono di questo tipo.” (77) Se Jung sente la necessità di pubblicare su questi argomenti è perché la sua pratica di analisi lo mette a confronto con meccanismi psichici e processi trasformativi che risuonano profondamente con quanto descritto nella tradizione orientale.⁴

6. Oltre la frammentazione: l'entelechia

In una lettera del 1921 Mansfield scrive: “Vedi – per me – la vita e il lavoro sono due cose indivisibili. È solo essendo fedele alla vita che riesco a essere fedele all'arte.” (Mansfield 1996: 170) Il percorso artistico di Mansfield s'intreccia in modo singolarmente intenso – anche per la condizione di malattia cronica – con la sua ricerca di adesione al profondo. La scrittrice spesso lamenta una separazione dal proprio io più autentico per il prevalere ondivago di stati d'animo mutevoli (la superficie della propria vita emotiva, cangiante, soggetta a continue increspature) o addirittura artificiali, in relazione alle pose e agli atteggiamenti insinceri con cui l'io sociale si adatta all'ambiente.

⁴ Questa esperienza transculturale permette di guardare l'occidente con occhi diversi e non a caso nel commentare un testo cinese intitolato *Il segreto del fiore d'oro* Jung torna al conflitto interiore dell'individuo occidentale, il cui inconscio si ribella a una moralità repressiva definita da Jung “un segno di barbarie” (Jung & Wilhelm 2021: 34).

Mansfield rende questa condizione attraverso un gran numero di personaggi (emblematica è la caratterizzazione di Beryl in “Preludio”)⁵ che vivono nell’insoddisfazione e nell’incompiutezza, salvo fare esperienza di sé in momenti epifanici, spesso legati allo specchio o al giardino – l’“attimo sfolgorante” (1987: 89) in cui secondo la concezione mansfieldiana del racconto la narrazione trova il suo apice di consapevolezza. Una parentesi di luce che non necessariamente rischiarla la coscienza in modo duraturo.

Muovendo dal piano narrativo a quello diaristico, la sofferenza con cui Mansfield esperisce la frammentarietà del proprio io è testimoniata da brani come questo:

Fedele a se stesso! E a quale se stesso? A quale delle mie svariate – visto che in realtà a questo sembra si arrivi – centinaia di se stessi? Perché con tutti questi complessi e repressioni e reazioni e vibrazioni e riflessioni, ci sono momenti in cui non mi sento altro che il piccolo impiegato di un albergo senza proprietario, il cui solo compito è registrare i nomi di caparbi clienti e consegnare loro le chiavi delle stanze. (Mansfield 2002: II 203-204)

Queste parole entrano in collisione con il gusto per la maschera di cui Kathleen Beauchamp (il vero nome di Mansfield) dà prova fin dalla gioventù, scegliendo di chiamarsi Kass, Katie, Katharina, Katiushka, Kissienka, K.M., Katherine Mansfield, Julian Mark, Katherine Schönfeld, Matilda Berry, Elizabeth Stanley... Questa proliferazione identitaria – legata sia all’intimità sia all’autoorialità – riflette da un lato la complessa sessualità dell’autrice, che adolescente si dichiara sensibile all’intera gamma del sesso, e dall’altro quella tensione empatica e al contempo performativa da cui ha origine il suo slancio narrativo.

Sotto la pressione della malattia, Mansfield avverte questa condizione di transitorietà e molteplicità come paralizzante (Burgan 1994: 174), e nel seguito del brano appena citato arriva a professare la sua

⁵ Ci si riferisce qui alle sezioni 7 e 12 del racconto, in cui da un lato viene sottolineata la dimensione ‘performativa’ di Beryl, perennemente preoccupata di sedurre, incapace di concepirsi se non come oggetto di uno sguardo desiderante, e al contempo consapevole dell’insincerità di questa posa, che tradisce il suo io più profondo. Realizzando un’alternanza di proiezione performativa e autocoscienza critica, queste due scene esemplificano la condizione psichica cui Mansfield torna in racconti, taccuini e lettere. Ai meccanismi performativi che Beryl mette in atto – quando si osserva cantare e suonare, quando immagina che qualcuno la stia guardando dall’esterno della casa, quando si racconta in una lettera – si contrappongono momenti di consapevolezza legati non a caso al simbolo dello specchio.

credenza in un sé continuo e permanente, che inviolato da tutto ciò che acquisiamo e dismettiamo, spinge una punta verde attraverso le foglie e il terriccio, traversa come un bocciolo chiuso anni di oscurità finché, un giorno, la luce lo scopre e libera il fiore come scuotendolo e... siamo vivi – fioriamo sulla terra per quell'istante che ci appartiene. Quell'istante per cui, dopotutto, siamo in vita, l'istante in cui abbiamo la netta percezione di essere quanto più noi stessi e quanto meno personali. (Mansfield 2002: II 204)

Forte è l'affinità di queste parole con il processo di individuazione delineato da Jung. L'enfasi posta da Mansfield sull'idea di fioritura rimanda da un lato all'epifania e dall'altro al concetto aristotelico di *entelechia*, che Jung pone all'origine dell'individuazione: “Vedete, è di un'importanza assoluta essere in questo mondo, realizzare davvero la propria entelechia, il germe di vita che si è, altrimenti non si può mai mettere in moto Kuṇḍalinī e non ci si può mai distaccare.” (Jung 2021: 78) Come si vede sia per Mansfield sia per Jung l'auto-realizzazione consiste al contempo in una manifestazione di sé e nella trascendenza della dimensione egoica. Jung torna più volte sul concetto:

Se, come ho detto, si riesce a portare a compimento la propria entelechia, quel germoglio – cioè la possibilità di distaccarci da questo mondo, dal mondo di māyā, come direbbero gli indù, che è una sorta di depersonalizzazione – sboccherà dalla terra. (Jung 2021: 79)

Superata la danza incessante – e in ultimo sterile – della mente-scimmia (secondo l'immagine che ne offrono le discipline orientali), perennemente intenta a balzare da un ramo all'altro sulla spinta di paure e desideri, l'individuo entra in uno stato di coscienza dalla connotazione paradossale in quanto fioritura del Sé e superamento dell'Io.

Tornando al percorso biografico e artistico di Mansfield, già abbiamo visto in parte come si traduce questa ricerca di impersonalità sul piano della scrittura, nell'intento di raggiungere una presa diretta sul reale attraverso sofisticate tecniche narrative mutuata anche dal cinema. L'etica mansfieldiana della scrittura si sostanzia al contempo di una tensione empatica verso l'Altro che implica il distacco autoriale dall'Io, come mostrano queste righe, con cui nel 1921 Mansfield si lamenta del suo orgoglio creativo, della sua tendenza a “pavoneggiarsi”, e conclude:

qualsiasi cosa io scriva mentre sono di questo umore non sarà buona; sarà piena di *sedimenti*. [...] Bisogna imparare, bisogna esercitarsi, a

dimenticarsi di sé. Non potrò dire la verità su Zia Anne se non sarò libera di entrare nella sua vita senza autocoscienza. Oddio! Sono ancora divisa. (Mansfield 2002: II 296).

Lo stesso messaggio traspare da un appunto che Mansfield scrive il 2 febbraio 1922, dopo aver letto *Cosmic Anatomy and the Structure of the Ego* (*L'anatomia cosmica e la struttura dell'ego*, 1921), uscito a firma di M. B. Oxon,⁶ un libro importante nel suo percorso di scavo interiore: “Nulla che abbia valore può derivare da un essere disunito.” (Mansfield 2002: II 322–323). Un'intima unità è qui presentata come centrale in termini sia di creatività sia di sviluppo personale, due dimensioni che per Mansfield coincidono sempre più.

7. Il vitalismo, l'arte e l'inconscio

Il 14 ottobre 1922, suo trentaquattresimo compleanno, è anche il giorno in cui Mansfield decide di unirsi alla comunità di G.I. Gurdjieff – il già citato *Istituto per lo sviluppo armonico dell'uomo* – nella speranza di ritrovare la salute perduta:

Con salute intendo la possibilità di vivere una vita piena, adulta, pulsante, a stretto contatto [con] quello che amo – la terra e le sue meraviglie, il mare, il sole. Tutto ciò che intendiamo quando parliamo del mondo esterno. Voglio entrarvi, esserne parte, vivere al suo interno, imparare da esso, perdere tutto ciò che in me è superficiale e acquisito, e diventare un essere umano consapevole e diretto. Voglio, nel comprendere me stessa, comprendere gli altri. Voglio essere tutto ciò che sono capace di diventare affinché io possa essere (e qui mi sono fermata e ho aspettato e aspettato, e non serve a nulla – c'è solo una frase che faccia al caso) *una figlia del sole*. Sull'aiutare gli altri, portare una luce e così via sembra falso dire anche una sola parola. Che così sia. *Una figlia del sole*. (Mansfield 2002: II 287)

Riconnettersi con il mondo esterno da un lato e con il proprio sé permanente dall'altro sono due aspetti dello stesso movimento che, come prevedibile, conduce alla scrittura:

E poi voglio *lavorare*. A cosa? Voglio vivere così da lavorare con le mie mani e i miei sentimenti e il mio cervello. Voglio un giardino, una casetta, dell'erba, degli animali, libri, quadri, musica. E a partire da questo – come

⁶ Pseudonimo di Lewis Alexander Richard Wallace.

espressione di questo – voglio scrivere. (Anche se scrivessi di vetturini. Non è questo il punto). (Mansfield 2002: II 287)

Il brano citato testimonia la sofferenza con cui Mansfield affronta una condizione di malattia che la priva del contatto col reale, malgrado la sua tensione vitalistica, analoga a quella di un altro scrittore afflitto in quegli anni dalla tubercolosi: D.H. Lawrence, legato a Mansfield da una amicizia tanto profonda quanto travagliata. In una lettera a Elizabeth Russell dell'agosto 1921, Mansfield scrive: "Ho 'trapiantato' alcune delle mie petunie in un racconto affinché possano vivere un po' più a lungo" (Mansfield 1996: 267). Mansfield sente che per scrivere ha bisogno di essere "radicata nella vita" (Mansfield 2002: II 287), ma la sua condizione di invalida le preclude proprio questa fonte di nutrimento artistico.

Al contempo, in un'esistenza sempre più priva di contatti sensoriali col mondo esterno, la scrittura acquista un potere compensatorio. Se il talento di Mansfield per l'osservazione si manifesta sin dall'infanzia, con i suoi primi saggi di scrittura, la necessità di traversare il confine tra se stessa e il resto del mondo si rafforza nei suoi ultimi anni e mesi proprio per la cronicità della malattia. Superare la propria individualità per identificarsi con altre forme di vita consente alla scrittrice di sfuggire dal suo corpo dolente, che descrive nel febbraio 1922 come una prigioniera quasi insopportabile, come "essere uno scarabeo chiuso in un libro" (2002: II 326).

Scrivere diventa per Mansfield un modo per riconnettersi alla vita, ma è solo interpellando il suo profondo che riesce in questa impresa. In una lettera a John Middleton Murry dell'ottobre 1920, Mansfield lamenta il diffondersi di una psicoanalisi "a buon mercato", in particolare all'interno dei romanzi, ed esprime così la sua idea di ispirazione:

Con un artista si deve tener conto, ed è fondamentale, del livello subconscio della sua opera. Scrive non sa nemmeno cosa – è *posseduto*. Naturalmente non intendo sempre, ma quando è *ispirato* – come una sorta di fiore divino nato da tutto lo sforzo durissimo che ha fatto nel dissodare il suo giardino ecco arrivare questa subconscia [...] saggezza. Ora queste persone che vanno matte per l'analisi mi sembrano non avere *alcun* subconscio. (Mansfield 1996: 69)

La risposta di Mansfield alla psicoanalisi richiama l'atteggiamento che Lawrence esprime in *La psicoanalisi e l'inconscio* (*Psychoanalysis and the Unconscious*, 1921), dove l'autore prende le distanze sia da una modernità che

esplora la coscienza a detrimento dell'inconscio sia dalla visione freudiana dell'inconscio come serbatoio di contenuti repressi, di matrice in primo luogo sessuale, da cui hanno origine le nevrosi. Da questa concezione riduttiva, deriva secondo Lawrence l'intento freudiano di annettere l'inconscio al dominio del conscio, facendo luce nell'oscurità secondo una finalità terapeutica (Lawrence 1921: 15-16). A questo atteggiamento, Lawrence contrappone la necessità di esplorare quello che considera "l'inconscio vero e incontaminato, da cui si levano tutti i nostri impulsi autentici". (24)

Lawrence torna sulla necessità di superare l'identificazione con la coscienza in "Arte e moralità" ("Art and Morality", 1926), dove descrive l'individuo moderno attraverso la metafora della fotografia istantanea:

Mentre la visione si sviluppava verso la Kodak, l'idea che l'uomo aveva di se stesso si sviluppava verso l'istantanea. L'uomo primitivo semplicemente non sapeva *cosa* fosse: restava sempre per metà all'oscuro. Ma abbiamo appreso a vedere, e ciascuno di noi ha una completa idea Kodak di sé. [...] Ciascuno si vede come una foto. Ovvero, come un pezzetto di realtà oggettiva, completo in se stesso, a sé stante, che esiste in assoluto, nel bel mezzo della foto. Tutto il resto è solo ambientazione, sfondo. [...] Ci percepiamo come separati dalla vita circostante. (Lawrence 1926: 53)

Secondo Lawrence, la modernità ha portato a compimento un millenario processo di dissociazione dell'individuo sia dal mondo esterno (nota è la componente ecologista del pensiero di Lawrence) sia dall'inconscio. Un processo iniziato nel "momento in cui la Grecia ruppe per prima l'incanto dell'oscurità." (53) Questa critica dell'occidente risuona in modo netto con quanto scrive Jung stesso nel 1929, quando descrive il presente come caratterizzato da un "culto esclusivo della coscienza", e aggiunge: "La nostra vera religione è un monoteismo della coscienza, un'ossessione della coscienza" (Jung & Wilhelm 2021: 55)

Mansfield articola a sua volta il nesso tra modernità e coscienza – a detrimento dell'inconscio – in un passaggio significativo anche per il campo metaforico su cui è imperniato:

Sento davvero, in questa mia orrenda maniera moderna, di non riuscire a entrare in contatto con la mia mente. Sono in piedi che annaspo in una di quelle disgustose cabine telefoniche e non ottengo la linea. "Spiacente. Nessuna risposta," gorgheggia la vocina. "Potete provare ancora, centralino?" Un bel suono lungo. Deve esserci qualcuno. "Non riesco ad avere risposta." Allora vorrà dire che non c'è nessuno nell'edificio,

nemmeno un vecchio guardiano rincitrullito. No, è buio e vuoto e silenzioso, soprattutto vuoto. (Mansfield 2002: II 134)

Invece di agire come strumento di comunicazione, il telefono si fa qui emblema di una condizione claustrofobica di disconnessione attraverso le immagini correlate della cabina e del centralino, la cui voce impersonale verbalizza l'impossibilità di riconnettersi a quella che Mansfield qui chiama 'mente', ma che sembra rimandare agli strati profondi della psiche. Il vuoto e il silenzio dell'edificio restituiscono una condizione interiore di incompiutezza, non alleviata nemmeno dal vecchio guardiano, forse metafora di superate credenze religiose.

A riprova della coerenza simbolica che caratterizza il macrotesto mansfieldiano, il telefono torna in una celebre scena di "Preludio" incentrata sul disassamento tra l'io sociale/superficiale cui Beryl dà voce in una lettera all'amica Nan e l'io più autentico che si rivela nell'istante epifanico:

Era l'altro sé che aveva scritto la lettera, che il vero sé trovava non solo noiosa, ma semmai disgustosa. [...] Beryl poggiò i gomiti sul tavolo e la lesse di nuovo da capo a fondo. La voce della lettera sembrava salire a lei dalla pagina. Era già debole, come una voce udita attraverso il telefono, acuta, agitata, con qualcosa di aspro nel suono. Oh, come la detestava oggi. (Mansfield 1984b: 256-257)

Ancora una volta il telefono diventa emblema di meccanicità e – paradossalmente – di disconnessione, una condizione da cui Mansfield rifugge per tutta la vita, fino a compiere la scelta estrema di ritirarsi nella comunità di Gurdjieff, dove si sottopone a un processo 'decostruttivo' che così spiega al marito John Middleton Murry in una lettera del dicembre 1922, a pochi giorni dalla morte:

È questa vita della *testa*, questa dimensione intellettuale e formativa vissuta a spese di tutto il resto di noi, che ci ha condotti a questo stato. Come può farcene uscire? Non vedo speranza di fuga se non imparando a vivere nel nostro essere emotivo e istintivo, così da bilanciare tutti e tre.

Vedi Bogey, se mi fosse concesso di gridare una sola cosa a Dio sarebbe *Voglio essere VERA*. [...]

Ma questo posto mi ha insegnato quanto sono inautentica. Mi ha portato via una cosa dopo l'altra. (Mansfield 2008: 341)

La lettera riflette sia la teoria di Gurdjieff dei tre centri – intellettuale, emozionale e motorio – dal cui equilibrio dipende il benessere dell'individuo sia la distinzione fra essenza e personalità che pure traspare dai suoi scritti:

“Ricorderemo che l'uomo è costituito da due parti: essenza e personalità. L'essenza è ciò che è suo. La personalità è 'ciò che non è suo'. 'Ciò che non è suo' significa: ciò che gli è venuto dall'esterno, quello che ha appreso, quello che riflette [...]"

“Il bambino non ha ancora personalità. Egli è ciò che è realmente. Egli è essenza. I suoi desideri, i suoi gusti, ciò che gli piace, che non gli piace, esprimono il suo essere così com'è.”

“Ma allorché interviene ciò che si chiama 'educazione', la personalità comincia a crescere. [...]"

“L'essenza è la verità nell'uomo; la personalità è la menzogna.” (Ouspensky 1976: 180)

Per liberare l'essenza nei suoi seguaci, Gurdjieff mira a spogliarli della cornice: di tutti gli influssi formativi e le abitudini che hanno fatto cristallizzare la loro personalità. Nel momento in cui Mansfield si sottopone a questo processo, inevitabilmente ciò ha un impatto sulla scrittura:

Non voglio più scrivere racconti finché non sarò un essere umano meno terribilmente povero. [...] Quello che conta per me è provare e imparare a vivere – vivere davvero, e in relazione a tutto – non isolata (questo isolamento è la morte per me). (Mansfield 2008: 304)

La poetica della relazione che emerge da queste parole, scritte da Mansfield pochi mesi prima dalla morte, risuona con le riflessioni che l'autrice sviluppa nel corso di tutta la vita. Rifuggendo da un'arte fondata sulla dimensione conscia, Mansfield persegue un'ispirazione intesa come complesso cognitivo-emotivo, capace sì di sostanzarsi in una forma attentamente calibrata, ma radicata nel profondo e dinamizzata da un'energia che precede ogni controllo mentale:

Senza emozione la scrittura è morta [...] poiché il senso della rivelazione deriva dalla reazione emotiva che l'artista ha sentito ed è stato spinto a comunicare. Deve esserci un'emozione iniziale sentita da chi scrive, e tutto ciò che scrive risulterà saturo di quella qualità emotiva. Solo questo può dare incidenza e sequenza, carattere e sfondo, una compiuta e intima unità. (Mansfield 1987: 68)

Torna l'idea di unità, riferita all'opera d'arte invece che al soggetto, ma che nuovamente rimanda all'unione tra conscio e inconscio. Radicata in uno stimolo complesso, l'opera d'arte unitaria mira a produrre uno stimolo complesso nei lettori, non attraverso una resa al sentimentalismo, ma attraverso la consapevolezza narrativa, come mostra la recente analisi linguistica di Julie Neveux sulle tecniche utilizzate da Mansfield per generare empatia narrativa (2020). Questa attenta elaborazione formale, tuttavia, trae vita da un'ispirazione che Mansfield intende come una condizione immersiva e pan-empatica:

Io sono *stata* quest'uomo, sono *stata* questa donna. Sono rimasta per ore sul molo di Auckland. Sono stata là fuori nella corrente in attesa di entrare in porto. Sono stata un gabbiano che sovrasta la prua, e un facchino d'albergo che fischia tra i denti. Non è come mettersi a sedere e guardare lo spettacolo. [...] in quel momento si è lo spettacolo. (Mansfield 1996: 97)

Le parole con cui Mansfield esprime l'ideale di un'empatia universale capace di trascendere ogni barriera – non solo tra umano e animale, ma tra animato e inanimato – racchiudono con intensità commovente il paradosso indagato in questo percorso critico: una dimensione fusionale in cui l'identità si polverizza nell'alterità universale secondo la dinamica che Jung definisce (con un termine francese, mutuato dall'antropologo Lucien Lévy-Bruhl) *participation mystique*, una forma di “connessione psicologica” il cui risultato è che “il soggetto non si distingue chiaramente dall'oggetto, ma è legato a esso da una relazione diretta, quasi una parziale identità” (Jung 1971: 781).

8. Freud e Mansfield a confronto con l'oceanico

Freud articola la sua critica del fenomeno religioso in testi come *L'avvenire di un'illusione* (*Die Zukunft einer Illusion*, 1927) e *Il disagio della civiltà* (*Das Unbehagen in der Kultur*, 1930). Il secondo volume si apre con un curioso dialogo a distanza: la risposta di Freud alla lettera con cui l'amico Romain Rolland dà voce al sentimento in cui a suo giudizio si radicano le aspirazioni religiose. Nel riportare l'esperienza dell'amico, Freud scrive: “questo sentimento egli vorrebbe chiamarlo senso della ‘eternità’, un senso come di qualcosa di illimitato, di sconfinato, per così dire di ‘oceanico.’” (Freud 2012: 229) Dopo aver dichiarato di non avvertire in prima persona questo sentimento, Freud ne tenta una spiegazione genetica in quanto sopravvivenza di una condizione infantile che precede l'affermarsi del principio di realtà – una fase in cui “l'Io include tutto” (233) – e conclude che l'oceanico è volto “alla

restaurazione di un illimitato narcisismo” (238). La trattazione freudiana si fonda sul presupposto di una separazione netta tra l’Io e l’esterno, rispetto alla quale Freud riconosce una sola eccezione: “Al culmine dell’innamoramento, il confine tra Io e oggetto minaccia di dissolversi. Contro ogni attestato dei sensi, l’innamorato afferma che Io e Tu sono una cosa sola, ed è pronto a comportarsi come se fosse davvero così.” (231) In assenza di un’esperienza diretta, Freud incontra un’evidente difficoltà nel concettualizzare la dissoluzione del confine fra Io e Non Io, e con l’eccezione dell’innamoramento – condizione transitoria legata a una funzione fisiologica – relega questo stato di coscienza alla patologia.

Ben diversa, tuttavia, è la concezione identitaria cui danno forma in quegli anni Stein, Buber, Jung, Lawrence e Mansfield nei testi che abbiamo letto, incentrati sul dialogo tra identità e alterità, sul riconoscimento e l’empatia, su triangolazioni in cui l’inconscio fa da ponte tra l’Io e l’altro, conducendo proprio alla dissoluzione del confine di cui scrive Freud, come Mansfield mostra di percepire in una lettera del 1921:

L’artista [...] non deve essere controllato da altro che dal suo sé più profondo, il suo sé più vero. E poi deve accettare la Vita, deve sottomettersi, darsi così totalmente alla Vita che non gli resti alcun sé personale in quanto tale. [...] Ma lascia che ti confessi, Sydney, che sento anche qualcos’altro – ed è *Amore*. Ma è così difficile da spiegare. Non si tratta di pietà o arcobaleni o di qualcosa che sta su per aria. Forse è un *sentire* SENTIRE SENTIRE. (Mansfield 1996: 181)

L’ispirazione si radica secondo Mansfield nell’inconscio, traducendosi in impersonalità, e si accompagna a uno stato d’animo analogo all’innamoramento di cui scrive Freud, esperito in termini funzionali alla creazione artistica invece che alla riproduzione biologica.

Mansfield si colloca chiaramente sul versante dell’oceanico, e preme evidenziare che tale condizione – acuita negli ultimi anni dalla malattia – è presente in lei fin dalla gioventù, come dimostra “Nei giardini botanici” (“In the Botanical Gardens”), pubblicato sotto lo pseudonimo di Julian Mark nel dicembre 1907, quando l’autrice ha appena 19 anni. Incentrato sul vagabondare dell’io narrante per i giardini botanici di Wellington (città natale di Mansfield), in Nuova Zelanda, il racconto è articolato in due parti, la prima delle quali descrive la sezione formale dei giardini, contrassegnata da aiuole a disegni geometrici, vialetti e siepi. Il tono cambia d’un tratto quando il/la protagonista (la cui identità di genere non è definita) lascia la zona recintata – dominata da un artificio di matrice europea – per addentrarsi nel *bush*, luogo di alterità

primigenia. All'apprezzamento estetico segue un atteggiamento panico di timore e desiderio, al bello fa luogo il sublime.

Il racconto si presta a una lettura di stampo post-coloniale, legata al senso di colpa che la giovane Mansfield prova, in quanto esponente della comunità *pakeha* dei coloni anglosassoni, nei confronti dei nativi, con cui è entrata in contatto sia attraverso l'amore per Maata Mahupuku sia attraverso un viaggio di esplorazione compiuto pochi mesi prima.⁷ Le coordinate estetiche eurocentriche attraverso le quali il/la protagonista si rapporta dapprima al paesaggio – in primo luogo attraverso la vista e l'udito – recedono e la presa di contatto con la natura e il primitivo avviene attraverso diversi canali sensoriali: dapprima l'olfatto, poi il tatto, che entra in gioco quando l'io narrante, raggiunto un ruscello, tuffa le mani nell'acqua: “Mi coglie la sensazione inspiegabile, persistente che io debba diventare una cosa sola col tutto. Non so più ricordare – questa è la Terra del Loto”. (Mansfield 1997: 19)

L'oceanico è all'opera. Questa immersione nell'acqua – elemento privo di forma e primigenio – oblitera memoria e identità, attuando una fusione panica con la natura che si sostanzia in visione nel momento in cui il personaggio beve l'acqua del ruscello, quasi introiettando lo spirito del luogo:

Chinandomi, bevo un sorso d'acqua. Oh! Che sia magia? Possibile che io veda, guardando intensamente, forme vaghe nascoste nell'ombra? Fissano malevole e selvagge proprio me, che ho sottratto loro il diritto di nascita. Possibile che lungo il pendio, attraverso la selva sempre in ombra, io veda una grande compagnia muoversi verso di me? Hanno lo sguardo rivolto altrove, il capo adorno di ghirlande verdi. Passano e passano, seguendo in silenzio il piccolo ruscello finché non viene risucchiato dall'immenso mare...

C'è un moto improvviso, irrequieto, una pressione degli alberi: ondeggiando gli uni verso gli altri e il fruscio sa di pianto... (Mansfield 1997: 19-20)

Al termine della visione, la natura stessa sembra lamentare l'espropriazione attuata dai colonizzatori ai danni dei Maori. Nel seguito della storia, il personaggio rientra nel recinto, dove i visitatori dei giardini sono ancora intenti ad ammirare i fiori e a leggerne i nomi latini, secondo una logica classificatoria che assoggetta la natura alla ragione e al linguaggio. Siamo tornati al mondo dei bianchi, caratterizzato dall'appropriazione della natura, indifferente alla fusione panica, anche se il racconto termina con una frase sibillina: “Di nuovo le risate e il movimento e la luce splendente del sole, ma dietro di me – qui vicino o

⁷ Dall'esperienza nasce *Viaggio in Urewera* (*The Urewera Notebooks*, 1978).

lontana miglia e miglia? – la selva rimane nascosta nell’ombra.” (Mansfield 1997: 20)

Queste parole aprono una lettura alternativa del testo, che fa dei giardini una metafora della psiche modellizzata in termini binari. Mentre la sezione recintata – assoluta, geometricamente ordinata, addomesticata ed etichettata – rimanda alla coscienza, la selva, nascosta nell’ombra, rimanda all’inconscio. Questo racconto brevissimo, dal disegno così nitido eppure dai molteplici significati, conferma che fin dalla giovane età Mansfield persegue sia un atteggiamento empatico nei confronti dell’alterità (Pakeha vs Maori) sia la fusione panica con la natura, ma soprattutto dimostra una sorprendente capacità di simbolizzare la dialettica tra conscio e inconscio. Un inconscio che richiama ovviamente non l’accezione freudiana, ma quella junghiana, quindi “un ricco mondo di immagini archetipiche” (Jung 2021: 56) in cui il presente si ricongiunge con l’arcaico e il primitivo. Non a caso, quando Jung utilizza la visione orientale dei sette *chakra* per discutere il processo di individuazione attraverso la presa di contatto con l’inconscio, questo contatto avviene in corrispondenza del secondo *chakra*, il cui simbolo è l’acqua, associata a un processo di morte e rinascita.

Evidente è la consonanza con il racconto di Mansfield appena citato e con un altro racconto giovanile: “Die Einsame” (1904), la cui protagonista, terrorizzata da solitudine e oscurità, pone fine alla sua vita annegando nell’oceano. Per tutta la vita Mansfield è afflitta dal timore di solitudine e oscurità, che ritroviamo ancora al centro dell’ultimo racconto da lei completato – “Il canarino” (“The Canary”, uscito postumo nel 1923). E per tutta la vita Mansfield cerca, con un’urgenza e un coraggio sempre rinnovati, di riconnettersi a quello che avverte come il tutto di cui fa parte.

9. In conclusione

Questo percorso critico ci ha portati a toccare figure del mondo culturale in apparenza lontane da Mansfield, con un andamento tangenziale, ma proprio questa apertura verso il contesto ci ha ricondotti al cuore dello slancio creativo e dell’esperienza di vita dell’autrice, segnati da un’intima coerenza nello scorrere degli anni. I racconti giovanili di Mansfield, a lungo trascurati dalla critica, dialogano infatti con la sua produzione più tarda nel segno di una ricerca in cui il dato stilistico esprime una profonda etica della scrittura e la tensione empatica si traduce in impersonalità. La sperimentazione linguistica di Mansfield – sensibile ai grandi cambiamenti di inizio Novecento nel sistema

delle arti e dei media – veicola così un’adesione caparbia e trasgressiva alla vita, realizzando un equilibrio quasi alchemico nel suo potere trasformativo. In questo felice paradosso creativo, il rifiuto modernista di regole e preconetti si traduce al contempo in libertà e rigore, e la scrittura – tenacemente radicata nel vissuto – si fa per chi legge esperienza.

Riferimenti bibliografici

Alpers, Antony. 1980. *The Life of Katherine Mansfield*. New York: Viking.

Ascari, Maurizio. 2010. “Katherine Mansfield and the Gardens of the Soul.” *Katherine Mansfield Studies* 2, 39–55.

Ascari, Maurizio. 2012. “‘An interrupted moment’. Il cinema e la poetica del transitorio in Katherine Mansfield.” In Tadahiko Wada & Stefano Colangelo (a cura di), *Culture allo specchio: Arte, letteratura, spettacolo e società tra il Giappone e l’Europa*, 106–15. Bologna: Odoja.

Ascari, Maurizio. 2014. *Cinema and the Imagination in Katherine Mansfield’s Writing*. Basingstoke: Palgrave-Macmillan.

Ascari, Maurizio. 2016. “A Raft in the Sea of Loneliness: Katherine Mansfield’s Discovery of *Cosmic Anatomy*.” *Katherine Mansfield Studies* 8, 38–55.

Autolycus [Aldous Huxley]. 1920. “Marginalia.” *The Athenaeum*, 4691, 26 March 1920, 417.

Balázs, Béla. 2008. *L’uomo visibile*. A cura di Leonardo Quaresima, trad. di Sara Terpin. Torino: Lindau.

Bálint, Katalin Eva, Janine Nadine Blessing, & Brendan Rooney. 2020. “Shot scale matters: The effect of close-up frequency on mental state attribution in film viewers.” *Poetics*, 83, 101480.

Bergson, Henri. 1970. *Introduzione alla metafisica (Introduction à la métaphysique, 1903)*, a cura di Vittorio Mathieu. Roma & Bari: Laterza.

Buber, Martin, 1993. “Io e Tu.” In Andrea Poma (ed.), *Il principio dialogico e altri saggi*, 59–146. Trad. Anna Maria Pastore, Cinisello Balsamo (MI): Edizioni San Paolo.

Burgan, Mary. 1994. *Illness, Gender, and Writing*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.

Cecchi, Emilio. 1945. "Prefazione." In Katherine Mansfield, *Il meglio di Katherine Mansfield*, 9–23. Milano: Rizzoli.

Citati, Pietro. 1980. *Vita breve di Katherine Mansfield*. Milano: Rizzoli.

Da Sousa Correa, Delia. 2011. "Katherine Mansfield and Music: Nineteenth-Century Echoes." In Gerri Kimber & Janet Wilson (eds.), *Celebrating Katherine Mansfield*, 84–98. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Eliot, T.S. 1922. *The Waste Land*. New York: Boni and Liveright.

Epstein, Jean. 2012. "The Cinema Seen from Etna" (*Le Cinématographe vu de l'Etna*, 1926). In Sarah Keller & Jason N. Paul (eds.), *Jean Epstein. Critical Essays and New Translations*, trans. Stuart Liebman, 287–310. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Freud, Sigmund. 2012. "Il disagio della civiltà" (*Das Unbehagen in der Kultur*, 1930). In Sigmund Freud, *Il disagio della civiltà e altri saggi*, trad. di Sandro Candreva et al., 225–316. Torino: Bollati Boringhieri. Kindle.

Gallese, Vittorio & Michele Guerra. 2015. *Lo schermo empatico*. Milano: Raffaello Cortina Editore.

Harland, Faye. 2021. "Katherine Mansfield and the Cinematic." In Todd Martin (ed.), *The Bloomsbury Handbook to Katherine Mansfield*, 289–304. London: Bloomsbury Academic.

Harmat, Andrée-Marie. 1989. "‘Is the master out or in?’ or Katherine Mansfield's Twofold Vision of Self." In Paulette Michel & Michel Dupuis (eds.), *The Fine Instrument: Essays on Katherine Mansfield*, 117–25. Sydney: Dangaroo Press.

Harmat, Andrée-Marie. 1997. "Bliss versus Corruption in Katherine Mansfield's Short Stories." *Commonwealth: Essays and Studies* SP 4, 6–67.

Jung, Carl Gustav. 2021. *Psicologia del Kundalini Yoga. Seminario tenuto nel 1932* (*Die Psychologie des Kundalini-Yoga. Nach Aufzeichnungen des Seminars*, 1932, 1933), a cura di Luciano Perez. Torino: Bollati Boringhieri. Kindle.

Jung, Carl Gustav, 1971. "Psychological Types" (*Psychologische Typen*, 1921). In Richard Francis Carrington Hull (ed.), *The Collected Works*, 6, trans. Helton Godwin Baynes. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Jung, Carl Gustav & Richard Wilhelm. 2021. *Il segreto del fiore d'oro. Un libro di vita cinese* (*Das Geheimnis der goldenen Blüte. Ein chinesisches Lebensbuch*, 1929), saggio

introduttivo di Augusto Romano, trad. di Augusto Vitale & Maria Anna Massimello. Torino: Bollati Boringhieri. Kindle.

Kascakova, Janka & Gerri Kimber (eds). 2015. *Katherine Mansfield and Continental Europe: Connections and Influences*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Kimber, Gerri. 2016. "Tea, Zen and Cosmic Anatomy: The Mysticism of Katherine Mansfield." *The Turnbull Library Record* 48, 10–25.

Lawrence, D.H. 1921. *Psychoanalysis and the Unconscious*. New York: Thomas Seltzer.

Lawrence, D.H. 1926. "Art and Morality." *Vanity Fair* 53, 92.

Manhire, Vanessa. 2011. "Mansfield, Woolf and Music: 'The queerest sense of echo.'" *Katherine Mansfield Studies* 3(1), 51–66.

Mansfield, Katherine. 1917. "The Common Round." *The New Age*. May 31, 1917, 113–115.

Mansfield, Katherine. 1984a. *The Collected Letters*, 1 (1903-1917). Ed. by Vincent O' Sullivan & Margaret Scott. Oxford: Clarendon Press.

Mansfield, Katherine. 1984b. *The Stories of Katherine Mansfield*. Ed. by Antony Alpers. Auckland: Oxford University Press.

Mansfield, Katherine. 1987. *The Critical Writings of Katherine Mansfield*. Ed. by Clare Hanson. New York: Palgrave Macmillan.

Mansfield, Katherine. 1996. *The Collected Letters*, 4 (1920-21). Ed. by Vincent O' Sullivan & Margaret Scott. Oxford: Oxford University Press.

Mansfield, Katherine. 1997. "In the Botanical Gardens." In *New Zealand Stories*, selected by Vincent O' Sullivan, 18–20. Auckland: Oxford UP.

Mansfield, Katherine. 2002. *The Katherine Mansfield Notebooks*. Ed. by Margaret Scott, 2 vols. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Mansfield, Katherine. 2004. *Felicità e altri racconti*. A cura di Maurizio Ascari, trad. di Marina Mascagni. Venezia: Marsilio.

Mansfield, Katherine. 2008. *The Collected Letters*, 5 (1922-1923). Ed. by Vincent O' Sullivan & Margaret Scott. Oxford: Oxford University Press.

Moore, George. 1980. *Gurdjieff and Mansfield*. London: Routledge & Kegan Paul.

Neveux, Julie. 2020. "My 'Many' Selves: A Psycholinguistic and Cognitive Study of Mansfield's Work." *Journal of New Zealand Literature* 38(2), 36–58.

O' Sullivan, Vincent. 2011. "Signing Off: Katherine Mansfield's Last Year." In Gerri Kimber & Janet Wilson, *Celebrating Katherine Mansfield: A Centenary Volume of Essays*, 13–27. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Ouspensky, Pëtr Dem'janovič. 1976. *Frammenti di un insegnamento sconosciuto (In Search of the Miraculous: Fragments of an Unknown Teaching, 1949)*. Roma: Astrolabio.

Pater, Walter. 1986. *The Renaissance: Studies in Art and Poetry (1873)* Ed. by Adam Phillips. Oxford & New York: Oxford University Press.

Sandley, Sara. 2011. "Leaping into the Eyes: Mansfield as a Cinematic Writer." In Gerri Kimber & Janet Wilson, *Celebrating Katherine Mansfield: A Centenary Volume of Essays*, 72–83. New York: Palgrave Macmillan.

Siboni, Annalisa. 1997. "I racconti di Katherine Mansfield tra impressionismo narrativo e musicale." In Anna Maria Fioravanti Baraldi & Maria Antonietta Trasforini (a cura di), *Lo sguardo incrociato: incontri, scambi e contaminazioni tra le arti nell'avanguardia delle donne*, 36–44. Ferrara: Cartografica Artigiana.

Stadler, Jane. 2017. "Empathy in Film." In Heidi L. Maibom (ed.), *The Routledge Handbook of Philosophy of Empathy*, 317–326. London & New York: Routledge.

Stein, Edith. 1985. *Il problema dell'empatia*, a cura di Elio Costantini & Erika Schulze Costantini, prefazione di Angela Ales Bello. Roma: Studium.

Van Gunsteren, Julia. 1990. *Katherine Mansfield and Literary Impressionism*. Amsterdam & Atlanta (GA): Rodopi.