

L'EREDITÀ DELL'ORFANO. PERCORSI DELLA NON FICTION CONTEMPORANEA

A cura di Giorgia Testa e Dario De Maggio

LA RAGIONE CRITICA / 24

Collana diretta da Stefano Ballerio e Paolo Borsa

A cura di Giorgia Testa e Dario De Maggio

**L'eredità dell'orfano.
Percorsi della non fiction
contemporanea**

ISBN 9791256000586

© 2023

Ledizioni – LEDIpublishing
Via Boselli, 10
20136 Milano, Italia
www.ledizioni.it

È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo
effettuata, compresa la fotocopia, anche a uso interno o
didattico, senza la regolare autorizzazione.

INDICE

Introduzione <i>Giorgia Testa</i>	7
Dall'orfano all'autore. Estetiche dell'abbandono nel <i>Baudelaire</i> e nel <i>Mallarmé</i> di Sartre <i>Giorgia Testa</i>	13
Orfanità e nevrosi letteraria. Percorsi di riflessione in due opere di J.-P. Sartre <i>Dario De Maggio</i>	33
Trasmissioni di origine ignota. La scrittura di André Green tra psicoanalisi e letteratura <i>Francesco A. Clerici</i>	59
<i>Sento dunque sono</i> . Una ridefinizione dello spazio autobiografico attraverso le neuroscienze <i>Irene Orlandazzi</i>	93
Il fantasma Samuel Auster e lo zombie Herman Roth: la morte del padre tra evanescenza e corporeità <i>Aldo Baratta</i>	125
Padri simbolici e reali in Hervé Guibert e Mathieu Lindon <i>Fabio Libasci</i>	153

«It didn't stop there». Generazioni e limiti del sé in <i>The View from Castle Rock</i> di Alice Munro <i>Stefano Ballerio</i>	179
<i>Medium</i> : la morte del padre tra autofiction, epica e fantasia <i>Irene Cacopardi</i>	205
“Qua siamo tutte buone famiglie. Il problema so' i figli”. <i>La scuola cattolica</i> e <i>La città dei vivi</i> . <i>Maria Giovanna Stati</i>	225
La reticenza dei padri. Decostruzione e ricostruzione della figura paterna in <i>Vita e morte di un ingegnere</i> di Albinati e <i>Ipotesi di una sconfitta</i> di Falco <i>Niccolò Amelii</i>	251
Un figlio che è un padre: individualismo e famiglia nel romanzo <i>pappaklausulen</i> di Jonas Hassen Khemiri <i>Emilio Calvani</i>	273
Archivi emozionali del conflitto armato colombiano: guerriglia, <i>desaparición</i> e orfanità in <i>Senza perdere la speranza</i> (2021) e <i>Los zuluagas</i> (2021) <i>Simone Ferrari</i>	301

INTRODUZIONE

di Giorgia Testa

Il perimetro della ricerca che ci siamo proposti è quello largo della *non fiction*, genere anfibio che, nello sforzo scientifico di darsi una definizione, rimane un oggetto ambiguo, presente e assente, individuabile e non (ancora) classificabile. Tuttavia, l'interesse della ricerca intorno all'identificazione di un genere, di una classe letteraria, risiede nella difficoltà nel trovare un terreno critico d'intesa, e nel compromesso teorico che si propone. Perciò, il volume non si dà come verità critica, come risultato di un'orogenesi dello studio; piuttosto, questo libro vuole inserirsi nel solco del tentativo empirico.

Se la non fiction è un genere letterario, essa deve essere studiata come tale, oltre l'interrogazione sulle sue caratteristiche intrinseche. I lavori che riflettono sulla *definizione* della non fiction, sulla natura negativa che si realizza nell'opposizione alla fiction, sui suoi limiti e sulle sue aperture, sono numerosi. Segnaliamo due titoli italiani recenti: il preciso volume di Lorenzo Marchese, *Storiografie parallele. Cos'è la non fiction* (2019) e la miscellanea curata da Riccardo Castellana, *Fiction e non fiction. Storia, teorie e forme* (2021). Inoltre, un sottobosco fitto di studi sulle intersezioni tra fiction e non fiction, vale a dire sulla categorizzazione dei micro-generi, arricchisce il dibattito – e la complessità: sulla *biofiction*, per esempio, citando ancora contributi italiani, hanno scritto Castellana nel 2019 (*Finzioni biografiche. Teoria e storia*

di un genere ibrido) e Lucia Boldrini nel 1998 (*Biografie fittizie e personaggi storici. (Auto)biografia, soggettività, teoria nel romanzo inglese contemporaneo*).

Quello che emerge, è la necessità di *teorizzare* la non fiction e i suoi sottogeneri. La ragione è chiara: nel momento in cui alcune opere hanno rivendicato lo statuto ibrido e problematico della non finzionalità (*In Cold Blood* di Truman Capote, *Operación masacre* di Rodolfo Walsh, e, più recentemente, i testi di Emmanuel Carrère), la non fiction sembra essere ovunque. La saggistica si è vista riconoscere uno statuto (grazie, anche, ai *saggi sui saggi*, come *L'Essai*, di Pierre Glauques et Jean-François Louette del 1999) solo per diventare una provincia della non fiction? L'autobiografia è un caso particolare di non finzione? Si fatica a dire di sì se si pensa alla *Vita Nova* (Dante, autore di non fiction?), alle *Confessioni* di Sant'Agostino o di Rousseau; è meno difficile se viene preso in considerazione *Yoga* di Carrère. Potrebbe essere, tutto quello che afferisce alla non-finzionalità, a posteriori, ri-categorizzato come *non fiction*?

Non è semplice chiarire il motivo per il quale pensare ai *Saggi* di Montaigne come a un'espressione di non fiction possa far storcere il naso, e non solo agli specialisti dello scetticismo rinascimentale, mentre siamo pronti a considerare Svjatlana Aleksievič come un'autrice letteraria che si occupa di non finzione. Esiste, in un certo modo intuitivo, una duttilità della categoria che si dà nell'intenzionalità e nella contemporaneità: se l'autore procede in una narrazione volutamente al limite tra invenzione e verità, tra riscrittura dell'oggettivo e inserzione soggettiva, con la consapevolezza della confusione delle frontiere (pensiamo all'introduzione programmatica delle *Vies Imaginaires* di Marcel Schwob), la non fiction è il risultato fisiologico. La contemporaneità è un aspetto più opinabile – benché anche l'intenzionalità lo sia profondamente: gli esempi di un genere esistono a partire dal

momento in cui il genere viene identificato. La logica è fragilissima e funziona solo a un livello semi-istintivo, perché nessuno aveva parlato di *romanzo* nel secondo secolo, eppure *L'Asino d'oro* viene considerato oggi un romanzo latino.

Insomma, la non fiction è un territorio sul quale si segna *hic sunt leones*, e Alexandre Gefen ha giustamente utilizzato il termine geografico per indicare l'estensione della domanda: *Territoires de la non-fiction: cartographie d'un genre émergent* (2020). Il nostro obiettivo non è dunque quello di tracciare dei confini, ma di esplorare il territorio.

L'esplorazione procede attraverso le domande che vengono poste ai testi. Nella letteratura non finzionale contemporanea, un *leitmotiv* è sembrato emergere in maniera ricorrente, ed è quello della conflittualità familiare. Certo non stupisce che la rivolta ai padri e il processo di elaborazione delle dinamiche biografiche possa essere un argomento di trattazione non finzionale; interessante è stato chiedersi, però, in che modo il dispositivo della non fiction permetta l'elaborazione del conflitto. In altre parole: perché la non fiction, negli ultimi settant'anni, sembra poter diventare il luogo letterario privilegiato per la messa in scena del rapporto familiare in crisi? Quali sono le marche stilistiche, quali le riflessioni teoriche, che permettono alla scrittura non finzionale di rappresentare la tensione familiare?

In particolare, ci è sembrato rilevante, all'interno del vasto campo della famiglia in crisi, soffermarci sulla dinamica del padre assente o morente, già rilevata da studi recenti (Carlo Baghetti, «La morte del padre come costante narrativa della nuova letteratura del lavoro», 2019; Massimo Recalcati, *Cosa resta del padre? La paternità nell'epoca ipermoderna*, 2010).

Il genitore che muore prende, nella letteratura non finzionale, proporzioni simboliche e collettive: se, individualmente, il padre-pilastro assente lascia un vuoto, un'eredità da risemantizzare, il padre che muore crea, a livello universale, un vuoto sociale. Il padre, così, è qualsiasi genitore o modello: letterario, politico, istituzionale; la perdita del punto di riferimento diventa, per i figli, un lascito gravoso da elaborare attraverso una reazione da interrogare.

L'orfano, il figlio che sopravvive alla scomparsa del modello paterno, è il secondo polo dell'indagine. Che cosa resta, all'orfano? Come reagisce il figlio, nella letteratura non finzionale, alla morte del genitore?

Il volume raccoglie i contributi che, dalla riflessione psicanalitica alla teoria letteraria, dall'America latina al Nord Europa, interrogano i percorsi dell'orfanità biografica e simbolica nella non fiction del secondo Novecento. Il dato che emerge conferma le prime ipotesi di lettura: la morte dei modelli sembra essere un tema privilegiato per le letterature non finzionali, in forza, forse, dello scarto naturale col modello narrativo romanzesco. In questo senso, l'espressione stessa della non fiction potrà essere letta, in ultima analisi, come una reazione all'abbandono della tradizione finzionale.

I dodici contributi del volume esplorano dunque il rapporto tra la scrittura non finzionale e il tema dell'orfanità, interrogandosi sulle modalità attraverso le quali la prima elabora il preciso asse della seconda.

I primi due contributi si interrogano entrambi sull'assenza paterna in quattro opere teoriche e autobiografiche di Jean-Paul Sartre. Il nostro articolo rileva la costanza della supplenza paterna nel *Baudelaire* e nel *Mallarmé* sartriano, ipotizzando un nesso causale tra l'orfanità e la riuscita letteraria di un autore. Il contributo di Dario De

Maggio riflette intorno all'autobiografia di Sartre – *Les Mots* – e all'*Idiot de la famille*, opere che riattivano il lutto paterno attraverso il prisma della liberazione del soggetto.

Rimane in ambito francofono Francesco Clerici: il suo articolo, *Trasmissioni di origine ignota. La scrittura di André Green tra psicoanalisi e letteratura*, presenta l'opera dello psicanalista come un'elaborazione del lutto del padre della psicoanalisi, Sigmund Freud.

Irene Orlandazzi si sposta in area tedesca, con un articolo che analizza l'opera di Herder e l'autobiografia goethiana *Poesia e verità* come oggetti di studio interdisciplinare delle scienze neurocognitive, nell'ottica della ridefinizione della nozione di *spazio autobiografico*.

Il contributo di Aldo Baratta tratta degli elementi speculari e delle divergenze nelle esperienze biografiche e letterarie degli orfani Auster e Roth; Fabio Libasci segue la stessa direzione, interrogando una coppia di autori (Guibert e Lindon), e trovando gli elementi di comune nevrosi dovuta alla conflittualità con la figura paterna.

Stefano Ballerio analizza la commistione tra vita vissuta e rielaborazione letteraria in *The View from Castle Rock* – raccolta autobiografica dell'autrice premio Nobel Alice Munro –, concentrandosi sull'importanza del ruolo del padre dell'autrice.

Il contributo di Irene Cacopardi, *Medium: la morte del padre tra auto-fiction, epica e fantasia*, riflette intorno al rapporto che, nell'opera di Giuseppe Genna, s'instaura tra l'autore, la morte del padre, e la rielaborazione allucinatoria e fantastica del lutto.

Maria Giovanna Stati si concentra su due opere contemporanee, *La scuola cattolica* e *La città dei vivi*, cercando nel difficile e contorto rapporto tra i padri e i figli la chiave della violenza dei fatti non finzionali narrati.

Il contributo di Niccolò Ameli continua la riflessione intorno alla rappresentazione del padre nell'ipermodernità

del romanzo italiano. Allargando il discorso su Albinati già iniziato da Maria Giovanna Stati, Amelii accosta alle sperimentazioni letterarie dell'autore premio Strega quelle di Giorgio Falco.

Un figlio che è un padre: individualismo e famiglia nel romanzo Pappaklausulen di Jonas Hassen Khemiri, il contributo di Emilio Calvani, esplora una doppia relazione padre-figlio, quella che l'autore intrattiene col proprio padre e quella che si crea coi figli, riflessione che si allarga poi a una più ampia indagine sul concetto di famiglia nella società svedese contemporanea.

L'articolo di Simone Ferrari, infine, analizza il rapporto tra padri e figli in due dispositivi non finzionali: il testo letterario e il lungometraggio. La giustapposizione delle due opere, aventi come oggetto la guerriglia colombiana, permette all'autore di trovare gli elementi di continuità tra le modalità non finzionali, interrogandosi sul loro interesse e sulla loro natura.

Questo volume nasce da un'esperienza collettiva, sulla scorta di una giornata di studi che ha avuto luogo nel giugno 2022 all'Università di Milano, grazie al sostegno del dipartimento di Lingue, Letterature, Culture e Mediazioni, e al Réseau international Non Fiction.

Ringraziamo Nicoletta Vallorani, Rosalba Maletta, Eleonora Sparvoli e tutti i docenti e i dottorandi che hanno partecipato alla nostra riflessione intorno alla non finzione. Un ringraziamento sentito va a Carlo Baghetti, che ha dal principio promosso e sostenuto la nostra iniziativa, e a Stefano Ballerio, motore del risultato che pubblichiamo.

DALL'ORFANO ALL'AUTORE.
ESTETICHE DELL'ABBANDONO
NEL BAUDELAIRE E NEL MALLARMÉ DI SARTRE

di Giorgia Testa

1. Possiamo considerare Sartre un autore di non fiction?

Occorre cominciare la redazione di una riflessione intorno alle scritture non finzionali senza schivare la questione teorica, poiché il prisma attraverso il quale abbiamo deciso di studiare il tema dell'orfanità è quello smerigliato e ancora ambiguo di questo genere emergente.¹ Se è quasi banale affermare che Sartre abbia scritto testi *finzionali* (pensiamo a *La Nausée* del 1938, o alle splendide novelle de *Le Mur*, pubblicate un anno dopo, o ancora alla trilogia romanzesca dei *Chemins de la liberté*), e sebbene sia un poco scivoloso, se non completamente errato, dichiarare che tutto, in questi lavori, sia ascrivibile al campo dell'immaginario,² occorre invece precisare che la pratica della non fiction è, in Sartre, onnipresente. Questo perché consideriamo non fiction i testi di teoria filosofica (*L'Imaginaire*, *L'Être et le Néant*, *La Critique*

1. Come l'ha recentemente definito Alexandre Gefen nel volume *Territoires de la non fiction. Cartographie d'un genre émergent* (2020).

2. I soggetti di questi testi prendono le mosse da esperienze biografiche dell'autore o dai grandi eventi storici della sua generazione.

de la raison dialectique, *Questions de méthode...*), i testi di critica (*Qu'est-ce que la littérature?*) e di applicazione letteraria (*Baudelaire, Saint Genet, L'Idiot de la famille...*), e, soprattutto, il testo autobiografico de *Les Mots*. In questi testi esiste un'interrogazione latente e non esplicita circa l'aderenza dell'elaborazione finzionale della realtà, che si esprime attraverso la commistione di elementi autobiografici e scritture critiche (tra gli altri: Barnes 1981; Chabot 2012), come si nota, in particolare, leggendo *L'Idiot de la famille*, opera su Flaubert che, in fin dei conti, è un'opera su Sartre.

Non solo: certi celeberrimi passaggi di una scrittura che si vorrebbe oggettiva e assolutamente non finzionale – la scrittura filosofica³ – mettono in scena dei personaggi decisamente romanzeschi. Pensiamo al cameriere (il *garçon de café*) de *L'Être et le Néant*, la cui maschera dell'impostura e della malafede ha qualcosa di pirandelliano; pensiamo al sempiterno «Pierre», personaggio che Sartre utilizza in diversi saggi per esemplificare l'applicazione delle teorie. Ci allineiamo qui a ciò che afferma Lorenzo Marchese quando dice che, parlando di non-fiction, «siamo davanti a narrazioni storiche» (e, aggiungiamo noi, filosofiche) «che si servono però di strumenti comunemente riconducibili alla letteratura d'invenzione, e ne complicano dunque la ricezione» (Marchese 22). Queste considerazioni non sono nuove alla critica specialistica di saggistica: Frye, già negli anni Cinquanta, scriveva che «même dans les essais [...], l'auteur, dans une certaine mesure, demeure un personnage de fiction qui s'adresse à des auteurs imaginaires» (Frye 71); Jean-François Louette e Pierre Glaudes, nel loro studio sul

3. Derrida, circa l'universalità del discorso filosofico, afferma che «un sens est philosophique à partir du moment où il se laisse traduire sans se perdre» (Derrida e Ferraris 16) e questo equivale ad affermare che il senso, il discorso filosofico è indipendente, quanto ai concetti, dalla sua formulazione scritta.

genere del saggio, propongono una lettura assai suggestiva della dimensione profondamente finzionale dell'*essai*, che merita di essere citata interamente:

La propension de l'essai à user des ressources fictionnelles tient au caractère de la vérité qu'il vise à atteindre, une vérité qui, loin d'être immédiatement disponible et, pour ainsi dire, préfabriquée, est à forger par le sujet lui-même à l'épreuve de l'incertitude et de l'obscurité des phénomènes. Car l'essai, qu'il faut entendre ici, selon l'expression de Michel Foucault, comme «épreuve modificatrice de soi dans le jeu de la vérité», ne se contente pas de raconter des histoires et de les insérer dans un discours de type argumentatif, il se transforme lui-même en fiction. (Glaudes e Louette 272)

Infine, la scrittura di un'autobiografia rende legittimo considerare Sartre un autore di non fiction (la legittimità della riflessione sulla non fiction nel quadro della teoria sull'autobiografia è stata messa in luce da Cappello, "Wending Artifice").

Appropriandoci della riflessione di Valeria Cavallaro sul *romanzo-saggio* («sotto l'etichetta di romanzo-saggio si riuniscono, con maggiore o minore accordo su forme e limiti cronologici, opere narrative in cui lo sviluppo della trama viene interrotto da lunghe pause riflessive che non contribuiscono alla costruzione della fiction»; Cavallaro 87), possiamo considerare una parte della produzione sartriana dei *saggi-romanzi* e cioè, parafrasando la studiosa, delle opere critiche il cui sviluppo argomentativo viene inframmezzato da pause di natura narrativa e finzionale che contribuiscono – stavolta sì! – alla costruzione, e soprattutto all'esemplificazione, del pensiero teorico. In questo senso, si verifica ciò che propone Federico Pellizzi, vale a dire un'attuazione della «fonction relationnelle» della scrittura (Pellizzi 46). La

commistione di realtà e d'invenzione, così particolare e inedita in Sartre, permette alla pratica letteraria di dire qualcosa al lettore, di agire sul lettore – è quanto afferma Pellizzi per ciò che concerne i *generi marginali* –, rimettendo in moto quella che, in una fortunata metafora sartriana, era la *trottola* dialogica della letteratura.

Notiamo, infine, quanto la critica sia sovente in imbarazzo nel momento in cui occorre specificare dove inizi e dove finisca la produzione non finzionale di un autore (imbarazzo che non si traduce, purtroppo, in una ricerca di punti fermi e di definizioni): introducendo il loro saggio sui testi di non fiction di D.H. Lawrence, David Ellis e Howard Mills commentano così la loro selezione: «the texts discussed in this book illustrate how imprecise a term “non-fiction” is. The established library categories with which they can be associated include travel writing, memoirs, literary criticism, philosophy and psychology, although the association is in practice often very loose» (Ellis and Mills 6). Ronald Weber, più pragmaticamente, riconduce la differenza tra fiction e non fiction in Hemingway a una differente intenzione dell'autore, tentando in questo modo di ristabilire una giusta ricezione degli scritti non finzionali dell'autore (Weber 2-3).⁴

Forti di queste considerazioni preliminari, ma consci dell'attuale insufficienza di studi specifici sul rapporto tra Sartre e il genere *in fieri* della non fiction, tenteremo qui di interrogare alcuni testi non finzionali della produzione sartriana circa la presenza/assenza della figura genitoriale all'interno dell'argomentazione critica. I testi presi in considerazione sono due tra i saggi critici minori, se per minorità intendiamo un più scarso interesse della critica:

4. Queste ultime due citazioni risalgono alla fine degli anni Ottanta: un grande lavoro teorico è stato fatto da allora, quando la riflessione sulla non fiction s'aveva da fare nel momento in cui si poneva il problema del confine finzionale nella produzione di un autore specifico.

il *Baudelaire* e il *Mallarmé* (*Mallarmé. La lucidité et sa face d'ombre*).

La domanda che porremo ai testi è quella che insiste sul ruolo del genitore (assente, presente, supplente) nella definizione che Sartre propone dell'esperienza di un autore; in altre parole: che importanza ha, secondo Sartre, l'orfanità, o l'abbandono simbolico, nel *divenire-autore*?

Per rispondere, analizzeremo dapprima l'orfanità nel *Baudelaire*, per indagare la figura del padre-supplente, del sostituto paterno che concorre alla creazione di un movimento di rabbia esistenziale e letteraria nel Charles Baudelaire di Sartre; quindi, ci concentreremo sull'orfanità biografica e metafisica di Stéphane Mallarmé, che, stando all'interpretazione sartriana, fa della propria esperienza di orfano il punto di partenza di una più ampia estetica dell'abbandono e del Nulla. Sarà naturale domandarsi, quindi, se l'elemento dell'orfanità sia, in Sartre, la *conditio sine qua non* dell'avventura letteraria alla fine dell'Ottocento, come sembrano suggerire i saggi su Baudelaire e Mallarmé.

Non ci concentreremo, invece, sul caso di Jean Genet. Nonostante possa essere estremamente significativo leggere il *Saint Genet. Comédien et martyr* alla luce delle considerazioni sull'orfanità, l'infanzia di Genet non presenta quella condizione di supplenza paterna e di perdita differita che segna la vita di Baudelaire e la vita di Mallarmé. Genet, infatti, nasce orfano, ed esperisce l'orfanità come un elemento essenziale della propria soggettività; Baudelaire e Mallarmé, invece, *diventano* orfani, ed è in questo radicale cambiamento della condizione che, per i due autori, si realizza la necessità della scrittura.

Prima di iniziare l'analisi vera e propria, occorre dire qualcosa sul *metodo* sartriano, su quell'insieme di teorie e di attuazioni che il filosofo non ha mai smesso di praticare, in uno spirito di assoluta scientificità naturalista in

cui le leggi di Sartre vengono applicate, caso per caso, a Tintoretto, a Jean Genet, a Flaubert, *et caetera*.

Partendo dalle riflessioni espresse ne *L'Être et le Néant*, Sartre pone la libertà individuale come la ragione e il motore che spinge l'uomo ad affrancarsi dai condizionamenti della propria situazione biografica: critico verso un certo marxismo determinista, Sartre crede infatti nella volontà particolare e soggettiva, capace di proiettare l'uomo al di là della propria condizione di partenza. È l'uomo che, come scrive Sartre in *Questions de méthode*, «change la société, comme une bombe» (80). L'uomo è certamente il prodotto delle circostanze storiche che lo determinano, ma ne è anche produttore: «les hommes font leur histoire sur la base de conditions réelles antérieures [...] mais ce sont eux qui la font et non les conditions antérieures» (82). L'organizzazione del destino soggettivo si struttura attraverso quello che Sartre chiama «projet», progetto, scelta originale, proiezione oltre la propria condizione in vista dell'avvenire: ogni individuo, secondo il filosofo, ha in sé un progetto, e orienta la propria esperienza e la propria vita in funzione di questa prima scelta fondamentale. Ne *L'Être et le Néant* si dice che «tout choix fondamental définit la direction de la poursuite» (523), o, in altri termini: il progetto individuale determina il futuro del soggetto.

Come si definisce, però, un progetto? In che modo si struttura? Sartre individua le ragioni di una scelta o di un'altra in una combinazione di elementi biografici e di libera volontà. A partire dunque da alcuni condizionamenti biografici (situazione di classe e situazione familiare, quella che Noémie Mayer ha chiamato «l'appréhension obscure de notre classe, de notre conditionnement social à travers le groupe familial» 94), l'individuo può liberamente decidere di orientare il proprio avvenire. Insomma, il destino del singolo si forma attraverso elementi fattuali a partire dai quali, però, si può orientare un

futuro originale. Così Sartre riassume l'obiettivo dei suoi studi biografici, e del metodo *progressivo-regressivo*, esplicitato ne *L'Être et le Néant*: «le but de l'enquête doit être de découvrir un *choix*, non un *état*, cette enquête devra se rappeler en toute occasion que son objet n'est pas une donnée enfouie dans les ténèbres de l'inconscient, mais une détermination libre et consciente» (659).

Capiamo dunque il motivo dell'interesse di Sartre per le *famiglie* degli autori di cui scrive: il filosofo sostiene che i primi condizionamenti sul soggetto si determinino all'interno del nucleo familiare, condizionamenti che poi, attraverso la libera scelta e il libero progetto, l'individuo potrà – parzialmente – superare. La scelta artistica e la scelta letteraria di alcuni individui sarebbero così da interpretare come i progetti originali di uomini che subiscono certi condizionamenti biografici e che ad essi rispondono attraverso l'opzione estetica. Sarà in questo senso che interpreteremo l'assenza dei genitori nelle ricostruzioni biografiche di Baudelaire e Mallarmé: come elementi di un metodo che legge gli accadimenti familiari come punti di partenza del *divenire-autore*.

2. Padri supplenti: il caso di Baudelaire

«Et s'il avait mérité sa vie ? Si, au contraire des idées reçues, les hommes n'avaient jamais que la vie qu'ils méritent ? Il faut regarder de plus près» (Sartre 18). Così Sartre inizia il suo saggio su Charles Baudelaire – intitolato semplicemente *Baudelaire* –, con la domanda che riprende i temi che abbiamo esposto più in alto: il destino di un uomo, la vita di un uomo, sono i prodotti di certe scelte libere, dunque di una responsabilità che comporta la conseguenza del *meritare* una certa esistenza, un certo fato.

Il *Baudelaire* sartriano nasce come testo d'occasione. L'occasione critica è la risposta al celebre saggio di Georges Blin del 1939 (il titolo è lo stesso: *Baudelaire*), saggio che anticipa alcune considerazioni proposte da Sartre; l'occasione pratica è la scrittura della prefazione a un'edizione di alcuni scritti baudelairiani. Sartre scrive in effetti la prefazione a un'edizione di alcuni scritti intimi (*Fusées, Mon Cœur mis à nu, Carnet*, e una *Correspondance*), pubblicata nel 1946 dalle *Éditions du point du jour* (la versione autonoma del *Baudelaire* sarà pubblicata un anno dopo, nel 1947). Lungi dall'essere una prefazione classica, lo scritto su Baudelaire diventa, da paratesto, un testo autonomo, che si concentra poco sulla produzione poetica dell'autore ottocentesco e molto sulle relazioni familiari del giovane Charles. Questo perché, come si diceva, Sartre vede nelle dinamiche di classe e di famiglia la chiave dell'interpretazione di un autore letterario, e l'alveo a cui ricondurre tutte le letture dell'opera di uno scrittore e di un poeta. Ha ragione Jean-François Louette quando afferma che «*Baudelaire est donc moins un livre sur un poète que sur un homme exemplaire par son sentiment (voire son goût) de l'aliénation*» (*Louette 269*). Tutto il testo, dunque, ruota intorno a una ricostruzione affascinante – benché assolutamente parziale e priva di contraddittorio – dell'infanzia e della giovinezza di Baudelaire, al fine di identificare gli elementi biografici che porteranno il ragazzo a *scegliere di essere poeta*, e non un poeta qualsiasi, ma l'autore che, più di tutti, ha rifiutato (e si è alienato) la propria società e la propria famiglia.

Il primo elemento sottolineato da Sartre nel *Baudelaire* è quello che, ai fini di questa riflessione, ci interessa particolarmente: la morte (e la sostituzione) del padre.

Lorsque son père mourut, Baudelaire avait six ans, il vivait dans l'adoration de sa mère; fasciné, entouré

d'égards et de soins, il ne savait pas encore qu'il existât comme une personne, mais il se sentait uni au corps et au cœur de sa mère par une sorte de participation primitive et mystique; il se perdait dans la douce tiédeur de leur amour réciproque; il n'y avait là qu'un foyer, qu'une famille, qu'un couple incestueux. (18)

Sartre individua nella morte del padre di Charles – il sessantenne Joseph-François Baudelaire – un elemento provvidenziale. Grazie a questo decesso improvviso, il bambino sviluppa un rapporto simbiotico con la madre, Caroline, poco più che trentenne. La relazione tra il figlio e la madre ha una natura quasi incestuosa: secondo Sartre, Charles prenderebbe simbolicamente il posto del fu Joseph-François, in una sostituzione generazionale di matrice palesemente edipica, privata, però, del carattere violento della sostituzione paterna. Il genitore muore di cause naturali, e naturale è il subentro di Charles nella coppia privata del polo maschile. Tuttavia, a differenza della coppia padre-madre, nella coppia formata dal bambino e dalla madre i generi e i ruoli sono confusi e indistinti: il bambino diventa parte della madre, delle sue attenzioni, delle sue cure e del suo corpo; il bambino, scrive Sartre, non si riconosce come *altro* rispetto alla madre, come essere autonomo, ma come un prolungamento di lei. Ecco spiegata la ragione dell'importanza della morte del padre biologico di Charles: il decesso paterno è l'espedito biografico attraverso il quale il bambino si fonde con la madre, e questa fusione originale sarà determinante nella definizione del futuro risentimento baudelairiano.

Il bambino, dunque, vive con e per la madre; Caroline, però, si risposa quando Charles ha sette anni: «en novembre 1828 cette femme tant aimée se remarie à un soldat; Baudelaire est mis en pension. De cette époque date sa fameuse fêlure [...]. Il y avait, dans son existence, un événement qu'il n'avait pu supporter: le second

mariage de sa mère» (19). Il patrigno di Charles è un soldato di carriera, il generale Aupick. Il risentimento del bambino nei confronti di questa nuova figura genitoriale non si spiega, secondo Sartre, solamente attraverso una naturale diffidenza, ma in forza, soprattutto, del sentimento di esclusione che Charles vive nel momento in cui viene allontanato dalla coppia simbolicamente incestuosa che formava con la madre. In maniera improvvisa e violenta, Charles è espulso e rigettato, e la normale progressione del bambino che diventa autonomo rispetto ai genitori si fa, nel caso di Baudelaire, sotto il segno de «l'humiliation, la rancune et l'orgueil» (21). Ad Aupick – patrigno severo e inflessibile – si sostituisce, qualche anno dopo, Narcisse Ancelle, curatore del patrimonio lasciato da Joseph-François Baudelaire al figlio Charles, e da quest'ultimo sperperato. Baudelaire vive questa seconda imposizione di una figura castrante maschile con rinnovata rabbia e rinnovata umiliazione. Per giustificare queste affermazioni, Sartre cita a più riprese alcuni punti della corrispondenza di Baudelaire in cui è possibile leggere l'espressione della violenza verbale del ragazzo contro il curatore: Ancelle è un miserabile che dovrà essere «soufflet[é] devant sa femme et ses enfants», «frapp[é]» (42).

Questa spinta al risentimento, dettata dalla separazione originaria dalla madre, a sua volta determinata dalla provvidenziale morte del padre biologico, ha una conseguenza importante sul piano dell'elaborazione artistica. Charles prende violentemente coscienza della sua alterità e unicità e, pur continuando ad alimentare la collera verso i genitori, il senso di alienazione lo pone al di sopra del resto delle persone (e pensiamo all'albatro della celebre composizione baudelairiana, che sembra confermare, nella sua precaria superiorità, l'interpretazione di Sartre). «Lorsque ces êtres divins posent leur regard sur lui, ce regard le justifie aussitôt jusqu'au cœur même de

son existence; il lui confère un caractère défini et sacré: puisqu'ils ne peuvent se tromper, il est comme ils le voient» (50): Baudelaire, subendo il giudizio senza appello dei suoi genitori – biologici e non –, che condannano la sua vita *dissipée* e i suoi vizi, radicalizza il proprio essere-altro, lo acuisce e lo estremizza, poiché l'elemento dell'alterità è l'unico che lo definisce nel momento in cui viene separato dalla coppia androgina della madre. Non c'è quindi, secondo Sartre, una volontà di affrancarsi dal giudizio dei genitori (compreso il padre-curatore Ancelle), ma un desiderio oscuro di esacerbare questo «sguardo» pietrificante, diventando l'Altro, il ribelle, e andando ineluttabilmente verso un destino di rivolta e di opposizione alla società.

Apriamo qui una breve parentesi che intende illuminare l'elemento di opaca aderenza alla realtà fattuale del saggio su Baudelaire, elemento che s'inscrive nel perimetro delle sopracitate riflessioni sullo statuto del saggio come prodotto di *non fiction*. La critica ha sottolineato come in questo testo Sartre rielabori – volontariamente? Involontariamente? – alcune esperienze personali proprie, confondendole con quelle di Charles Baudelaire. In particolare, la profonda comunione con la madre è una costante che ritroviamo nell'autobiografia del 1964, *Les Mots*. «À la mort de mon père» scrive Sartre, « Anne-Marie et moi, nous nous réveillâmes d'un cauchemar commun; je guéris» (9) : nel momento in cui il padre di Jean-Paul muore, il piccolo Sartre si lega indissolubilmente alla madre, esattamente come era successo a Baudelaire. A partire da questa coincidenza, Eva Kushner si è domandata: «la synthèse qui résulte de la rencontre de deux esprits créateurs n'ajoute-t-elle pas à notre connaissance de l'un comme de l'autre?» (Kushner 114), insistendo sul valore di conoscenza che una tale commistione può permettere. Christina Howells sposta la questione sul piano estetico affermando che «there is an

underlying correspondence between Baudelaire's poetic ideal and Sartre's way of feeling about the relationship of mind and nature» (Howells 52).

Al netto delle corrispondenze estetiche e della possibilità di conoscere meglio Sartre studiando Baudelaire (e viceversa), è importante sottolineare quanto l'autobiografia del filosofo riprenda l'archetipo baudelairiano per mettere in luce una serie di costanti esperienziali che sembrerebbero determinare la vocazione letteraria: l'abbandono, l'orfanità, la necessità della presenza ossessiva di un genitore (supplente, relitto, etc.). Questi elementi, che pur si prestano a un'interpretazione vaga, se non arbitraria, dei punti di contatto tra Sartre e Baudelaire, dicono al lettore che la saggistica letteraria non è un genere spuntato dal capo aperto di Zeus, una riflessione astratta e asessuata sulle cose del mondo, bensì una modalità che si affratella al romanzesco e al fittizio. Certo è che alcuni saggisti – Sartre – hanno fatto dell'ibridazione tra critica e rielaborazione letteraria una marca autoriale; tuttavia, è in questo terreno ambiguo che si vuole oggettivo e che si presenta, inevitabilmente, segnato dalla presenza del saggista, che si trova la possibilità di considerare *non fiction* il genere critico.

Tornando a Baudelaire: il regno del Terrore promosso dalla triade dei genitori-supplenti (madre, patrigno, curatore) altro non fa che radicalizzare, nel bambino, il sentimento di essere differente. Sartre scrive: «Baudelaire, c'est l'homme qui a choisi de se voir comme s'il était autre ; sa vie n'est que l'histoire de cet échec» (28). La rabbia adolescenziale di Charles si trasforma in una presa di posizione definitiva, quella che orienta e modella un'esistenza singolare. A partire da questa decisione, da questo *progetto* – vale a dire: a partire da questo conscio impegno personale a *divenire* qualcuno –, Charles sarà Baudelaire; in altre parole: l'esperienza letteraria del celebre poeta si dà e si fa nel rancore che il bambino

porta ai genitori e ai sostituti genitori. Sartre spiega quindi le idiosincrasie poetiche, le scelte stilistiche e tematiche, e, soprattutto, la postura baudelairiana – misto di dandysmo, disprezzo della natura, culto dell'artificio e dell'ideale contro il deperimento delle cose – utilizzando le premesse biografiche che portano la firma dell'abbandono familiare. Insomma, Baudelaire sarà Baudelaire perché la sua differenza e il suo sdegno sono causati da una madre che si risposa, abbandonandolo, e da due padri-patrigni che lo condannano alla minorità finanziaria. E contro questi genitori, Baudelaire inventa il sistema di valori che a essi si oppone e che sarà, poi, la cifra della poetica baudelairiana: il puro Male, sprezzante, e la libertà della Creazione. Fenomeni di gratuità, d'inutilità, che si ribellano all'odiato orizzonte morale dei genitori.

Tuttavia, scrive Sartre, questa ribellione poetica porta in sé il germe della stagnazione: Baudelaire «maintient le Bien pour pouvoir accomplir le Mal et, s'il fait le Mal, c'est pour rendre hommage au Bien» (75). Baudelaire non rimette in questione il sistema, non si rivolta al mondo degli adulti – che, per estensione, diventerà il mondo borghese di metà Ottocento – per contestarlo radicalmente: egli mantiene il Bene (il sistema ordinato e socialmente accettato) perché solamente all'interno di un mondo conformista egli può fare il Male. Se facesse saltare il Bene, che cosa gli resterebbe? La possibilità spaventosa di rifondare un sistema, di impegnarsi socialmente in vista di un orizzonte morale nuovo; ma Baudelaire, dice Sartre, non ha alcuna intenzione di fare la rivoluzione. Vuole, eterno adolescente, ribellarsi a mamma e papà, senza scappare di casa, senza bruciare la casa. La rielaborazione dell'orfanità e dell'abbandono è dunque una scappatoia privata, una maniera per giocare alla perversione, all'originalità malefica, che non mette in pericolo, tuttavia, la propria posizione di *fils de famille*, di protetto, di pupillo. Allargando le considerazioni su Baudelaire alla

generazione poetica di cui egli fa parte, Sartre scrive che «la bourgeoisie de Louis-Philippe tolérera plus volontiers les outrances de l' Art pour l' Art que la littérature engagée de Hugo, de Sand et de Pierre Leroux. C'est un jeu d'enfant que les adultes considèrent avec indulgence» (124): le rimostranze poetiche, le prese di posizione artificiose e ribelli del *Parnasse*, del simbolismo e del decadentismo sono tollerate dal sistema borghese poiché esse s'inscrivono in una dinamica di ribellione, non di rivoluzione. E la ribellione non si trasforma – poiché non animata da uno spirito contestatorio profondo – in rifondazione, ma si spegne, col tempo, nella cenere della propria vampa.

Insomma: Baudelaire vive la propria orfanità nella speranza segreta che essa si perpetui; egli reclama la frusta, il rimprovero dei genitori e il disprezzo dei patrigni poiché attraverso la punizione morale può farsi Altro, e può essere poeta.

3. Mallarmé, l'orfanità metafisica

Il caso di Mallarmé è più complesso, o meglio: più radicale, di quello baudelairiano, e Sartre sembra individuare nell'esperienza del poeta della *rue de Rome* una condizione biografica e una risposta esistenziale nettamente più profonde e, in un certo senso, oneste di quelle dell'autore di *Les Fleurs du Mal*.

Sartre scrive due lunghi contributi – “Mallarmé (1842-1898)” e “L'Engagement de Mallarmé” – tra gli anni Cinquanta e la fine degli anni Settanta, pubblicati dapprima individualmente all'interno di edizioni delle poesie mallarmeane e in numeri di rivista, quindi raccolti nel 1986 dall'erede testamentaria del filosofo in un'edizione unica, intitolata *Mallarmé. La lucidité et sa face d'ombre*.

Anche la vita di Stéphane Mallarmé inizia con un dramma biografico importante: la morte della madre, Élisabeth, quando il futuro poeta ha sei anni. Sartre commenta lungamente la relazione del bambino e della madre prima della tragica scomparsa in questi termini: fino ai sei anni, il rapporto di Stéphane al mondo passa attraverso la figura materna, poiché «la mère mange le monde et l'enfant mange à son tour» (Sartre 97). I fenomeni si rivelano e si costruiscono, per il bambino, attraverso lo sguardo benevolo di Élisabeth, che ha il compito di trasmettere il mondo al figlio. Jean-Pierre Richard ha scritto che questo periodo felice, in cui la madre era il legame indissolubile tra il bambino e le cose del mondo, rappresenta «cet éden d'azur continu, où n'existent ni distance entre les êtres ni obstacle entre les objets» (Richard 42). Una condizione felice, edenica, in cui il bambino comprende l'esistente grazie alla continuità tra lui e la madre, rappresentante di quell'universo-altro che può cogliere ed elaborare. L'amore materno, dunque, mostra la comprensione reciproca del soggetto Stéphane e dell'oggetto esterno. Ma Élisabeth muore prima che il bambino abbia terminato di comprendere il mondo. Le cose, improvvisamente, si chiudono in se stesse – Sartre scrive nel *Mallarmé* che esse si ritraggono, «se resserrent» (98) – e mostrano un lato ombroso, incomprensibile, svuotato di senso. Una separazione definitiva s'instaura tra Mallarmé e il mondo: i fenomeni sembrano evaporare, divenire emanazioni fantasmatiche di un passato non più raggiungibile. «Absenté, sa mère est la creuse inanéité de tout» (107), scrive Sartre, e attraverso questa lapidaria affermazione, il filosofo commenta la pluralità tematica del futuro poeta. In effetti, lo sappiamo, l'universo mallarmeano si comporrà di una radicale *assenza* e di una composita *inanità*, cioè della consapevolezza che il mondo non solo è espressione di un nulla metafisico, di un vuoto che si sostituisce alle idee di tradizionale trascendenza, ma esso

è anche, e soprattutto, inane, depauperato di qualsiasi teleologia positiva. Le cose esistono ma sono, in un certo senso, rappresentazione gratuita di un profondo Nulla. E Sartre fa risalire questa – possiamo dirlo – spaventosa concezione dell'esistente al lutto originario del bambino, che improvvisamente perde il contatto col mondo e di questa perdita farà la cifra del proprio lavoro poetico. «Le monde reste à l'arrière-plan» (100), il mondo resta in secondo piano, opaco, quasi invisibile: compito del poeta è quello di rendere visibile la distanza, l'inutilità delle cose.

Attraverso questa prima fondamentale considerazione, Sartre analizza quindi numerose occorrenze poetiche mallarmeane in cui questa distanza tra il soggetto e il mondo si renderebbe visibile, come nell'utilizzo della parola *jadis* (una volta, anticamente). Hérodiade dice alla nutrice: «si tu me vois les yeux perdus au paradis / C'est quand je me souviens de ton lait bu *jadis*»; in *Las de l'amer repos*, la pigrizia del poeta offende «une gloire pour qui *jadis j'ai fui l'enfance*»; e in *Apparition* : «j'ai cru voir la fée au chapeau de clarté / Qui *jadis sur mes beaux sommeils d'enfant gâté* / Passait [...]» (Mallarmé 20, 12, 7). Ecco, quindi, che *jadis* diventa la spia testuale attraverso la quale riconoscere il segno della morte della madre, e la conseguente dissoluzione dei fenomeni.

Se Baudelaire si serviva della propria condizione di orfano per elaborare una poetica del disdegno e della ribellione, Mallarmé vive fino in fondo, con sincerità, il proprio dramma. La visione metafisica del mondo è, in Mallarmé, caratterizzata dalla perdita e dal lutto. Come Baudelaire, Mallarmé non farà la rivoluzione; tuttavia, la sua scelta, il suo progetto, radicalizzano l'esperienza biografica: Mallarmé «ne fera pas sauter le monde: il le mettra entre parenthèses» (151), cioè manterrà quell'impercettibile e tenace distanza tra lui e il mondo, risultato della perdita prematura della madre, che si espliciterà in

tutte le composizioni poetiche. Secondo Sartre, il silenzio, il vuoto, la negazione radicale del mondo che porterà Mallarmé a scrivere *Igitur*, il sonetto in -yx, o ancora il *Coup de dés*, non sono, come in Baudelaire, dei fatti privati, delle manifestazioni rancorose di un risentimento mai risolto verso i genitori, ma argomenti di profonda meditazione che permettono sì l'elaborazione di una certa poetica, ma anche, e specialmente, la creazione di un mondo nuovo, fondato sulla finzione e sulla sparizione dei fenomeni. Mallarmé, dunque, comprende che l'universo si regge su una collettiva impostura e sulla pretesa di una verità trascendente non grazie alla riflessione filosofica (e sarà il caso di Nietzsche), ma attraverso la morte della madre. La scomparsa di Élisabeth struttura e orienta una rivoluzione metafisica, una presa di posizione impegnata: Mallarmé vive fino in fondo la coscienza del vuoto, facendone il cardine della propria esperienza poetica e umana. Il silenzio universale che il poeta vive si ipostatizza nella morte (sopraggiunta per uno spasmo della gola), e secondo Sartre la sincerità e la profondità della condizione poetica si individuerebbero nella modalità degli ultimi istanti di vita: anche nell'agonia, Mallarmé preferisce tacere, silenziando la propria voce in una definitiva soppressione di sé.

In conclusione, sembrerebbe, sorvolando i testi che Sartre dedica a due tra i più importanti poeti del secondo Ottocento, che la condizione dell'orfanità sia il presupposto necessario allo sviluppo di un'estetica in controtendenza con il sistema borghese: Baudelaire fa del suo essere un bambino abbandonato la chiave di volta di una poetica del rifiuto, Mallarmé radicalizza il lutto materno in un più ampio lutto universale. I due poeti creano, a partire dalla mancanza di un genitore, un mondo *offeso* – direbbe Vittorini – che chiede di essere raccontato.

Resta da comprendere se Sartre abbia volutamente scelto questi due esempi perché, in qualche modo, Mallarmé e Baudelaire condividono con lui il dramma originale della morte di un genitore (e potremmo chiederci perché Sartre non abbia scelto Zola, o, per restare tra i poeti, Verlaine, per fare l'oggetto di una biografia). Isabelle Grell ha scritto che «on connaît les clichés : la littérature autofictionnelle serait nombriliste, on parle de “royauté de l'individu” ou même de “totalitarisme théorique”, le je y aurait une trop forte place, il envahirait, voire dévorerait de son *ego* la sphère romanesque» (Grell 6), o, in questo caso, la sfera critica. La personalità strabordante di Sartre invaderebbe lo spazio della riflessione saggistica e biografica, riducendo le esperienze di Baudelaire e Mallarmé a proiezioni auto-finzionali; tuttavia, sempre secondo Grell, l'autofiction permetterebbe «l'inlassable réinvention de soi dans un jeu de miroirs» essendo una «écriture engagée d'un moi témoignant d'un être-dans-le-monde assumé dans sa fragmentation» (12). In altre parole, attraverso l'analisi dei casi di Mallarmé e di Baudelaire, Sartre rielabora la propria esperienza personale di orfano, giocando coi rimandi impliciti e intertestuali, e ponendosi come erede di una tradizione di orfani letterati che hanno fatto della loro condizione il punto di partenza della carriera intellettuale. È una ipotesi. Utilizzando le parole di Helen Epstein, potremmo far dire a Sartre: «j'ai toujours voulu savoir si Anna Karénine avait eu un modèle dans la vie réelle et à quel point la description que Tolstoï faisait de son parcours était réaliste» (Epstein 23). Forse, il modello di Baudelaire e di Mallarmé è da ricercare nella vita stessa di Sartre, e questo farebbe delle due scritture critiche delle scritture dichiaratamente non finzionali; forse, ancora, e più semplicemente, la scrittura saggistica è, come abbiamo suggerito, naturalmente iscrivibile alla *non fiction*, indipendentemente dall'importanza dell'elemento autobiografico. Quale che sia la possibilità più

verosimile, ci accontentiamo qui di indicare dei percorsi e delle suggestioni, che trovano il loro punto di partenza in una constatazione assai eloquente: l'orfanità è una possibilità letteraria, un'opportunità da cogliere per farsi autore. Che sia la letteratura, in ultima analisi, il vero genitore, il tutore che provvede a una redenzione ulteriore, di questi orfani poeti?

Bibliografia

- Barnes, Hazel Estella. *Sartre & Flaubert*. The University of Chicago Press, 1981.
- Cappello, Mary. "Wending Artifice: creative Nonfiction". *The Cambridge Companion to Autobiography*, a cura di M. DiBattista e E. Wittman, Cambridge UP, 2014, pp. 237-51.
- Cavallaro, Valeria. "Fiction e non fiction nel romanzo-saggio". *Fiction e non fiction. Storia, teorie e forme*, a cura di R. Castellana, Carocci, 2021, pp. 87-114.
- Chabot, Alexis. *Sartre et le père*. Honoré Champion, 2012.
- Derrida, Jacques, e Maurizio Ferraris. *Le Goût du secret, Entretiens 1993-1995*. Hermann, 2018.
- Ellis, David, e Howard Mills. *D.H. Lawrence's Non-fiction. Art, thought and genre*. Cambridge UP, 1988.
- Epstein, Helen. *Écrire la vie. Non-fiction, vérité et psychanalyse*. La Cause des Livres, 2009.
- Frye, Northrop. *Anatomie de la critique*. 1957. Gallimard, 1969.
- Grell, Isabelle. "Introduction". *Lisières de l'autofiction. Enjeux géographiques, artistiques et politiques*, a cura di A. Genon e I. Grell, Presses Universitaires de Lyon, 2016.
- Gefen, Alexandre (a cura di). *Territoires de la non-fiction: cartographie d'un genre emergent*. Brill, 2020.
- Glaudes, Pierre, e Jean-François Louette. *L'Essai*. Armand Colin, 1999.

- Louette, Jean-François. *Silences de Sartre*. Presses Universitaires du Mirail, 2002.
- Mallarmé, Stéphane. *Œuvres complètes* I. Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1998.
- Marchese, Lorenzo. *Storiografie parallele. Cos'è la non fiction*. Quodlibet, 2019.
- Mayer, Noémie. “Baudelaire et Mallarmé de Jean-Paul Sartre ou la captivité affective”. *Sartre Studies International*, vol. 19, n. 2, 2013, pp. 78-96.
- Richard, Jean-Pierre. *L'Univers imaginaire de Mallarmé*. Paris, 1961
- Sartre, Jean-Paul. *Baudelaire*. Gallimard, 1947.
- . *L'Être et le Néant*. Gallimard, 1943.
- . *Mallarmé. La lucidité et sa face d'ombre*. Gallimard, 1986.
- . *Questions de méthode*. 1957. Gallimard, 1986.

ORFANITÀ E NEVROSI LETTERARIA.
PERCORSI DI RIFLESSIONE IN DUE OPERE
DI J.-P. SARTRE

di Dario De Maggio

È noto come sia possibile evidenziare nei testi sartriani una rappresentazione particolarmente complessa della relazione padre/figlio. Dai saggi di critica letteraria, alle biografie, passando per i testi narrativi, Sartre torna infatti continuamente a riflettere sul rapporto tra padri e figli, consegnando ai posteri un'immagine di tale legame quanto mai problematica. Consapevoli della ricchezza che contraddistingue la riflessione sartriana relativamente alla *questione del Padre*, attraverso il presente contributo vogliamo indagare il legame tra l'orfانيتà, nelle sue diverse forme, e la nevrosi letteraria in Sartre. In particolare, porremo ai testi in esame le seguenti questioni: è possibile parlare della scrittura in Sartre come di un atto di vendetta rispetto all'alienazione paterna? In che senso possiamo legare l'atto della scrittura al tema del *parricidio*? In che misura la propria condizione originaria di orfano ha influenzato il Sartre scrittore? In ultima analisi, qual è il legame in Sartre tra orfanità e vocazione letteraria?

Affronteremo tali questione nelle loro multiple sfaccettature analizzando due tra le più importanti e complesse opere della produzione del filosofo: il mastodontico *Idiot de la famille* e *Les Mots*.¹ Inizieremo da un'analisi

1. Da qui in avanti nei riferimenti bibliografici userò per il primo la sigla IF e per il secondo LM.

dell'*Idiot de la famille*, tentando di ricostruire quello che per l'autore è stato il parricidio operato da Flaubert, il quale, stando all'interpretazione sartriana, rappresenterebbe il punto di svolta nella possibilità dello scrittore normanno di seguire la propria inclinazione letteraria. Successivamente, concentreremo la nostra attenzione sull'autobiografia *Les Mots*, tentando inizialmente di mettere in evidenza il ruolo che la prematura morte del padre ha rivestito nella nascita della vocazione letteraria di Sartre, per poi cercare di definire quali siano in tal senso i legami tra *L'Idiot* e *Les Mots*. Vaglieremo quindi l'ipotesi di una proiezione di Sartre nel protagonista dell'*Idiot*, domandandoci infine, a partire dagli elementi evidenziati, se sia possibile leggere la biografia su Flaubert come una sorta di autobiografia mascherata di Sartre, dove l'autore rielabori, consapevolmente o meno, il proprio vissuto.

Ci sembra però importante, prima di inoltrarci nell'analisi puntuale dei testi in esame, riflettere brevemente su alcune premesse iniziali. Risulta infatti molto utile, all'interno della nostra ricerca, tenere conto di alcune considerazioni relativamente alla rappresentazione nell'opera sartriana della relazione padre/figlio, che, come si diceva nelle righe introduttive, si caratterizza in Sartre per una profonda complessità. A questo proposito è innanzitutto interessante evidenziare come i padri in Sartre siano strettamente legati dalla stessa modalità di rappresentazione e vissuti nello stesso modo ambivalente da parte dei figli, che potremmo riassumere nella seguente formula: *incarnare per meglio liquidare, evocare per meglio seppellire*. Si pensi ad esempio al padre di Lucien Fleurier in *L'Enfance d'un chef*,² al padre di

2. *L'Enfance d'un chef*, racconto sartriano contenuto nella raccolta *Le Mur* (1939), è la storia di Lucien Fleurier dalla sua infanzia fino alla fine dell'adolescenza. Benché scritta in terza persona, l'opera presenta la storia del protagonista in un'ottica introspettiva, descrivendo angosce e prese di consapevolezza

Werner e Frantz in *Les Séquestrés d'Altona*,³ a quello di Freud in *Le Scénario Freud*⁴ o a quello di Flaubert,

che porteranno Lucien a trovare una propria identità all'interno della società. Dopo aver osservato il rispetto che impone rifiutando deliberatamente di stringere la mano di un ebreo, Lucien capisce come diventerà *un chef*, preoccupazione che lo abitava fin dall'infanzia per il fatto che suo padre fosse proprietario di una fabbrica e di conseguenza lui fosse destinato a prenderne il posto. Parodia del «roman d'apprentissage», l'opera si presenta come un profondo e a tratti ironico viaggio attraverso gli stati d'animo del protagonista nell'angosciosa ricerca esistenziale di trovare un proprio posto nel mondo. Al centro delle scelte di Lucien vi sarà proprio il continuo confronto interno con la figura paterna, confronto che avrà un peso decisivo nelle scelte del ragazzo in cerca della propria identità di uomo adulto.

3. Il riferimento è qui a *Les Séquestrés d'Altona*, ultima opera teatrale scritta da Sartre, rappresentata per la prima volta nel 1959. La pièce è ambientata nella Germania nazista dopo la Seconda Guerra mondiale, ma risultano chiari gli intenti da parte dell'autore di denunciare e condannare attraverso l'opera le torture perpetrate dai francesi in Algeria. La trama prende avvio proprio dalla decisione da parte del padre morente di gestire la propria eredità. Figura del *Pater familias*, autoritario e dispotico, il padre è rappresentato nell'opera con tutte le tinte fosche tipiche dei ritratti sartriani, tese ad evidenziarne l'enorme influenza sui figli in termini di libertà e identificazione.

4. Nel 1958 il regista americano John Huston chiede a Sartre di scrivere una sceneggiatura su Freud, e più precisamente sugli anni cruciali in cui il futuro psicoanalista, rinunciando lentamente all'ipnosi, fonda attraverso tutta una serie di errori la psicoanalisi. Sartre, trovandosi in un momento di difficoltà economica, accetta subito la proposta. Il filosofo francese si consacrerà alla scrittura della sceneggiatura per qualche mese con divertimento e passione. La sceneggiatura sarà fortemente ridotta e trasformata da due collaboratori del regista americano, Charles Kaufmann e Wolfgang Reinhardt, Sartre esigerà che il suo nome non compaia fra i titoli di testa. Il film viene girato nel 1961, esce l'anno seguente col titolo *Freud*, presto

di cui parleremo ampiamente più avanti, nell'*Idiot de la famille*. Tutte queste figure di padri sono legate dal netto rifiuto che i figli oppongono loro, rifiuto che però può esserci solo dopo un'incarnazione totale. È possibile quindi mettere in evidenza un tipico meccanismo negli scritti sartriani relativamente alla figura del padre, vale a dire il bisogno da parte del figlio di incarnare il padre fino in fondo per poterne solo successivamente prendere le distanze. Secondo Alexis Chabot,⁵ al cui lavoro si deve molto per l'acuta messa in luce delle profonde problematiche che il rapporto paterno pone in Sartre, le diverse rappresentazioni del rapporto padre-figlio che emergono

modificato con il più allettante titolo di *Freud, passioni segrete*. Il film non riscuote alcun successo, viene lodata soltanto l'interpretazione dell'attore protagonista Montgomery Cliff nei panni di Freud. Sartre in *Le Mots* definisce il legame tra padre e figlio come inevitabilmente marcio, tuttavia è proprio intorno a questo legame che ruota tutta la sceneggiatura su Freud. Il Freud di Sartre sarà ossessionato dalla continua ricerca di un padre e quindi di un modello da seguire. Il padre della psicoanalisi ritrova una figura paterna nei propri maestri, si sottomette e si ribella a loro senza poterne fare a meno. La figura del padre compare incessantemente anche nei casi di isteria di cui si occupa, un tema quindi che attraversa l'intera sceneggiatura sino alle sue battute finali quando muore Jacob, il padre biologico di Freud, evento che rende quest'ultimo padre della psicoanalisi.

5. Si rinvia ai lavori di Alexis Chabot e in particolare all'articolo "Sartre et le fantôme du Père" e alla monografia *Sartre et le père (Le scénario Freud, Les Mots, L'Idiot de la famille)*. I lavori di Chabot hanno infatti il merito di aver posto l'attenzione sulla complessità della raffigurazione della figura paterna in Sartre, rileggendo l'autore francese alla luce del *Padre* per meglio comprenderne la coerenza profonda che unisce la sua opera letteraria, il suo pensiero filosofico e il suo impegno politico.

nelle opere del filosofo sono tutte legate da un principio di fondo: l'*alienazione dei figli nei padri*.

Les fils selon Sartre ? Des aliénés, c'est-à-dire précisément des libertés niées et saccagées, des consciences écrasées, des consciences violées. Ce négateur, ce violeur, cet écraseur, c'est le Père, qui représente ainsi au fil des œuvres sartriennes toujours davantage la figure même (et le fantôme) de l'Autre. Etre un fils revient donc à vivre avec le Père en soi, conscience originelle, figure de l'antériorité, celle qui non seulement juge et condamne mais qui voue par avance son fils à un destin. Et c'est pourquoi le lien entre père et fils peut apparaître comme le meilleur révélateur, pour Sartre, de ce qu'il entend par le mot d'aliénation. Ce «Moi» dépossédé de son identité singulière, vampirisé, habité par l'Autre au point de devenir étranger à lui-même, ce «Moi» réduit par le regard de l'Autre à n'être qu'une conscience passive et transparente, Sartre n'a cessé de vouloir le mettre en scène, jusqu'à en faire le sujet principal de sa dernière œuvre, l'immense portrait de Flaubert, cet *Idiot de la famille* qui est avant tout le portrait d'un fils, le récit d'une aliénation, de ses différentes étapes, de ses ravages, de son caractère fondamentalement indépassable. Mais cette œuvre ultime, dont l'autre titre pourrait être : Père et Fils, n'est que l'ultime avatar d'un père obsédant dont l'aliénation prend, au fil de l'œuvre, des formes et des significations différentes. (66)

Seguendo e ampliando l'interpretazione di Chabot, potremmo aggiungere che in Sartre il bisogno di avere un padre, che si prolunga con il desiderio di divenire padre a propria volta, non è dunque altro che l'espressione della *malafede* che rifiuta la libertà, l'inautenticità che vorrebbe trovare riparo nelle seduzioni false e accattivanti del destino e della vocazione, dell'ordine e dell'autorità,

dell'Essere inattuabile. Il legame paterno è marciato in virtù di questa maledizione a *dover ripetere*, che spinge il figlio a emulare il padre, vedendosi così negata la propria libertà e originalità. Ma non è tutto. In effetti questo rapporto così complesso tra padri e figli ha alla base proprio il profondo bisogno da parte dei figli di costituirsi attraverso i propri genitori. Il Padre rappresenta dunque una dimensione di senso e stabilità continuamente ricercata da questi ultimi e il legame in se stesso si presenta come un legame reciproco dove entrambi i soggetti hanno un ruolo ben preciso. Non vi è solo il Padre che si sdraia con tutto il proprio peso sui figli, ma vi sono anche i figli che in qualche modo hanno bisogno di alienarsi nel padre ripetendone le tracce. Sartre vede infatti in questa maledizione intrinseca al rapporto paterno non soltanto un destino (determinato dal padre e proiettato sul figlio) ma anche una costruzione del figlio stesso. Il potere del Padre risiede infatti non nel diabolico e dispotico potere di quest'ultimo ma nel bisogno del figlio di ricercare in tale relazione la propria dimensione d'Essere. Ad essere all'opera è la nostalgia dell'Essere che appartiene ad ogni essere umano, mancanza d'Essere alla quale il Padre risponde incarnando l'illusione della necessità.

Tenendo conto di queste premesse, cominciamo dunque l'analisi dei testi in esame secondo le questioni che ci si proponeva. Iniziamo la nostra riflessione interrogando *L'Idiot de la famille*.

1. Parricidio simbolico e scelta letteraria: Gustave Flaubert attraverso «le regard chirurgical» del padre

Flaubert è senza dubbio lo scrittore che più di tutti ha interessato Sartre. Amato, odiato, oggetto d'ammirazione e delle più feroci critiche, Flaubert è una figura che troviamo continuamente al centro dell'opera di

Jean-Paul Sartre. La vita del filosofo francese è stata talmente intrecciata alla vita di Flaubert, direttamente e indirettamente, che è lecito domandarsi se Sartre se ne sia realmente reso conto. Nel 1971 vengono pubblicati, nella Bibliothèque de philosophie delle edizioni Gallimard, i primi due volumi dell'*Idiot de la famille*. «Le Flaubert, ha detto Sartre, m'a tenu dix ans et je peux dire que depuis *Les Séquestré d'Altona*, bien que naturellement j'aie eu d'autres occupations, je n'ai fait que ça» (Sartre *Situations X*, 92). Il Flaubert ha dunque “fagocitato” Sartre per dieci anni e, benché il filosofo fosse preso da altri impegni, questo volume ha sempre mantenuto il primo posto nelle preoccupazioni intellettuali sartriane e nella costante volontà di scoprire la verità dell'uomo e dello scrittore. Eppure nonostante l'enorme fatica che gli è costata, Sartre sembra essersi divertito nel realizzare quest'impresa. A questo proposito è interessante leggere le testimonianze di Simone de Beauvoir, nelle quali l'autrice, parlando della redazione dell'*Idiot* da parte di Sartre, asserisce che il filosofo si sia dedicato alla scrittura esplorando «plus librement, plus gaiement qu'il ne l'a jamais fait les domaines qui l'intéressent» (de Beauvoir 66). Quando venne consegnata la cassa piena delle prime stampe dell'*Idiot de la famille*, sembra che Sartre abbia detto a Simone de Beauvoir di provare la stessa soddisfazione di quando vide le prime copie de *La Nausée*.⁶ La stampa ha celebrato la pubblicazione dell'opera, ma più che altro come oggetto di curiosità, capace di suscitare l'interesse innanzitutto dei sartriani, ma anche degli specialisti di Flaubert, dei generi del saggio e della biografia. A suscitare curiosità non era tanto l'opera in se stessa nella sua caratura intellettuale, quanto il fatto che Sartre avesse dato alle stampe un'opera alla quale il filosofo aveva lavorato dedicandole molti anni

6. Si fa riferimento ad un aneddoto riportato da Simone de Beauvoir in *La Cérémonie des adieux* (132).

ed energia. Le numerose recensioni che seguirono la sua pubblicazione non hanno percepito la dimensione intellettuale del progetto che proponeva la ricostruzione per empatia di un'esperienza nevrotica. A Roma, durante l'estate del 1971, Sartre lavora al tomo III, consacrato agli scrittori del Secondo Impero, e alla nevrosi di Flaubert questa volta inserita nel contesto storico-sociale: una prima pubblicazione di questo tomo risale al 1972. Contemporaneamente Sartre è alle prese con il tomo IV che doveva essere uno studio testuale di *Madame Bovary*. Questa aggiunta gli sembrava indispensabile, anche se l'argomento non lo interessava particolarmente. Nel 1973 Sartre diviene quasi cieco, ma continua a prendere appunti per terminare *L'Idiot*, fino a che dovrà rinunciare definitivamente all'impresa. «Ce Flaubert – dichiarerò nel 1975 – me pèse comme un remords, mais l'essentiel a été dit» (Sartre, *Situations X* 151). Le note di Sartre al quarto volume saranno pubblicate nel 1988 nella nuova edizione dell'*Idiot de la famille* da Arlette Elkàim-Sartre. Altri frammenti sono stati donati ad amici e studenti che frequentavano la sua casa.

Nell'*Idiot de la famille*, per indagare la personalità di Flaubert, Sartre si serve del metodo progressivo-regressivo. Tale metodo, di cui Sartre ci dà la prima definizione in *Questions de méthode*, sarà un mezzo d'indagine attraverso il quale analizzare e comprendere un individuo e i suoi progetti all'interno della cornice storica in cui quest'ultimo ha vissuto. Per analizzare un individuo occorrerà dunque operare due movimenti. Il primo movimento è regressivo, ovvero rivolto verso il passato. Attraverso questo primo movimento d'indagine viene operata una contestualizzazione dell'individuo da analizzare, tenendo conto dunque del periodo storico, della storia familiare e del contesto socio-economico in cui quest'ultimo ha vissuto. Il secondo movimento è quello progressivo, che va dal passato verso il futuro e

che studia l'individuo dando attenzione al progetto che egli persegue. Quest'ultimo metodo, basato sull'esistenzialismo sartriano che si oppone al determinismo, ridimensiona e completa la portata del metodo prettamente marxiano, creando uno spazio nel quale l'essere umano, pur condizionato profondamente dal contesto storico-familiare e socio-economico di partenza, può comunque dare forma al suo destino aprendosi un varco attraverso le determinazioni che lo costituiscono.

Chi è Gustave Flaubert secondo Sartre? Innanzitutto un figlio alienato al padre. Achille-Cléophas, medico chirurgo e padre di Gustave, osserva il proprio figlio attraverso uno sguardo che Sartre sottolinea essere un *regard chirurgical*, sguardo chirurgico che viviseziona, sguardo fallico che penetra nell'interiorità del figlio violandolo e che ne costituisce l'Essere come un destino negandone continuamente la libertà.

Ce qu'on reproche au Géniteur, c'est d'avoir [...] lu à livre ouvert dans l'âme de son fils. Les rêves, les songes et les mensonges que son regard a violés, désarticulés, ce sont ceux de Gustave. Celui-ci, plus d'une fois, a vu sa vie profonde «tomber à ses pieds en tronçons». [...] Or le regard du grand homme tranchait comme un bistouri : il semblait se plonger dans le yeux de ses fils et les disséquer. C'est le *regard du père*, sublimé, généralisé que Flaubert tentera plus tard de s'approprier sous le nom de «coup d'œil médical» ou «coup d'œil chirurgical». (IF 458)

L'immagine del *regard chirurgical* è ricorrente nell'*Idiot de la famille*. I biografi anteriori hanno visto nell'utilizzo di questa espressione da parte di Flaubert rispetto alla figura paterna, di cui possiamo leggerne varie tracce nella corrispondenza, da un lato un omaggio al padre come uomo di scienza e dall'altro un tentativo

per entrare in competizione con quest'ultimo: figlio di un chirurgo, Flaubert avrebbe voluto fare il chirurgo delle lettere. Sartre è di tutt'altro avviso e vi legge in quest'espressione flaubertiana un significato più letterale che metaforico. Agli occhi di Sartre, lo sguardo chirurgico non è affatto una metafora e quando Flaubert nella sua corrispondenza lo attribuisce al padre, non è un omaggio ma una vera e propria vendetta. Di questo sguardo Gustave non è dunque l'erede ma la vittima. Ragione per cui nell'*Idiot de la famille* Achille-Cléophas è al centro della costituzione della personalità di Gustave, il cui Essere è sostenuto dallo sguardo del padre che lo costituisce annichilendolo.

Tutto ha inizio quando il piccolo Gustave delude il padre tardando ad apprendere le lettere. Il figlio sembra irrimediabilmente ottuso e il suo intelletto compromesso. Nonostante gli sforzi il bambino pare non riuscire nell'obiettivo, sciogliendosi in lacrime per la frustrazione. È qui secondo Sartre che avviene la prima «Chute»⁷ di Gustave, il quale sarà stigmatizzato come *l'idiota della famiglia*, un Flaubert dunque declassato, appartenente alla famiglia solo per sangue ma senza avere le caratteristiche proprie dei Flaubert, caratteristiche che Gustave cercherà per tutta la vita di acquisire per sentirsi finalmente parte della famiglia. Dopo tale prima *Chute* la natura dello sguardo del padre cambia. Achille-Cléophas si rifiuta di essere complice del figlio, al contrario il suo colpo d'occhio infallibile ne mette a nudo l'insincerità,

7. Tradotta in italiano letteralmente con «Caduta», tale espressione è di grande rilievo nell'*Idiot de la famille* e viene utilizzata nell'opera per evidenziare i passaggi decisivi che hanno influito dapprima nella costituzione e successivamente nella personalizzazione di Flaubert, rappresentando dunque in chiave metaforica i momenti imprescindibili che secondo Sartre hanno condizionato profondamente e irrimediabilmente la vita dello scrittore normanno.

«en déréalisant les conduites de l'enfant, [ses regards] [le rendent] pour toujours imposteur, c'est-à-dire autre que ce qu'il prétend être, sans lui dévoiler pour autant ce qu'il est» (IF 683). Gustave Flaubert, figlio degradato che non può fare a meno di proiettarsi nel padre, vittima di una relazione da cui non riesce a fuggire, vivisezionato quotidianamente da quello sguardo chirurgico paterno che ne fa a brandelli i più reconditi segreti, sembra trovare soluzione e vendetta abbandonandosi ad una seconda *Chute* che nell'interpretazione sartriana non sarà altro che il compiersi di un *parricidio*, per mezzo del quale Gustave, liberato dall'oppressiva figura del padre, potrà seguire la propria vocazione letteraria.

Sappiamo che Sartre si è servito molto delle nozioni della psicoanalisi freudiana per rintracciare la costituzione e la personalizzazione di Gustave nell'*Idiot de la famille*, con l'obiettivo di integrarla al metodo marxista nella comprensione di un individuo, partendo dall'idea che una vita non è altro che «une enfance mise à toutes les sauces» (Sartre, IF 55). Sartre si serve largamente della corrispondenza di Flaubert, che ritiene scritta «comme on parle sur le divan de l'analyste» (IF 881), per modellare, secondo l'espressione di Josette Pacaly «la fable psychanalytique» (Pacaly 123), da un lato analizzando le ambizioni di Flaubert, i suoi feticismi e la sua sessualità, dall'altro, aspetto centrale per la nostra ricerca, il suo desiderio di parricidio legato al progetto di divenire scrittore. Possiamo però evidenziare che Sartre segue raramente alla lettera i concetti psicoanalitici. Secondo Sartre vi è infatti una prima castrazione in Gustave relativamente alla sua costituzione che può essere fatta risalire addirittura alla culla: «Il est permis ici d'utiliser le vocabulaire de la psychanalyse et d'appeler castration la constitution, par les soins maternels, d'une activité passive qui empêchera pour toujours le cadet Flaubert de montrer – en quelque domaine que ce soit – une agressivité virile» (IF 876).

Risultano dunque evidenti le differenze con il concetto freudiano, rispetto al quale tale «castration originale» (IF 901) è data immediatamente senza passare né dalla fase anale né da quella fallica, non dando così nessuno spazio nell'*Idiot de la famille* al complesso edipico e alla connessa angoscia di castrazione: «Et, certes, Gustave a, comme on dit, “fait son Œdipe”[...]. Mais la structure de cette famille semi-domestique aussi bien que le caractère de Mme Flaubert s’opposaient au classique rapport trinitaire qui se trouve, aujourd’hui, à la base de toutes nos sensibilités» (IF 333). Nel contesto del nostro studio è interessante evidenziare che nell'*Idiot de la famille* troviamo molto spesso al posto del classico *complesso di Edipo*, quella che Sartre chiama la *maledizione del Padre*. Nell’interpretazione sartriana Gustave ha molto sofferto a causa della privazione dell’amore paterno e proprio tale relazione col proprio padre per Sartre si trova all’origine stessa della nevrosi di Gustave: «La relation d’objet – pour parler comme les analystes – qui lie le fils au père est, en profondeur, pathogène, c’est même la source principale de sa névrose» (IF 1840). A partire da questa ipotesi, Sartre interpreta la *chute* di Gustave a Pont-l’Évêque come la realizzazione del desiderio di parricidio. A Pont-l’Évêque Gustave ha una crisi che lo costringerà al ritiro dalla vita mondana per una vita tranquilla nella sua casa di Croisset. Si è molto discusso sull’origine di tale crisi, e spesso si è convenuto trattarsi di epilessia. Per Sartre al contrario non vi sono dubbi, la crisi a Pont-l’Évêque è stata frutto di un’intenzione e il risultato di una scelta di vita. L’analisi sartriana solleva molti dubbi, in effetti vi sono ampi studi medici che propendono a vedere nella crisi di Gustave del 1844 la conseguenza di una crisi epilettica; Sartre, nonostante fosse a conoscenza di tali studi, li scarta e legge tale crisi «comme réponse immédiate, négative et tactique à une urgence» (IF 1779). L’urgenza era rappresentata per Gustave

dal suo futuro imminente, itinerario prefabbricato dalla sua famiglia che lo aveva obbligato a prendere posto nel mondo, all'occorrenza a diventare avvocato, abbandonando così l'immaginario per coincidere con se stesso, vale a dire con un uomo ritenuto in seno alla sua famiglia un *idiot*. Secondo Sartre la *chute* a Pont-L'Évêque è «le résultat d'une lente totalisation» (IF 1810), risultato matematico di una rigorosa strategia messa a punto da «les mécanismes d'autodéfense» (IF 1809). La caduta isterica verso l'inerzia interpretata come omicidio del padre e scelta di un «Qui perd gagne» artistico. È una «fausse mort» (IF 1856) con la quale «sa jeunesse s'est "conclue"» e «un autre homme est né» (IF 1787). Secondo la formula di Sartre, la crisi a Pont-L'Évêque è «un double assassinat» (IF 1919), quello del giovane Gustave «encore sain mais tourmenté par la malédiction paternelle» (IF 1871) e di suo padre che l'ha maledetto «dès avant sa conception et qui se chargeait, au jour le jour, d'appliquer la malédiction» (IF 1918). Gustave attraverso la crisi del 1844 tenta «de retomber pour toujours dans l'âge d'or, l'époque bénie où le monde était bon, où le Père tout-puissant et le Dieu donateur s'étaient l'un l'autre et pour tout dire ne faisaient qu'un. En cet âge d'or, la féodalité paternelle était le symbole de la féodalité religieuse et réciproquement ; pour le petit vassal, c'était le moment de l'innocence, de l'accord avec soi» (IF 2097). La nevrosi di Gustave, secondo Sartre, è «le Père lui-même, cet Autre absolu, ce Surmoi installé en lui, qui l'a constitué en impuissante négativité» (IF 1893) e la *Chute*, è «un moment du dialogue avec le père [...] où la parole indicible se fait remplacer par une somatisation» (IF 1930). La falsa morte di Flaubert nella notte del gennaio 1844 è da leggersi quindi come la vendetta di un figlio contro il padre castratore. Uccidendosi, Gustave uccide il padre simbolico che abita dentro di lui: «le suicide mimé de janvier 44 est, comme tant de suicides réels, un

meurtre déguisé» (IF 1919). A Pont-L'Evêque Gustave riesce dunque a liberarsi non soltanto da una vita e da un ruolo che sente non appartenergli e che lo annichiliscono, ma anche e definitivamente dal padre e dal suo terribile sguardo. La malattia permette infatti che gli sia rilasciato «par une sommité médicale, un certificat d'incapacité à vivre» (IF 1889); ma mentre finge di sottomettersi ai decreti del medico, Gustave compie allo stesso tempo, di nascosto, un parricidio. Il padre, nella sua impotenza a guarire il figlio, è denunciato come un incompetente e simultaneamente come il colpevole della stessa malattia. Squalificato come padre e come sapiente, non dovrà fare altro che morire affinché il figlio divenga finalmente scrittore, diventato quest'ultimo detentore di quel *regard chirurgical* finora soltanto subito e che adesso si rivolta verso lo stesso padre, anche se di tale sguardo Gustave non si approprierà mai del tutto. È la vittoria di Gustave, che trova nella propria nuova condizione di orfanità l'unica via di fuga per esprimere se stesso, ma è la vittoria anche di una concezione del sapere e di una modalità di comprendere e vedere il mondo che si oppone alla visione meccanicistica del padre. Achille-Cléophas con il suo sguardo che vivisezionava la realtà non riusciva a cogliere l'insieme, è la vittoria di Flaubert divenuto artista nella propria nevrosi su un'altra impostura che è rappresentata dalla ragione analitica, la verità sembra per Sartre appartenere dunque ai libri e non alla dissezione, alla totalizzazione contro «le regard chirurgical».

Resta da chiedersi fino a che punto possiamo ritenere l'analisi sartriana riconducibile agli eventi reali della vita di Flaubert e quanto in essa, d'altro canto, sia possibile ipotizzare una trasfigurazione della vita dello stesso Sartre. In effetti, come si diceva più sopra, l'analisi sartriana solleva molti dubbi e sembra forzare gli eventi reali della vita di Flaubert per orientarli in una direzione precisa: Flaubert bambino amato dal padre e poi rifiutato

da quest'ultimo a causa della propria inettitudine, deve uccidere il padre per essere libero dal suo sguardo chirurgico e così intraprendere l'avventura letteraria. Ci si rende dunque presto conto che se l'interpretazione della crisi di Flaubert del 1844 fosse legata all'epilessia piuttosto che alla nevrosi, l'intera argomentazione sartriana cederebbe su tutti i fronti. È importante evidenziare che all'epoca in cui Sartre redige *L'Idiot*, la maggior parte degli studiosi di Flaubert propendeva per l'epilessia. Già i contemporanei dello scrittore, Maxime Du Camp, Henry Monnier, i Goncourt, e il dottor Georges Pouchet, diagnosticavano l'epilessia (si veda Bruneau 360). Sartre trova però appoggio alle sue argomentazioni in uno dei pochi pareri contrari, vale a dire quello del dottor René Dumesnil, che intorno al 1905 aveva scritto una tesi di medicina sulla malattia di Flaubert, nella quale riesaminando le testimonianze dell'epoca e la corrispondenza dello scrittore, diagnostica Gustave soffrisse non di epilessia ma di una forma di nevrosi. La base principale delle sue argomentazioni risiedeva nell'analisi delle descrizioni delle crisi fatte da Du Camp nei *Souvenirs littéraires* (199-203) e da Flaubert sotto forma di estratti nella corrispondenza.⁸ Sartre opta dunque per l'analisi del dottor Dumesnil, ma potremmo asserire che lo faccia deliberatamente. Fondamentalmente l'analisi di Dumesnil non dà che una base ad un'impostazione che Sartre sceglie intenzionalmente contravvenendo alla maggioranza delle relazioni mediche sul caso, impostazione che ci porta a leggere *L'Idiot* per molti aspetti più come un'opera soltanto ispirata agli eventi reali della vita di Flaubert che a una vera e propria biografia, un'opera dunque dove la lettura sartriana domina gli eventi piegandoli all'occasione alle proprie leggi. In effetti, come lo stesso Sartre ha asserito all'indomani della pubblicazione dei primi due tomi

8. Principalmente, lettere a Ernest Chevalier del 1° febbraio 1844; lettera a Louise Colet del 2 settembre dello stesso anno.

dell'*Idiot de la famille*, quello che ha rappresentato nella sua opera non è Flaubert come egli fu, ma «Flaubert tel que je l'imagine» (Sartre 114). Potremo quindi chiederci se nel testo Sartre rielabori, consapevolmente o meno, la propria storia personale. L'interpretazione sartriana della nevrosi di Flaubert ci fa infatti pensare al caso di Sartre stesso. Per cercare di dare una risposta a tali questioni è importante riprendere in mano l'autobiografia *Les Mots*, al fine di provare a comprendere che ruolo abbia avuto in Sartre la propria condizione di figlio orfano in relazione alla scelta di diventare scrittore, tentando infine di tracciare gli elementi a sostegno dell'ipotesi di una proiezione da parte di Sartre del proprio vissuto in Flaubert nell'*Idiot de la famille*.

2. *Les Mots: orfanità e nevrosi letteraria*

Nel 1963 Sartre pubblica l'autobiografia *Les Mots*, ma se seguiamo l'interpretazione di Geneviève Idt (*Pourquoi et comment Sartre a écrit Les Mots*) è possibile ricollocare l'inizio della riflessione autobiografica da parte di Sartre addirittura al 1952. Nella *Réponse à Albert Camus*, articolo pubblicato nell'agosto del 1952, Sartre, dopo aver analizzato severamente l'itinerario di Camus, si lascia sfuggire la seguente frase «Si vous me trouvez cruel, n'ayez crainte : je parlerai de moi bientôt et sur le même ton» (122). E nel film autobiografico datato 1972, possiamo evidenziare come sia lo stesso Sartre a darci conferma circa il periodo d'inizio e le ragioni della sua riflessione autobiografica.

L'épisode de la manifestation contre la venue de Ridgway en France, qui implique des changements chez moi, un désir de revoir le marxisme, un sens de la lutte des classes qui ne m'a plus quitté, et, par la suite, je me

mets du côté des communistes, je deviens un compagnon de route. À ce moment-là, des tas de modifications se sont faites chez moi, et en particulier j'ai constaté que j'avais vécu dans une véritable névrose, depuis le moment où j'ai constaté à écrire, même avant, depuis neuf ans, jusqu'à 50. [...] L'essentiel des *Mots* a été écrit en 53. C'est quand j'ai fait tout ce travail sur moi-même [...] J'ai été guéri de ma névrose, tout de suite, là vers 53-54. Alors j'ai eu envie de la comprendre, de comprendre qu'est-ce qui avait pu faire qu'un garçon de neuf ans se mette dans cette névrose de littérature alors que d'autres sont normaux. Alors j'ai écrit en gros *Les Mots*. (111)

Diventa interessante notare come, stando a quanto possiamo cogliere dalle stesse parole di Sartre, i primi anni 50 sono gli anni in cui il filosofo inizia un lavoro di riflessione su se stesso che lo porterà a redigere l'essenziale dell'autobiografia *Les Mots*. Tale notizia infatti, oltre per una comprensione relativa alla redazione dell'autobiografia, diventa importante riguardo la redazione dell'*Idiot*, se pensiamo che proprio negli stessi anni Sartre inizia a interessarsi concretamente ad uno studio dedicato interamente a Flaubert. La decisione di redigere il *Flaubert* coincide dunque con il primo lavoro relativo a *Les Mots*. I due progetti sembrano essere gemelli e Sartre descriverà spesso Flaubert come il suo doppio inverso. Possiamo infatti situare l'inizio della redazione del *Flaubert* proprio tra la prima e la seconda campagna di scrittura dell'autobiografia. Sartre interrompe a metà del 1955 la redazione delle *Mots* a causa di problemi di metodo, come chiarirà lui stesso. Il filosofo infatti desiderava evitare nel proprio lavoro autobiografico il romanzesco e l'aneddotico, privilegiando l'utilizzo di un metodo che unisse psicoanalisi e analisi marxista per raccontare di sé in rapporto alla situazione storica, al fine di spiegare

le ragioni per cui aveva scelto di diventare uno scrittore. L'autobiografia *Les Mots*, stando a quanto possiamo dunque apprendere dallo stesso Sartre, viene pubblicata dopo un lungo lavoro di riflessione su di sé, volto a rintracciare le origini della propria vocazione letteraria. Leggendo il testo, appare immediatamente determinante il ruolo che la propria condizione di orfanità ha avuto in Sartre rispetto alla scelta di divenire scrittore. A questo proposito un primo elemento da evidenziare è l'arco temporale all'interno del quale Sartre sceglie di svolgere la narrazione. Non è infatti difficile ipotizzare che non sia affatto una coincidenza che Sartre cominci il racconto d'infanzia nel momento in cui suo padre Jean-Baptiste muore per poi terminare quest'ultimo poco prima l'entrata nella vita del piccolo Poulou del suo patrigno Joseph Mancy, facendo dunque della scomparsa del padre biologico e del profilarsi all'orizzonte di un padre-sostituto la cornice all'interno della quale svolgere la narrazione. Sappiamo inoltre che il primo titolo a cui pensò Sartre fu *Jean sans terre*, che secondo Jean-Bertrand Pontalis⁹ doveva essere inteso come Jean senza padre. Il nome Jean allude evidentemente proprio allo stesso Sartre, un bambino e poi un uomo senza una terra d'origine, ovvero senza un padre, da un lato completamente libero e privo del peso del legame paterno, dall'altro completamente solo ed esposto alla contingenza. È anche noto con che animosità Sartre tratti la paternità nell'autobiografia.

Il n'y a pas de bon père, c'est la règle; qu'on n'en tient pas grief aux hommes mais au lien de paternité qui est pourri. Faire des enfants, rien de mieux; en avoir, quelle iniquité! Eût-il vécu, mon père se fût couché sur moi de tout son long et m'eût écrasé. Par chance, il est mort en bas âge; au milieu des Énées qui portent sur le dos leurs

9. Vedere la Prefazione di Jean-Bertrand Pontalis allo *Scénario Freud* di Sartre.

Anchises, je passe d'une rive à l'autre, seul et détestant ces géniteurs invisibles à cheval sur leurs fils pour toute la vie; j'ai laissé derrière moi un jeune mort qui n'eut pas le temps d'être mon père et qui pourrait être, aujourd'hui, mon fils. Fut-ce un mal ou un bien? Je ne sais; mais je souscris volontiers au verdict d'un éminent psychanalyste: je n'ai pas de Sur-moi». (LM 11)

Queste dunque le parole con le quali Sartre ci parla del legame di paternità e della propria condizione di orfano. L'immagine più esplicita che ne emerge è quella di un legame che è intrinsecamente e irrimediabilmente marcio, a cui Sartre è ben felice che la sorte lo abbia sottratto. Il piccolo Sartre in *Les Mots* non conosce dunque né il conflitto edipico né l'angoscia di castrazione dato che il padre è morto quando lui aveva soltanto quindici mesi. Dichiarerà dunque Sartre nel testo, poche pagine più avanti, che la precoce dipartita del padre lo «avait gratifié d'un "Œdipe" fort incomplet» (LM 17). La morte precoce del padre aveva però sconvolto la vita di Poulou sotto un'altra prospettiva: bambino, è perseguitato dalla sensazione di esistere senza avere diritto all'esistenza e, a partire da questo fatto, la sua esistenza è del tutto illegittima. Sartre si rifugia dunque nella letteratura dove la propria presenza è indispensabile e la propria esistenza, in quanto creatore, *necessaria*. François George (*Deux études sur Sartre*) insiste su questa nozione d'illegittimità nell'universo sartriano legandola con il tema della *bâtardise*, seguendo le tracce di Francis Jeanson (*Sartre par lui-même*), che aveva già analizzato, nove anni prima della pubblicazione delle *Mots*, le opere di Sartre in quest'ottica. Secondo François George, tale tema della *bâtardise* si presenta in Sartre legato non soltanto ad un caso particolare, ma come la metafora metafisica e universale che definisce la condizione umana. Per Sartre la *bâtardise* sarebbe dunque la nostra condizione

esistenziale, che si appoggia sulla contingenza. Al di là delle molte considerazioni che si potrebbero fare su un argomento così vasto e complesso, è però interessante all'interno del nostro studio mettere in evidenza le diverse similitudini, spesso non immediatamente lineari ma comunque evidenti, che possiamo rintracciare tra *L'Idiot de la famille* e *Les Mots* relativamente al ruolo rivestito dalla *morte del padre* rispetto l'insorgere della vocazione letteraria, facendo, come si cercherà di dimostrare, di Poulou e Gustave due facce della stessa medaglia.

Per Poulou come per Gustave la situazione iniziale è infatti la stessa: «Intrus» (IF 132) o «Fils de personne» (LM 91), sono bambini di troppo, contingenti. Entrambi sono perseguitati dal sentimento di esistere senza avere diritto all'esistenza, per questo la loro esistenza è quindi del tutto illegittima. Se nell'*Idiot*, lo abbiamo visto, i toni relativi al legame di paternità sono del tutto aspri e negativi, troviamo nelle *Mots*, in altre forme, lo stesso risentimento. Nel testo non vi è infatti soltanto la messa a fuoco del padre come figura assente ma vi è anche quella del padre oppressore: Poulou come Gustave è vittima di un padre abusivo, figura quest'ultima incarnata dal nonno. Charles Schweitzer è un patriarca autoritario che «se faisait servir par ses femmes à table, en désignant du doigt, sans un mot, l'huilier ou la corbeille à pain» (LM 131), un padre terribile che «se plaît à emmerder ses fils» e che «a passé sa vie à les écraser» (LM 20). La figura del padre è dunque presente nelle *Mots* sotto altre forme ma con le medesime caratteristiche che abbiamo evidenziato nell'*Idiot*. Sia Gustave che Poulou divengono scrittori soltanto al prezzo della *morte del padre*: «À la mort de mon père», scrive Sartre nelle *Mots*, «Anne-Marie et moi, nous nous réveillâmes d'un cauchemar commun; je guéris» (9). Come la morte di Jean-Baptiste «donna la liberté» (LM 11) a Sartre, allo stesso modo la morte d'Achille-Cléophas «a été ressentie comme une

délivrance par Gustave, qui s'est même, un moment, cru guéri de sa névrose» (IF 1807). Entrambi seguono dunque un percorso molto simile che dall'epoca d'oro li porta alla *Chute* della frustrazione affettiva. Per giustificare la loro esistenza sia Poulou che Gustave decidono di divenire scrittori, così da poter creare un mondo a loro immagine, dove gli imprevisti sono esclusi ma soprattutto la loro presenza, in quanto creatori, è indispensabile e la loro esistenza *necessaria*. Ma non è tutto. Sartre sembrerebbe infatti trasferire la propria condizione di «Fils d'un mort» (LM 13) anche nel ritratto che fa nell'*Idiot* di Caroline Fleuriot, madre di Gustave. Come il piccolo Poulou nelle *Mots*, anche lei a causa della propria condizione di orfanità si angoschia della leggerezza della propria esistenza senza trovare un modo per fissarla: «Cette enfant n'est à personne: elle passe de main en main on préfère mourir que la garder ; [...] Légère elle ne l'est que trop : qu'on l'allège encore, elle s'envole. Ce qu'elle demande, c'est du lest; elle tente de mettre un terme à son indéfini glissement en se chargeant du fret le plus lourd, de la vertu» (IF 82).

In conclusione, nei testi analizzati, la scrittura in Sartre ci appare dunque come un atto di vendetta rispetto all'alienazione paterna e la dimensione d'orfanità (subita, bramata) la condizione stessa dell'essere autore. Lo scrittore è un alienato; un alienato che sceglie la propria alienazione, o che la subisce. Flaubert e Sartre la subiscono inizialmente, poi la scelgono attraverso l'avventura letteraria. I due testi si muovono dunque parallelamente e potremmo aggiungere che l'odio di Flaubert nei confronti di suo padre rievoca quello di Sartre nei confronti del suo patrigno Joseph Mancy. Se infatti nelle *Mots* il parricidio è effettuato all'esterno del racconto d'infanzia nella misura in cui è una storia ambientata nell'epoca

senza padre (come dicevamo più sopra *Les Mots* inizia con la morte del padre Jean-Baptiste per terminare subito prima dell'arrivo nella vita di Poulou del patrigno Joseph Mancy), nell'*Idiot* il parricidio rappresenta l'ultimo obiettivo verso cui Gustave protende per riscattare se stesso. L'atto stesso della scrittura è strettamente legato all'azione del parricidio. Da un lato Gustave ottiene la possibilità di divenire scrittore attraverso il parricidio simbolico a Pont-L'Évêque, dall'altro sappiamo che Sartre ha ritenuto la scrittura un atto di rivolta contro il suo patrigno: «[Mon beau-père] a été, constamment, le type contre lequel j'écrivais. Toute ma vie; et le fait d'écrire, c'était contre lui» (de Beauvoir 186). Resta dunque da chiederci se il protagonista dell'*Idiot de la famille* non sia altro che una proiezione sartriana. Ad avallare l'ipotesi ci sarebbe il fatto che i due progetti, quello autobiografico e biografico, sono stati concepiti come si diceva più sopra da Sartre nello stesso periodo. Sono poi molti gli indizi, come abbiamo visto, che potrebbero suggerirci una tale interpretazione. Potremmo quindi dire con Claude Burgelin che il «Que peut-on savoir d'un homme, aujourd'hui?» che inaugura la prefazione dell'*Idiot* rinvia a un molto autobiografico, «Que puis-je dire de moi?» (Burgelin 19). Sartre rielaborerebbe quindi nell'*Idiot* il proprio vissuto facendo di Gustave Flaubert la propria trasfigurazione. La propria esperienza personale sarebbe dunque all'origine della rappresentazione conflittuale del rapporto padre-figlio nell'*Idiot* e, potremmo aggiungere, forse alla stessa origine della decisione di Sartre di dedicare dieci anni della propria vita al *Flaubert*, opera che in tal senso andrebbe letta come un'autobiografia mascherata di Sartre in cui l'autore attraverso l'Altro esprime i propri conflitti interiori. Per quanto affascinante, tale lettura autobiografica resta un'ipotesi, quello che però ci sembra importante mettere in evidenza a conclusione della nostra analisi è che, nella prospettiva sartriana, per

essere uno scrittore autentico è necessaria una situazione iniziale di frustrazione affettiva. Che quest'ultima sia offerta dall'assenza del padre, come per il piccolo Poulou delle *Mots*, oppure dallo sguardo chirurgico di Achille-Cléophas per Gustave nell'*Idiot*, tale frustrazione, che conduce alla *Chute*, appare necessaria nel processo della scelta di intraprendere l'avventura letteraria, che in Sartre prende le sembianze di una vera e propria nevrosi. L'impressione è che la scrittura sia un atto di vendetta contro l'alienazione paterna, dove la scelta dell'immaginario da parte dello scrittore coincide con la giustificazione della propria esistenza, escludendo da quest'ultima tutti gli elementi contingenti e trasformando la propria vita fluttuante in una vita di sicurezza. A partire da quanto fin qui evidenziato potremmo infine chiederci: cosa sarebbe stato di Sartre e della sua opera letteraria se il destino non lo avesse condannato all'orfanità? La risposta potrebbe sorprenderci.

Bibliografia

- Anselmini, Julie. "Les stratégies argumentatives dans *L'Idiot de la famille*". *Recherches & travaux*, n. 71, 2007, *L'Idiot de la famille de Jean-Paul Sartre*, pp. 93-106.
- Anselmini, Julie, e Julie Aucagne. Présentation. *Recherches & travaux*, n. 71, 2007, *L'Idiot de la famille de Jean-Paul Sartre*, pp. 5-27.
- Aucagne, Julie. "Achille-Cléophas Flaubert et les métamorphoses du regard chirurgical". *Recherches & travaux*, n. 71, 2007, *L'Idiot de la famille de Jean-Paul Sartre*, pp. 125-37.
- Bruneau, Jean. *Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert*. Armand Colin, 1962.
- Burgelin, Claude. "Lire *L'Idiot de la famille*". *Littérature*, n. 6, mai 1972, pp. 111-120.

- Bourgault, Jean. "Névrose et fiction herméneutique. Quelques remarques sur la méthode de *L'Idiot de la famille*". *Les Temps modernes*, janvier-mars 2012, pp. 60-79.
- . "Réinventer l'art d'écrire. Littérature et phénoménologie dans *L'Idiot de la famille*". *Recherches & travaux*, n. 71, 2007, *L'Idiot de la famille de Jean-Paul Sartre*, pp. 107-123.
- Chabot, Alexis. "Sartre et le fantôme du Père". *Sartre Studies International*, vol. 19, n. 2, 2013, pp. 61-77.
- . *Sartre et le père (Le scénario Freud, Les Mots, L'Idiot de la famille)*. Honoré Champion, 2012.
- Clément, Bruno. *Le lecteur et son modèle: Voltaire, Pascal, Hugo, Shakespeare, Sartre, Flaubert*. PUF, 1999.
- Collins, Douglas. *Sartre as biographer*. Harvard UP, 1980.
- de Beauvoir, Simone. *La Cérémonie des adieux*. Gallimard, 1981.
- . *Entretiens avec Jean-Paul Sartre*. Gallimard, 1981.
- . *Tout compte fait*. Gallimard, 1972.
- Du Camp, Maxime. *Souvenirs littéraires*. Aubier, 1994.
- George, François. *Deux études su Sartre*. Christian Bourgois Éditeur, 1976.
- Halpern, Joseph. *Critical fictions: the literary criticism of Jean-Paul Sartre*. Yale UP, 1976.
- Idt, Geneviève. *Pourquoi et comment Sartre a écrit Les Mots*, PUF, 1997.
- Jeanson, Francis. *Sartre par lui-même*. Le Seuil, 1955.
- Ji, Young-Rae. "La reconstruction sartrienne de la vie de Flaubert". *Recherches & travaux*, n. 71, 2007, *L'Idiot de la famille de Jean-Paul Sartre*, pp. 49-64.
- Leoni, Federico. *L'idiota e la lettera. Quattro saggi sul Flaubert di Sartre*. Orthotes, 2013.
- Louette, Jean-François. "La Dialectique Dans *L'Enfance d'un Chef*". *Études Sartriennes*, n. 4, 1990, pp. 125-51.
- . "La littérature, du pouvoir au besoin". *Sartre et Beauvoir, roman et philosophie*. La Baconnière, 2019, pp. 29-48.

- . “Revanches de la bêtise dans *L’Idiot de la famille*”. *Recherches & travaux*, n. 71, 2007. *L’Idiot de la famille de Jean-Paul Sartre*, pp. 29-48.
- *Silences de Sartre*. Presses Universitaires du Mirail, 2002.
- Macé, Marielle. “Penser par cas “Pratiques de l’exemple et narration, dans *L’Idiot de la famille*”. *Recherches & travaux*, n. 71, 2007, *L’Idiot de la famille de Jean-Paul Sartre*, pp. 79-91.
- Pacaly, Josette. *Sartre au miroir*. Klincksiek, 1980.
- Philippe, Gilles. “Le protocole préréactionnel dans les manuscrits de *L’Idiot de la famille*”. *Recherches & travaux*, n. 71, 2007, *L’Idiot de la famille de Jean-Paul Sartre*, pp. 139-50.
- Recalcati, Massimo. “Un piccolo scarto”. Jean-Paul Sartre, *L’idiota della Famiglia. Gustave Flaubert dal 1821 al 1857*, traduzione di Corrado Pavolini, Il Saggiatore, 2019, pp. 7-18.
- Sartre, Jean-Paul. *L’Idiot de la famille*. Gallimard, 1971-1972.
- . *Les Mots*. Gallimard, 1964.
- . *Questions de méthode*. 1957. Gallimard, 1986.
- . *Sartre: un film réalisé par A. Astruc et M. Contat*. Gallimard, 1977.
- . *Le Scénario Freud*. Gallimard, 1984.
- . *Les Séquestrés d’Altona*. Gallimard, 1960.
- . *Situations X. Politique et autobiographie*. Gallimard, 1976.
- Sawada, Nao. “Biographe malgré lui. *L’Idiot de la famille* dans le miroir des *Mots*”. *Recherches & travaux*, n. 71, 2007, *L’Idiot de la famille de Jean-Paul Sartre*, pp. 65-77.
- Scanzio, Fabrizio. *Jean Paul Sartre. La morale introyable*. Ipc, 2014.
- Scillitani, Lorenzo. “Un idiota in famiglia: il diritto dei senza voce”. *Politica.eu*, 2019, pp. 78-98.
- Scriven, Michael. *Sartre’s existential biographies*. Macmillan, 1984.

TRASMISSIONI DI ORIGINE IGNOTA.
LA SCRITTURA DI ANDRÉ GREEN
TRA PSICOANALISI E LETTERATURA¹

di Francesco A. Clerici

È possibile dire che uno psicoanalista non scrive mai che su se stesso. Non che si tratti, con questo giudizio, di attaccare di caducità la sua produzione per via del suo carattere soggettivo, ma perché l'universalità – se ce n'è una – passa necessariamente dall'interrogazione soggettiva.²

André Green (“Transcription” 28)

Un libro che non racchiude in sé il suo contro-libro è considerato incompleto.

Jorge Luis Borges (439)

Pongo la mia domanda metaforicamente: Edipo è immortale?

Yosef Hayim Yerushalmi (95-96)

1. «Babelismo psicoanalitico» e la questione del padre

Il tema dell' “eredità dell'orfano” non tocca solo motivi che sono a tutti gli effetti alla base delle scoperte freudiane. Esso crea un tessuto associativo affatto

1. Il titolo del presente contributo si ispira a uno scritto di Green del 1977: “Transcription d'origine inconnue. L'écriture du psychanalyste: critique du témoignage”.

2. Là dove non altrimenti precisato le traduzioni in lingua italiana sono di chi scrive.

specifico che ci porta in profondità, al cuore delle vicende della psicoanalisi, oggi più che mai. La questione della morte del padre occupa e preoccupa Sigmund Freud per tutta la vita in molteplici forme e registri (Green, “La construction du père perdu” 11) e costituisce un filo conduttore che intesse non solo *intellettualmente* ma anche *affettivamente* tutto il suo lavoro – dalle prime allusioni al complesso di Edipo nelle lettere a Wilhelm Fließ, sino alle riflessioni de *L'uomo Mosé* (1939). Anche al di là del quadro specifico dell'opera freudiana, questo tema assume nondimeno un rilievo di portata enorme da un punto di vista simbolico, storico e culturale.³ Il confronto con la figura paterna può in effetti essere letto come una ‘idea direttrice’ o ‘linea guida’ (Green, *Idées directrices*) significativa per interrogarsi su una «concettualizzazione storica dei mutamenti della psicoanalisi» (Urribarri, *Dialoguer avec André Green* 75-76) e sulle vicissitudini di quest'ultima in differenti contesti ed epoche.

Tra i molti psicoanalisti che si sono confrontati con questi temi, André Green (1927-2012) occupa un ruolo di prim'ordine. Nella sua arborescente complessità, e in un dialogo costantemente fecondo con l'opera freudiana, il pensiero di Green rintraccia infatti un asse di sviluppo nella riflessione metapsicologica sulla psicoanalisi nelle sue trasformazioni storico-culturali, cliniche ed epistemologiche. Se molti studi⁴ hanno recentemente messo in luce il ruolo delle riflessioni sui mutamenti della clinica e della pratica analitica nella metapsicologia di Green,

3. In due lavori significativi Yerushalmi (*Freud's Moses: Judaism Terminable and Interminable*) e Meghnagi (*Il padre e la legge. Freud e l'ebraismo*) indagano il rapporto di Freud con la figura paterna, interpellando in modo fecondo la matrice ebraiche della psicoanalisi e del percorso intellettuale di Freud.

4. Urribarri, “On Clinical Thinking”; Richard; Levine e Reed; Kohon e Perelberg; Baldassarro; Kohon, *The Dead Mother*; Balsamo, *André Green*.

un elemento rilevante che a mio avviso resta ancora in parte da esplorare è il rapporto del pensiero di Green con la così detta “psicoanalisi applicata”. L’attenzione che egli rivolge ai processi creativi e rappresentazionali, a testi letterari capitali, e soprattutto alle dinamiche della scrittura (non solo letteraria, ma anche metapsicologica) costituisce un tassello cruciale in quell’articolato mosaico che è il pensiero di Green.

In questo lavoro propongo di affrontare il tema dell’eredità dell’orfano e dell’assenza della figura paterna⁵ attraverso una lettura dell’opera di Green – la quale, sebbene ancora poco nota al di fuori dell’ambito psicoanalitico, costituisce uno dei massimi vertici della psicoanalisi contemporanea ed è a giusto titolo considerata la “terza grande metapsicologia” dopo quella di Freud e di Lacan. Oggi, retrospettivamente, abbiamo gli strumenti per cogliere quanto l’opera di Green si sia caratterizzata «come ricerca di un nuovo paradigma del pensiero psicoanalitico contemporaneo in grado di superare le frammentazioni dei modelli post-freudiani» (Urribarri, “On Clinical Thinking” 133),⁶ là dove il termine “contemporaneo” allude a una psicoanalisi che si avverte e riscopre *in cammino* attraverso epoche, lingue, contesti culturali

5. Non mi occuperò qui dell’importante saggio di Green sul complesso della madre morta, in quanto necessiterebbe di una trattazione a parte (*Narcissisme* 222-253).

6. Urribarri ha osservato come il «motore epistemologico» di Green si alimenti di quell’«irriducibile ma fertile divario tra i fondamenti Freudiani e le sfide della pratica psicoanalitica con pazienti non nevrotici. Per Green, il progetto contemporaneo di sviluppare un nuovo paradigma [psicoanalitico] è molto differente dalla costruzione di un’ennesima scuola o discorso post-Freudiani. Il progetto contemporaneo è un programma di ricerca, e André Green vedeva il suo stesso lavoro [...] come un importante contributo per la fondazione di un nuovo paradigma contemporaneo: una nuova matrice Freudiana, pluralista, estesa e complessa» (Urribarri, “On Clinical Thinking” 134).

differenti. Green – che Balsamo ha definito un «pensatore delle connessioni» (Balsamo, *André Green* 10 ss.) – pone così l'accento sulla complessità diacronica e sincronica del pensiero psicoanalitico, sulla sua eterogenea evoluzione, là dove pratica e teoria, ascolto nella stanza d'analisi e riflessione metapsicologica si intrecciano in un *pensiero clinico* vasto e articolato. Il lavoro di Green traghetta in tal senso l'opera di Freud nella necessità di ascoltarne le risonanze, le diramazioni, gli sviluppi concettuali negli autori che vengono dopo Freud, mettendo in dialogo tra loro questi differenti stadi di sviluppo.⁷

7. In Urribarri, *Dialoguer avec André Green*, Green ritorna su questo punto della sua riflessione storico-concettuale sulla psicoanalisi, offrendo un esempio lampante del suo *modus pensandi*: «Che cos'è il “contemporaneo” in psicoanalisi? In primo luogo [...] questo termine ha una doppia accezione nel contesto analitico francese e internazionale. Anche se siamo ora tutti d'accordo nel parlare di una *crisi della psicoanalisi* non possiamo cogliere [dégager] una visione unificata della direzione verso cui s'orienta la nostra disciplina. Il movimento contemporaneo è segnato da forze che spingono verso direzioni diverse, a partire dal *corpus* comune costituito dalla clinica. I casi limite, i disturbi narcisistici, le patologie psicosomatiche, insomma, la *predominanza delle strutture non nevrotiche* hanno sollecitato l'emergere di una clinica nuova. Tale clinica esige, a mio avviso, l'elaborazione di una teoria generale dello psichismo e, logicamente, una tecnica. [...] Mi è sempre stato a cuore il riconoscere ciò che mi interessava negli altri autori, senza tuttavia convertirmi. Non ho mai instaurato una relazione religiosa, né con il kleinismo, né con il winnicottismo, né con il lacanismo. Ciò che chiamo il “babelismo psicoanalitico” delle correnti post-freudiane è senza dubbio un fermento supplementare nella crisi della psicoanalisi... Ma non si tratta di praticare una forma di eclettismo. Sono alla ricerca della complessità. Ciò che mi interessa è di scoprire e di seguire storicamente le grandi linee dell'evoluzione del pensiero psicoanalitico presso Freud e dopo Freud. Noi veniamo *dopo Freud*, certo, e anche *con Freud* per pensare i problemi del nostro tempo» (75-76).

In quanto segue non intendo certo offrire una panoramica del percorso intellettuale di Green o della sua vita.⁸ Attraverso l'analisi di alcune sue pagine, vorrei invece riflettere, con alcune osservazioni, su ciò che la scrittura di Green lascia trasparire circa una relazione *epistemologica* tra il suo pensiero e il confronto con i processi creativi, la scrittura e lo scrivere, il poetico e il letterario. Saggi quali *La déliaison* (1971), *Le double et l'absent* (1973) e *La réserve de l'incréable* (1982) permettono infatti di cogliere come Green approcci il problema delle trasformazioni della psicoanalisi stessa anche a partire da un confronto con i mutamenti della rappresentazione letteraria.

Green ha affermato che «lo psichico [le psychisme] ingloba la letteratura, e non il contrario» (Green, *La Lettre et la Mort* 16). Se la letteratura, in quanto manifestazione dello psichico al lavoro, è in grado di illuminare il «potere creativo dell'inconscio» (Balsamo, *André Green* 15), in questo caso specifico, una riflessione sulla relazione stessa che Green instaura con la letteratura può offrirci una chiave di lettura dei processi creativi che intervengono

8. Per una presentazione sintetica della vita e dell'opera di Green si veda Duparc. Numerose interviste hanno inoltre fatto emergere dettagli importanti della vita di Green in relazione alla sua opera e al suo pensiero (ad esempio Green, *Un psychanalyste engage*; Id., *Associations*; Id., *La Lettre et la Mort*; Urribarri, *Dialoguer avec Green*). André Green nasce e cresce a El Cairo, in una famiglia ebraica di discendenza sefardita progressista e liberale. Si forma in un ambiente vitale e cosmopolita al crocevia tra lingue e culture diverse. Dopo aver studiato al *Lycée français* a El Cairo, affascinato dalla cultura francese, prosegue la sua formazione a Parigi, la città in cui vivrà a partire dal 1946 e dove studierà prima medicina, per poi specializzarsi in psichiatria e successivamente iniziare il suo percorso di psicoanalista. Morirà nel 2012, dopo aver dato forma a un *corpus* unico e imprescindibile nel panorama psicoanalitico francofono e internazionale.

nel passaggio dallo «spazio letterario» (Blanchot) verso una specifica forma di organizzazione teorica e di strutturazione del sapere. L'esplorazione psicoanalitica dei processi creativi caratterizza l'opera di Green a tal punto che ritengo legittimo affermare che essa costituisca un corrispettivo tanto importante quanto l'indagine clinica: come una sorta di *Doppeltgänger*, di doppio che accompagna sin dall'inizio lo sviluppo del suo pensiero.

Prima di addentrarmi in questa tematica vorrei però compiere un breve *détour*. Per cogliere la portata – tutt'altro che scontata – dell'opera di Green è bene avere presente, almeno per sommi capi, il clima culturale in cui egli si forma, prima come psichiatra, in particolare presso la clinica psichiatrica Sainte-Anne di Parigi, poi come psicoanalista. Se l'introduzione in psichiatria dei farmaci neurolettici – primo tra tutti la clorpromazina, grazie alle sperimentazioni cliniche di Jean Delay e Pierre Deniker – comporta una svolta epocale nel trattamento di disturbi psicotici,⁹ la scissione del movimento psicoanalitico in Francia nel 1953¹⁰ rende manifesta l'intensità di un duraturo dibattito circa le possibili traiettorie del sapere psicoanalitico, teso tra un ancoraggio alle scienze

9. Inizialmente intesa come potenziatore o integratore di farmaci per l'anestesia generale, la clorpromazina venne sintetizzata da Paul Charpentier nel 1951 presso i laboratori di Rhône-Poulenc. Per un resoconto dello sviluppo di questo farmaco e delle sue prime fasi di sperimentazione si veda Ban (495-500).

10. La Società psicoanalitica di Parigi (SPP) nasce nel 1926 ad opera di Marie Bonaparte, Eugenie Sokolnicka e altri, e con il sostegno di Sigmund Freud. Le intense dispute dei primi anni Cinquanta culminarono in una secessione che vide l'emergere della figura carismatica di Jacques Lacan e la costituzione della Società francese di psicoanalisi (SFP).

mediche e proposte di apertura a nuovi orizzonti e apporti disciplinari. In questo contesto, è possibile riconoscere l'esacerbazione di un periodo di crisi, frammentazione, dispersione e fermento senza precedenti nella storia del movimento psicoanalitico. È in questi decenni che si vengono a sviluppare in modo più o meno eterodosso linee di ricerca che Freud e la prima cerchia di pionieri psicoanalisti avevano solo profilato o che addirittura non poterono esplorare del tutto.

Se questo fermento culturale è un chiaro segnale di come la psicoanalisi non sia certo morta con Sigmund Freud, è tuttavia vero che la morte del padre della psicoanalisi, il 23 settembre 1939, rappresenta uno spartiacque decisivo, le cui ripercussioni si sono tutt'altro che attenuate nel contesto intellettuale in cui Green muove i primi passi. Sarebbe ingenuo, nonché storicamente scorretto, sostenere che la storia del movimento psicoanalitico non sia mai stata scossa prima da scissioni e rotture (si pensi, solo per citare l'esempio più importante, a quella che vide protagonisti Freud e Carl Gustav Jung). Nondimeno, la figura autoritaria e in un certo senso "normativa" che Freud ebbe a esercitare nel corso della sua vita svolgeva un ruolo "contenitivo", legato a una necessità di istituzionalizzazione, universalizzazione e internazionalizzazione del movimento e della pratica psicoanalitica (Meghnagi 60 e ss.). Egli funse in tal senso da elemento protettivo, di coesione, qualora non di coerenza, all'interno della prima generazione di psicoanalisti (60-94).

La morte di Freud, in quanto morte della figura paterna, infligge però una ferita molto più profonda. Riflettendo sulla crisi della psicoanalisi post-freudiana, André Green ha sottolineato come questa fosse una crisi «melanconica» in quanto segnata dal «lutto interminabile» per la morte di Freud (Urribarri, "Après Lacan" 53). A questa connotazione melanconica, è bene rilevarlo, si lega anche una dimensione "diasporica": con la fuga del padre della

psicoanalisi da Vienna dopo l'annessione dell'Austria da parte della Germania nazista il 13 marzo 1938 la psicoanalisi stessa prende – non solo geograficamente – la via dell'esilio. È in questo senso che l'espressione di Green «babelismo psicoanalitico» pone l'accento, da un lato, sulla “dispersione” linguistica e concettuale che caratterizza la psicoanalisi dopo Freud nei differenti idiomi in cui questa ebbe a svilupparsi; è d'altro canto proprio dal confronto con tale pluralismo e diversificazione “babelici”¹¹ che urge un confronto con l'eredità irriducibile dell'opera freudiana.

La questione della figura paterna assume allora, in questa congiuntura, tratti complessi e nondimeno imprescindibili per pensare il tema dell'eredità del pensiero psicoanalitico dopo la morte del suo fondatore. Questo perché ogni movimento militante, ogni «scuola», ogni «grande dogmatismo post-freudiano» – che si tratti della

11. Nell'aggettivo scelto da Green echeggia un tema che, come ha messo bene in luce Meghnagi, caratterizzava già il primo gruppo di psicoanalisti e che Green ravviva e ricontestualizza con la propria opera. Scrive Meghnagi: «La maggioranza delle prime analisi didattiche erano svolte in una situazione in cui uno dei due componenti della coppia analitica parlava in una lingua diversa dalla propria. Il fatto non è stato oggetto dell'attenzione dovuta, non solo perché per la maggioranza di questa generazione di analisti il multilinguismo (che va distinto dal poliglottismo – come l'interculturalità va distinta dalla multiculturalità) era una condizione esistenziale; ma perché, intorno a questo problema, ruotava la questione stessa della loro identità di ebrei e la validità della loro scommessa perché pionieri di un nuovo sapere. L'attraversamento della lingua e dei codici, la necessità di ridare un significato alla multiappartenenza, in un'epoca in cui i nazionalismi emergenti consideravano tutto ciò un pericolo e la psicologia accademica vi vedeva il sintomo di un disturbo o peggio di una malattia, è all'origine del progetto freudiano, ne è una importante condizione storica» (170; cfr. anche 160-179).

Ego psychology, della scuola britannica kleiniana o, in Francia, di quella lacaniana – tenta di vivere *ex novo* la scena originaria del «padre fondatore» e del gruppo di pionieri attorno a lui, incarnando una nuova figura (ri) fondatrice (Urribarri, “Après Lacan” 53). Il sentimento di abbandono storico, per esprimerci con Urribarri, si traduce così in «una mitologia paternalistica» in cui ogni nuova generazione deve necessariamente confrontarsi con la figura irriducibile del padre (ibid.).

In assenza del padre della psicoanalisi, è proprio, soprattutto all’opera che tocca il ruolo di rappresentante dei fondamenti di questa modalità di pensiero tesa tra pratica e teoria. È da qui, da questo lascito ricchissimo e complesso che è necessario confrontarsi e tentare di elaborare la perdita, dando forma a quel lavoro del lutto che ogni scrittura inevitabilmente implica ed esige (Green, “Transcription” 29). Un lutto che ogni scrittura, in un certo senso, scatena, poiché ogni gesto creativo implica inevitabilmente una forma di tradimento, di parricidio (ibid.).

2. *Origini (quasi) ignote, ovvero una “etimomitologia”*

Ritorniamo brevemente all’espressione “eredità dell’orfano”. Una lettura etimologica – o pseudo-etimologica – di questi due termini rivela alcuni elementi di interesse. Sebbene molti dizionari considerino il termine *erede* di origine incerta, Pianigiani – che, come è noto, non è una fonte sempre attendibile in termini scientifici e metodologici (Schweickard – Bernhard) – azzarda due possibili interpretazioni. In un primo caso, il termine latino *hæredem* / *herèdem* sembra attenere alla radice indoeuropea *ghar* – «tenere, prendere», ovvero «colui che prende, che si impadronisce» (Pianigiani 474). Malgrado io non possegga gli strumenti per giudicare la veridicità di questa prima ipotesi di Pianigiani, è difficile non

associarla alla celebre citazione goethiana, tratta dalla scena *Notte* del *Faust I*, cui Freud era, com'è noto, molto legato: «Was du ererbt von deinen Vätern hast, | erwirb es, um es zu besitzen.» (Goethe 54) «Ciò che hai ereditato dai padri, | riconquistalo per possederlo».¹²

Con la sua seconda ipotesi, Pianigiani tocca un punto altrettanto significativo, speculando che il termine *heres-edis* possa essere forma indebolita del termine greco *chèros*, ossia «vuoto, privo, deserto». Questa lettura parrebbe corroborata, nel caso del tedesco *Erbe* (*erede*), da Pfeifer, il quale riscontra tra l'altro una vicinanza con il termine *orphanós* [ὀρφανός] (Pfeifer).¹³ La ricostruzione etimologica del termine *orfano*, d'altro canto, risulta apparentemente meno problematica: questa riconduce al latino *ōrphānus* (a sua volta, appunto, di derivazione greca), e risulta legata al latino *orbis* (da cui ad esempio il verbo *orbare*), ossia “privo o privato di...”, “manchevole di...” (Pianigiani 942).

Che si tratti qui di speculazione etimologica o di una “mitologia etimologica”, è evidente che, al di là di ogni prudenza di metodo, i due termini sono congiunti almeno da punto di vista semantico, soprattutto se li si mette a

12. È interessante notare che nei versi di Goethe sono tre i verbi atti a indicare il campo semantico dell'eredità: *erben*, “ereditare”; *erwerben* – “acquisire attraverso un lavoro, di uno sforzo di reinvenzione”; e infine *besetzen*; “conquistare, prendere in possesso, possedere come proprietà”. Tre verbi differenti, dunque, per dire la transitorietà su cui si fonda il potere trasformativo del lavoro della cultura. Merita rilevare che il verbo *besetzen* echeggia un termine cruciale del lessico freudiano e psicoanalitico: *Besetzung*, sostantivo deverbale che descrive l'investimento psichico, ossia quel processo per cui una certa quantità di energia psichica viene legata ad esempio a un'idea, a una parte del corpo, a un oggetto, e via dicendo.

13. Pfeifer sottolinea: «Il significato di partenza per il Germanico e il Celtico è quello di “ciò che appartiene a un orfano”, dunque “possedimento spettante di diritto a un orfano”».

confronto con altri patrimoni di matrice indoeuropea. In tal senso, i concetti di eredità e orfanità rivelano una verità comune – meglio, una comune approssimazione a una verità –, in quanto comportano entrambi una componente di perdita, una privazione. Questo, però, non è evidentemente un elemento di novità.

La ricostruzione di questa sorta di “mitologia etimologica” a partire da sedimentazioni linguistiche più o meno note ci permette forse di considerare un ulteriore aspetto – o una felice coincidenza – per riflettere in termini più ampi su quella forma ricchissima e indispensabile di spaesamento, allontanamento e perdita che è il linguaggio. E ciò non solo in rapporto alla conoscenza o al sapere. In un certo senso, ogni linguaggio, instaura, o forse addirittura, *è un rapporto di orfanità con un'origine perduta*, con un'infanzia (*in-fans*) la cui traccia corporea resta per sempre irraggiungibile, ignota.¹⁴ Ed è in letteratura – in quel suo premere il linguaggio verso i propri limiti espressivi, destrutturanti e, al contempo, nel suo farci toccare il linguaggio *come limite* – che questo aspetto emerge in modo particolarmente intenso ed efficace. In un saggio su *In der Strafkolonie (Nella colonia penale, 1914)* di Kafka, Lyotard scriveva:

Essere esteticamente (nel senso della prima *Critica kantiana*), è essere là [être-la], qui e ora, esposti nello spazio-tempo e allo spazio-tempo di un qualche cosa che tocca *prima* di ogni concetto e pure di ogni

14. Le osservazioni di Freud su gioco e linguaggio quali strumenti per padroneggiare l'assenza della madre in *Al di là del principio di piacere* (Freud 11-15) ci portano del resto già su questa pista. Il legame tra lingua e dimensione di assenza verrà poi corroborato, da un altro punto di vista, dagli studi di fonologia di Jakobson sugli stadi di lallazione e sull'acquisizione del linguaggio infantile (Jakobson) – di cui Heller-Roazen ha più di recente offerto una interessante rilettura (Heller-Roazen 9-12).

rappresentazione [quelque chose qui touche *avant* tout concept et même toute représentation]. Questo *prima*, evidentemente, non lo si conosce, poiché esso è là prima di noi [puisqu'il y est avant qu'on y soit]. È qualcosa come la nascita e l'infanzia, che sono là prima che ci siamo noi. Il *là* [y] in questione si chiama corpo. Non sono io che nasco, che è reso infante. Io sarò nato dopo, con il linguaggio, precisamente uscendo dall'infanzia. Le mie faccende saranno state gestite e decise prima che io ne possa rispondere. E una volta per tutte, questa infanzia, questo corpo, questo inconscio rimarranno là tutta la mia vita. Quando giunge la legge, con l'io e il linguaggio, è troppo tardi. Le cose avranno già preso una svolta. E la svolta della legge non riuscirà a cancellare la prima svolta, quel primo *tocco*. L'estetica concerne quel primo tocco che mi ha toccato quando non c'ero. (Lyotard 241-242)

La dimensione *in-fans* rappresenta quello scarto fondativo in cui il corporeo non è ancora mediato dal linguaggio; quella dimensione dell'umano che *sarà rimasta inaccessibile* al linguaggio. Un'origine del linguaggio coinciderebbe in questi termini con l'origine di una perdita: con quella perdita originaria per cui la lingua arriva sempre intempestiva. Malgrado ciò, la letteratura non cesserà, in modo tanto aleatorio quanto ostinato, per tentativi innumerevoli e fallimentari, di contornare questo scarto corporeo inaccessibile.¹⁵

15. Malgrado non mi sia qui possibile soffermarmi sulla questione del linguaggio in psicoanalisi, vorrei evitare, se possibile, il rischio di offrirne un'idea riduttiva. Il linguaggio in psicoanalisi non può essere identificato con una concezione strettamente "linguistica" della lingua, ma va considerato tenendo presente quanto Green ha chiamato *l'eterogeneità del significante psicoanalitico* alla luce di un'estensione del campo rappresentativo ad elementi quali l'affetto, il pulsionale, il

Questo riferimento alla rappresentazione letteraria e ai processi creativi della scrittura, unitamente all'intreccio di motivi sopra enunciato, ci permette di mettere a fuoco una modalità di intendere, o di "ricevere", il problema dell'eredità freudiana, della figura del padre, e più in generale di alcune dinamiche dei processi di trasmissione culturale in Green. I due termini *eredità* e *orfano* ci rammentano come al centro delle dinamiche di trasmissione si localizzi una cesura, un vuoto, o più propriamente una cellula di irrappresentabilità che è strutturalmente costitutiva e fondativa della possibilità di trasmissione: là dove il Negativo, costellazione chiave nel pensiero di Green (*Le Travail du négatif*), è potentemente al lavoro. La dimensione di assenza che questi due concetti evocano contorna allora lo spazio di un'assenza che si intaglia nel processo di strutturazione della soggettività. Si tratta di quel «prima» remoto e inavvicinabile di cui ci parla Lyotard. La domanda che ci riguarda in modo essenziale è: cosa farcene di questa assenza, di questa recisione?

La letteratura, la scrittura (nonché l'arte in generale) si nutrono anche e soprattutto di questo scarto, di questo «prima» con il quale è necessario tentare di creare un legame, pur alla luce dell'"increabilità" di quest'ultimo. Questo è un punto da tenere ben presente, perché ritengo sia un fattore che giochi un ruolo fondamentale nell'elaborazione teorica di Green in relazione al suo confronto con la letteratura, e non solo. Già in un saggio straordinario del 1982, *La réserve de l'incréable*, Green, interrogandosi sulle fonti della creatività, avrebbe rintracciato proprio in questo *increabile* [*incréable*] il nodo attorno cui il lavoro di sublimazione è, letteralmente, *all'opera*:

Che cos'è dunque l'increabile? L'increabile è, per il creatore, il nodo materno, il nodo della relazione al

corporeo – ossia ciò che addita nel linguaggio e mediante esso a un *altrimenti* che linguaggio.

corpo della madre: il rappresentante psichico della pulsione, sotto forma d'affetto legato alla relazione col corpo materno che è necessario rappresentare altrimenti, attraverso il lavoro dell'arte. Non il corpo, ma l'affetto, ossia la traccia del rapporto con il corpo della madre. L'azione di rappresentazione (che può essere chiamata la rappresentanza) è legata alla perdita dell'oggetto materno, al lutto, e all'evocazione del ricordo nell'assenza. Questa perdita è legata al taglio instaurato dal padre tra l'infante e sua madre. Il legame con il corpo della madre è allora definitivamente rotto. [...] Ma c'è qualcosa che il padre non è riuscito a far scomparire. Si tratta del movimento autoerotico di questa relazione al corpo della madre, che perdura come un nodo protetto, dinamicamente attivo e inabbordabile. La rimozione primaria ricopre questo [Le refoulement primaire recouvre cela]. (*La déliaison* 321-322)

È bene precisare che qui Green non fa riferimento alla nascita o allo sviluppo del linguaggio, bensì alla prima traccia di iscrizione dell'inconscio nel soggetto, quella che Freud chiama appunto rimozione primaria [*Urverdrängung*]. L'elemento che tuttavia è rilevante per noi è però un altro: ossia proprio la situazione limite che il linguaggio è ed è costretto ad affrontare, nel tentativo di avvicinarsi al nodo materno dell'*incréable*. Notiamo che qui, nella struttura edipica – e Green sottolinea come ogni scrittura sia edipica (“Transcription” 31) – la figura padre è presente come limite, come taglio, come asse fondamentale per l'organizzazione del lavoro creativo.¹⁶ L'assenza, la recisione che il padre impone segna quel limite invalicabile, quel confine che deve sopravvivere e perdurare affinché l'opera non cessi di rappresentare *altrimenti*, necessariamente, l'oggetto perduto che diventerà

16. Evidentemente qui Green dialoga con Lacan, in particolare con il concetto di *Nome del padre*.

nucleo centrifugo e centripeto di un lavoro interminabile: l'opera stessa. Aggiunge per l'appunto Green:

Come direbbe Lacan, sono possibili solo degli effetti di sponda, vale a dire che solo ciò che avviene alla periferia di questo nodo sarà l'oggetto di un'intensa elaborazione di cui la rappresentazione sarà l'esito. Allorché la creatività si avvicina troppo a questo nodo, traccia degli investimenti affettivi verso il corpo della madre, questo "centro" diventa silenzioso. Si tace. (*La déliaison* 322)

Da queste considerazioni emerge un dato per noi importante, ossia che l'assenza del padre, per quanto radicale essa sia, non coincide con la sua inesistenza, tutt'altro. La presenza di questa assenza iscrive il proprio marchio in un *prima* che ci accompagna senza sosta. Tale assenza diventa, in tal senso, molto di più: essa configura lo spazio di una riserva, di un residuo che sopravvive ostinatamente alla distruzione alla luce di una potenzialità trasformativa, di una possibilità di risemantizzazione e risignificazione. In tutto ciò, la struttura edipica, se intesa in senso estensivo, ha solo in parte a che fare con il biografismo o con la biografia dell'autore: ha piuttosto a che vedere con quel romanzo familiare che costituisce la «simbolizzazione della generazione» (Green, "Transcription" 31) – da intendersi nel duplice senso di *generazionale* e di *generativo*.

Letteratura e scrittura non si limitano pertanto a forme di "espressione" *del soggetto*: costituiscono modalità di strutturazione di *una soggettività* per mezzo del processo creativo, che diventa – proprio per questi limiti, per questa legge di rinuncia all'oggetto imposta affinché un gesto creativo possa avere luogo – *poiesis* di un'opera e, reciprocamente, di un soggetto all'opera. In tal senso, potremmo dire come, analogamente all'allucinazione negativa della madre in cui Green individua la matrice

della struttura inquadrante la rappresentazione, la figura del padre emerge quale istanza liminale e strutturante di una *poiesi relazionale* che concorre a fondare spazio e tempo della soggettivazione.

Alla luce di ciò che abbiamo sin qui detto, il problema del rapporto con il padre può essere insomma posto o ripensato nei termini di ri-trascrizione, riconfigurazione o ristrutturazione continua di un limite, di un confine ineliminabile, attraverso i processi rappresentazionali nella scrittura. Si tratta dunque di mettere in moto, in un dinamismo creativo e creatore, quelle «resistenze poste dall'ignoto» (Green, "Transcription" 29). Spingiamo però ancora più avanti questa riflessione. Affrontato da una prospettiva psicoanalitica, il problema dell'eredità si articola non tanto alla luce di un "evento" fenomenologicamente inteso bensì nei termini di una perlaborazione [*Durcharbeitung*] attorno a un'assenza incolmabile: lavoro di un ritardo, di una dilazione continua – la quale deve essere riconfigurata affinché possa divenire strutturazione di senso. È tale assenza a creare le condizioni perché si possa intessere la matrice di un'opera, di un processo necessario alla costruzione di una (ri)legatura: assenza che può allora avere un valore organizzante, là dove costruzione e ricostruzione, invenzione e reinvenzione non si escludono a vicenda, ma si intrecciano. In questa luce è allora importante chiedersi cosa comporti più concretamente tutto questo e quali strategie possano essere messe in gioco là dove si parli di eredità, ricezione, di trasmissione, in termini più ampi. In una parola: di filiazione.

3. *La figura del padre e l'area transizionale tra "letterario" e "teorico"*

Queste considerazioni possono sembrare digressive: pare che escano, per così dire, "dal seminato". Il gesto

di associare “teoria” e “delirio” suona, certo, altamente controintuitivo. Eppure, Green riflette approfonditamente su questo legame in molte sue pagine, sottolineando come la teoria, nel suo tentativo di riorganizzare, di dare forma a un sapere nella sua eterogeneità, intrattenga sì una relazione con il delirio: relazione che, tuttavia, non è al servizio della psicosi, bensì della verità (Green, “Transcription” 33-34). Un’approssimazione alla verità, beninteso, in quanto «analogo della verità» (Green, *Folie Privée* 101). Il “delirio” letterario e teorico, in quanto costruzione attorno a un nodo di verità che resta solo approssimabile, ma mai accessibile, sono in tal senso accomunati da un tentativo di reinvenzione e risistemazione del mondo. Se nel caso della letteratura questa costruzione delirante assume i tratti, ad esempio, del controfattuale, nella teoria psicoanalitica si configura invece come tentativo di riconnessione, risistemazione, in una parola, di ristrutturazione dei differenti ed eterogenei elementi che costituiscono la complessità – *complexità e non totalità* – dello psichico e del funzionamento mentale.

Come vedremo a breve, è proprio tale tentativo tutto *poetico* di dare forma a una perdita originaria – attingendo, in questo caso, alle origini della creatività letteraria come reinvenzione della relazione dell’umano con il mondo – a costituire un elemento di cruciale importanza per esplorare quel territorio di intersezioni e embricature (un’area transizionale, potremmo dire con Winnicott) tra letterario e teorico che la scrittura di Green articola. Se intendiamo sondare quello «spazio teorico che solo la scrittura rende possibile» (Green, “Transcription” 28) è proprio sulla trasformazione di questo “poietico”, che gioca e si gioca attorno all’assenza, che vale la pena riflettere.

In chiusura a *Analista, simbolizzazione e assenza nel setting analitico* (Green, *Folie Privée* 63-102), testo del 1974 in cui Green riflette proprio sui cambiamenti della pratica e dell’esperienza analitica, leggiamo:

Concludere non significa qui chiudere il lavoro, ma aprire la discussione lasciando la parola agli altri. La soluzione alla crisi che attraversa la psicoanalisi non dipende che da essa, ma il suo avvenire dipenderà dal modo in cui saprà conservare l'eredità freudiana e integrare le sue acquisizioni successive. Per Freud non c'era conoscenza anteriore. Indubbiamente era necessario il suo genio creatore per inventare la psicoanalisi. L'opera di Freud è divenuta nostro sapere. Ora, l'analista non può praticare la psicoanalisi e mantenerla in vita solo applicando un sapere. Egli deve tentare di essere creativo secondo la misura dei suoi mezzi. Questo è forse ciò che ha spinto alcuni tra di noi a estendere i limiti dell'analizzabile. È significativo che il tentativo di analizzare questi stati sia risultato in un tale fiorire di teorie immaginative. Troppe, per alcuni; ossia troppe teorie, troppo immaginative. Tutte queste teorie mirano a costruire preistorie là dove non c'è nemmeno testimonianza di una storia. Questo ci mostra soprattutto che non possiamo fare a meno di un mito delle origini, proprio come un bimbo piccolo si riduce a costruire teorie, ossia un romanzo, sulla sua nascita e infanzia. Indubbiamente il nostro ruolo non è di immaginare, ma di spiegare e trasformare. Tuttavia, Freud ebbe il coraggio di scrivere: «senza speculazione metapsicologica e senza teorizzazione – stavo quasi per dire “fantasmizzazione” – non faremo alcun passo in avanti». Non possiamo accettare che le nostre teorie siano fantasmi. La cosa migliore sarebbe probabilmente accettare che esse non sono l'espressione di una verità scientifica ma un'approssimazione ad essa – un suo analogo. In tal caso non vi è alcun male in costruire un mito delle origini se noi sappiamo che non può essere che un mito.

(101)

«Non è una colpa zoppicare», «[...] es ist keine Sünde zu hinken».¹⁷ Così saremmo tentati di rispondere a questo passo in cui ritroviamo condensati i temi che abbiamo evocato: il problema della crisi della psicoanalisi, le questioni della conoscenza e dei fondamenti del pensiero analitico in relazione al testo freudiano, della fantasmaticizzazione di un'assenza delle origini e della costruzione di una «preistoria» in relazione al problema del mito. Vorrei soffermarmi però brevemente su un solo punto, che penso possa contenere tutti questi temi, ossia sul rapporto tra immaginazione creativa e teorizzazione, prima di passare al ruolo della scrittura.

È evidente come qui, per Green, la costruzione di una mitologia delle origini in relazione al sapere e al problema della verità del pensiero psicoanalitico vada intesa come una sorta di *provisorium*, tappa intermedia e transitoria nel cammino asintotico verso un possibile nodo di verità. Se è vero che, come afferma Green, la conoscenza non è e non può essere l'unico strumento a disposizione nella pratica analitica, ciò è dovuto, come dicevamo, al fatto che le nuove sfide della clinica e della teoria che la psicoanalisi si trova ad affrontare richiedono una ricezione creativamente – e criticamente – attenta del *corpus* freudiano, e dunque una nuova riarticolazione “poietica” dell'opera di Freud in quelle che sono le problematiche del tempo. Ma non solo: il problema concerne propriamente le potenzialità e i limiti esplicativi degli strumenti epistemologici della psicoanalisi.

Se la psicoanalisi non intende essere un sapere inerte, fossilizzato, deve accettare e accogliere, come elemento inalienabile per un progresso intellettuale, forme e modelli che, nella loro precarietà, possano essere considerati come “altrimenti finzionali” della verità: forme e modelli

17. Si tratta della citazione che chiude *Al di là del principio di piacere* di Freud (*Jenseits des Lustprinzips* 69) tratta dal *Maqāmāt* di Al-Hariri.

che siano, in senso winnicottiano, “sufficientemente buoni” per dare rappresentazione di una verità possibile, o per lo meno per misurare la distanza da quest’ultima.¹⁸ In altre parole, il processo speculativo di teorizzazione deve nutrirsi tanto dell’osservazione e dell’esperienza clinica quanto di una «elaborazione attraverso l’immaginazione» (Green, “La construction du père perdu” 22) per cui il pensiero si apre alla contraddizione, a quella dimensione di terzietà propria di ciò che, forse, non è ancora falso o non ancora vero: «Il terzo [tiers] non è semplicemente un’altra entità da aggiungere ad altre due. Attraverso la sua forma alternante, il terzo è essenzialmente un punto interrogativo, che rappresenta qualcosa che non necessita di una risposta immediata, ma che è motore nell’attività psichica» (24).

18. In termini affini riflette anche Balsamo in un recente lavoro inedito, dedicato alla lettura del saggio di Freud *Il Perturbante*. Ritengo di poter trovare qui un raccordo importante con il mio lavoro, soprattutto là dove Balsamo interpreta Freud alla luce della sua lettura de «il campo dei fenomeni artistici, creativi, singolari, come configurazioni trasformazionali per estrarre modelli provvisori dello psichico [...] L’ipotesi della funzione-soggetto, e del campo artistico come dimensione sorgiva di modelli, [...] serve per sondare la pista secondo cui nei testi relativi alla cosiddetta *psicoanalisi applicata*, dobbiamo cercare non solo e non tanto [...] la *verifica* della teoria analitica nella generalizzazione ad altri campi di esperienza [...] ma quello, inverso, di una procedura che dal campo dei fenomeni artistici tenta di estrarre delle raffigurazioni concettuali, delle costruzioni ausiliarie temporanee, dei processi di coerentizzazione funzionali per cercare una pensabilità dei funzionamenti psichici, in attesa di una riorganizzazione teorica di elementi clinici di difficile pensabilità. Elementi clinici che sono troppo scarni o troppo complessi da interpretare e che invece si mostrano più nettamente, con qualità intensificate, nell’opera letteraria, artistica ecc.» (“Transizioni” 3-4).

Questa dimensione di terzietà è da intendersi perciò secondo un lavoro tutto poetico del Negativo là dove pensiero e conoscenza non coincidono, proprio alla luce di un'assenza dell'oggetto della conoscenza stessa, o per lo meno di una sua insistente elusività (Balsamo, "Il campo dell'essere" 354-363). Uso qui il termine "poetico", già sopra evocato diverse volte, riferendomi principalmente a una forma di creatività dello psichico mediata attraverso gli strumenti del linguaggio nello scrivere e volta a articolare elementi che tuttavia non sono riducibili alla dicotomia sapere/non-sapere, ma mostrano propriamente una modalità di *pensare l'increabile* anche e soprattutto nel campo del teorico.

Se questa forma di *poiesis* è componente essenziale in letteratura, non si limita ad essa. Green, ponendo l'accento su quella «immaginazione creativa» che trascende i differenti generi letterari, ci invita a leggere tale poiesis, penso, nel senso più ampio dei processi di sublimazione che intervengono anche, in questo caso specifico, nello sviluppo di un pensiero che renda conto, con tutti i suoi limiti, della complessità della psiche.

In tal senso, nell'opera di riacquisizione e rivendicazione del testo freudiano, nella riapertura e nell'ampliamento di importanti questioni teoriche e nell'urgenza di articolare fruttificamente i diversi orientamenti post-freudiani in un continuo confronto con l'opera del padre, l'interesse di Green per i processi creativi e l'interrogazione dello spazio letterario giocano non solo un ruolo fondamentale, ma costituiscono un elemento di originalità che riconduce alle origini (o a una loro mitologia) della psicoanalisi (si pensi ad esempio al ruolo dell'opera di Sofocle per lo sviluppo del complesso di Edipo). Ciò emerge nella fattispecie in una capacità di trasformare l'incertezza, la transitorietà di «costruzioni ausiliarie temporanee», «di processi di coerentizzazione fittizi per cercare una pensabilità dei funzionamenti

psichici» (Balsamo, “Transizioni” 3) in un pensiero della complessità. Si tratta di un processo affine, se vogliamo, all’elaborazione del lutto, alla trasformazione della morte in assenza (Green, *Folie privée* 100).

Questo aspetto creativo e dinamico emerge con forza nella teoresi di Green: tale “poiesi teorica” è anzi oggetto di riflessioni e meta-scritture tanto argute quanto appassionate, come nel testo che introduce l’edizione inglese de *La folie privée (On Private Madness)*. Si tratta di un testo particolarmente interessante perché, se da un lato, non risulta nell’originale edizione francese, d’altro canto costituisce, almeno nelle sue battute introduttive, una riscrittura di un altro importante saggio di Green (“Transcription” 27 e ss.). Abbiamo qui dunque a che fare con uno psichico al lavoro su tracce che sembrano lette come fossero iscritte da un’alterità eterocronica e in tal senso eterografica. Sollecitato dalla domanda di un suo paziente, Green riflette, non senza sottile ironia, sui motivi che lo spingono a scrivere. Così facendo egli ci offre un pensiero di grande rilevanza per il nostro tema:

Un giorno, un mio vecchio paziente mi chiese «Perché Lei scrive?» La domanda mi colse di sorpresa: era una domanda che non mi ero mai posto. Senza pensare risposi: «Come testimonianza». Ero certamente consapevole delle ragioni meno ammissibili di cui avevo appreso dalla mia analisi: il bisogno di essere ammirato, esibizionismo, rivalità edipica, e così via. Ma c’erano anche altre ragioni, su un livello ulteriore: il desiderio di organizzare l’esperienza in teoria, e non da ultimo, l’espressione della mia ricerca della verità nella filiazione di Freud. Eppure, tutto questo non avrebbe costituito la risposta giusta. Avrei dovuto dire: «Scrivo perché non posso fare altrimenti» – risposta che non contraddice le interpretazioni che ho appena fornito ma che le include tutte. Poiché, questo desiderio persistente (che

appartiene all'inconscio) di soddisfare, in modo sublimato, le pulsioni della sessualità infantile non scompare con il tempo, ma resiste, sebbene trasformato, sempre investito [endowed] della stessa imperiosità. Ed è una necessità non meno imperiosa, che coinvolge [seizes] gli elementi di un'esperienza complessa, spesso oscura e talvolta elusiva, quella di organizzarla in una visione coerente che assicuri che essa non sfugga del tutto alla nostra comprensione. L'obiettivo dell'inconscio e dell'Io convergono nella compulsione a scrivere. Essi sono fondati su un elemento terzo, che rende conto degli imperativi del Super-io e dell'Io ideale. Difficilmente mi sento libero di scrivere o di non scrivere: debbo scrivere per contribuire all'accrescimento di conoscenza e per mantenere un'immagine di me che io possa riconoscere. In ogni caso, le istanze che compongono la mia personalità psichica, come dice Freud, convergono verso lo stesso scopo, che mi è imposto, invece di essere scelto liberamente. (Green, *On Private Madness* 3)

Preme innanzitutto sottolineare qui il riferimento a Freud, che acquisisce particolare rilievo proprio in relazione allo scrivere e alla scrittura. Green non sembra qui infatti alludere solo al "contenuto" dell'eredità freudiana – e cioè a concetti, teorie, modelli, ipotesi, e così via. Riflettendo sulla scrittura mediante la scrittura, Green sottolinea come sia proprio il *medium* dello scrivere a dare forma a un desiderio di «organizzare l'esperienza in teoria» e alla sua «ricerca della verità nella filiazione di Freud». In altre parole, la scrittura acquisisce qui, per Green, un portato meta-riflessivo, ponendosi al contempo come elemento creativo fondamentale della sua ricezione dell'opera di Freud e di strutturazione di un nuovo pensiero: dopo Freud, ma con Freud (Urribarri, *Dialoguer avec André Green*, 76). Nel confronto con il testo freudiano, la scrittura assume una funzione determinante, strumentale

onde pensare il proprio ruolo quale soggetto di una tradizione, all'interno di una tradizione, per traghettarla e riscriverla. In tal senso, il soggetto non solo reinventa una filiazione, riscoprendola mediante lo scrivere, ma è reciprocamente iscritto da quest'opera di confronto e dialogo. Il processo di soggettivazione è segnato a sua volta dalla relazione critica che il soggetto instaura con il testo. È proprio questa modalità di iscrizione di una traccia, di una sorta di impronta digitale – che emerge in particolare come marchio stilistico, scritturale – a costituire una modalità di sviluppo del pensiero, di rappresentazione di una soggettività mediante il linguaggio.

Questo testo testimonia allora come per Green la rivendicazione dell'eredità freudiana, nella sua complessità e fertilità, si articola come relazione con quella *componente del pensiero e della pratica analitica che si configura come testualità, come processo di scrittura*. Tale opera di riacquisizione dell'opera di Freud (si ricordi che queste riflessioni di Green risalgono agli anni Settanta) assume un peso ancora più gravido se la si considera quale slegatura dall'influenza dominante dell'insegnamento lacaniano, che con i *Seminari* acquisisce una forma preminentemente *orale*, prima di trovare sistemazione testuale mediante il lavoro di Jacques-Alain Miller.

Vi è anche un altro passo che merita di essere considerato: «“Scrivo perché non posso fare altrimenti” – risposta che non contraddice le interpretazioni che ho appena fornito ma che le include tutte.» Nella penna di uno psicoanalista, si tratta di una risposta che sorprende e dà molto da pensare. «Scrivo perché non posso fare altrimenti»: lo sapeva bene Rilke, quando ricorreva a termini affini nelle sue *Lettere a un giovane poeta* per dare voce alla necessità organicamente imperiosa della scrittura (Rilke 10). «Difficilmente mi sento libero di scrivere o di non scrivere: debbo scrivere per contribuire all'accrescimento di conoscenza e per mantenere un'immagine di

me che io possa riconoscere». Questo passaggio rivela, certamente, come per Green la scrittura costituisca una forma di organizzazione del soggetto – là dove il processo di soggettivazione stesso diviene oggetto attorno cui l'opera orbita.

Ma non solo: «scrivo perché non posso fare altrimenti», là dove il *fare [poiesis] altrimenti* è tutto da leggersi alla luce di quell'*increabile* che contorna i limiti della creatività, della creazione e l'impossibilità di ricucire un legame con un «prima» inaccessibile. Ce lo ripete chiaramente qui, Green: «Poiché, questo desiderio persistente (che appartiene all'inconscio) *di soddisfare, in modo sublimato, le pulsioni della sessualità infantile non scompare con il tempo, ma resiste, sebbene trasformato, sempre investito della stessa imperiosità*» (enfasi mia)

Ma è possibile affermare che creatività teorica e creatività letteraria attingano effettivamente alle stesse fonti? Forse, giunti a questo punto, la domanda andrebbe posta non tanto nei termini di genere letterario (“fiction” o “non-fiction”) bensì definito più propriamente in termini di scrittura. Lo scrivere costituisce uno strumento che permette di rendere palpabile e tangibile quella che Freud chiamò la «percezione endopsichica del processo» (Green, “Transcription” 38). Ciò significa che il processo di scrittura ci pone di fronte a noi stessi in una duplice declinazione di doppio e assente, di scritto e inscritto, di agente e agito. Scrivere ci mette di fronte a noi stessi come alterità. Ed è in tal senso che la scrittura non tanto dimostra bensì *mostra* la complessità del lavoro dello psichico: *là dove lo scrivere tenta di ricomporre altrimenti quel legame con un'origine perduta, lo scrivere pone altrimenti anche il soggetto che scrive in quanto soggetto della scrittura.*

Questo elemento emerge in modo significativo nei testi di Green che abbiamo appena esaminato: se da una parte possiamo leggere tutta la consapevolezza di un

pensatore calato nelle vicissitudini della disciplina che egli pratica e della storia di cui è, *volens nolens*, partecipe – insomma: un soggetto conscio del fatto che il proprio lavoro può contribuire all'arricchimento di una disciplina – d'altra parte possiamo riconoscere, in questo testo, come delle interferenze, le quali non contraddicono le riflessioni di Green in merito alla propria scrittura. Piuttosto, rivelano la compartecipazione, nel processo di scrittura, di differenti istanze psichiche, le quali danno voce a quella discrepanza, a quella intempestività su cui poggia tutto il lavoro dell'*après-coup*:

Scrivere implica una dissociazione tra il soggetto che scrive e il soggetto della scrittura. C'è al contempo una possibilità di concatenazione, di suturazione, di costruzione temporale che implica un distacco che permette di comprendere – o di credere di comprendere – *après-coup* ciò che si scrive e perché lo si è scritto. La scrittura fa ritorno al suo autore, così come la parola ritorna verso l'enunciatore. (Green, *La Lettre et la Mort* 98)

Scrivere: ma scrivere letteratura o teoria? La domanda, ovviamente, non si pone, giacché letteratura e teoria non sono assolutamente sovrapponibili. Infatti, per la psicoanalisi, il potere della letteratura di dare corpo estetico alla complessità dello psichico risulta imprescindibile proprio alla luce di un rapporto di non identità tra gli strumenti rappresentazionali dell'una e dell'altra. E Green ci mette giustamente più volte in guardia di fronte alla tentazione di assimilare letteratura e teoria. Egli sottolinea, ad esempio, come le due si distinguano per una specifica tendenza *scopofilica* (più propria alla letteratura) e una tendenza *epistemofilica*, che si situa più sul versante della sfera intellettuale.

La lettura è legata al piacere di vedere, il che implica che una certa curiosità anima il lettore. Ma questa curiosità, se la lettura può indurre a pensare che essa comporti una qualche sorta di astrazione, resta per lo meno lontana da ciò che chiamiamo la curiosità intellettuale, poiché essa è molto più “sensuale” di quest’ultima. È tutto lo scarto che separa la scopofilia dall’epistemofilia. L’epistemofilia è ricerca di una teoria esplicativa, così come testimoniano le teorie sessuali che l’infante che gli infanti battezzano per spiegarsi come i bambini vengono al mondo. La scopofilia è una ricerca [quête] per un piacere meno inibito, meno dislocato, meno desessualizzato. Più affettivo che intellettuale. Un’opera letteraria è apprezzata secondo l’effetto emotivo che essa provoca nel lettore più che per l’intelligenza che emana, anche se serve molta intelligenza da parte dello scrittore per suscitare questo effetto. (Green, *La déliaison* 25)

Vale tuttavia la pena di notare come scopofilia ed epistemofilia siano congiunte da almeno due fattori: in primo luogo, esse trovano la loro sorgente nel pulsionale e possono proprio perciò essere entrambe lette come declinazioni particolari del lavoro di sublimazione. In secondo luogo, scopofilia e epistemofilia sono, proprio per il loro radicamento nel pulsionale, necessariamente legate a un elemento di irrepresentabilità che non può essere rimosso, ma che è attivo a livello strutturale. Non è forse la stessa nozione di *incréable*, cui facevamo riferimento, un termine, un significante creato nel tentativo di dare forma a qualcosa che era già “là” e che attendeva di essere trovato mediante un atto di creazione? Una parola, un residuo di linguaggio che possa far sì che la complessità «spesso oscura e talvolta elusiva» della vita psichica «non sfugga del tutto alla nostra comprensione» (Green, *On Private Madness* 3)?

Ma vi è un ulteriore aspetto che è interessante considerare: l'inconscio testuale.

Anche se questo può parere strano, un testo *ha* un inconscio che lo lavora. Come darne prova? I critici letterari di ispirazione strutturalista, anche quelli con le maggiori riserve nei confronti della psicoanalisi, ammettono l'esistenza di strutture formali inconse in un testo [...] Ma quando si tratta dell'inconscio freudiano, la reticenza è manifesta. Ora questo inconscio può mostrarsi – non oserai dire “dimostrarsi”. E questo senza necessariamente fare appello all'autore. L'esistenza dell'inconscio testuale è presente nelle articolazioni tematiche, nelle cesure del testo, nei silenzi brutali, nelle rotture di tono e soprattutto nelle sbavature, nelle scorie, nei dettagli trascurabili che non interessano che gli psicoanalisti. [...] resta il fatto che prima o poi ci si domanda sempre [...]: “che cosa vuol dire questo? Che cosa mi provoca? Come e perché questo mi suscita qualcosa? [Qu'est-ce que ça me fait? Comment, pourquoi cela me fait-il quelque chose ?] (Green, *La déliaison* 58)

Se ciò è vero dei testi letterari, possiamo affermare che vi sia anche un inconscio della teoria nella sua articolazione nella scrittura, un inconscio della dimensione testuale metapsicologica?

4. «Vorremmo aggiungere che...» – invece di una conclusione

Forse, accogliendo il suggerimento di Green, non si tratta tanto di dimostrare l'esistenza di un inconscio del testo teorico, bensì di mostrarlo. Inscrivere nella pagina, con esso, il lavoro della trasmissione, come in questa riflessione di Green, in cui il lavoro del Negativo assume un

peso tutto culturale alla luce di una riserva inesauribile di pensiero, in stretta relazione con l'umano, la creatività, la scrittura, la letteratura:

L'atto di scrivere è un atto strano, tanto poco necessario quanto imprevedibile, ma anche tanto tirannico quanto inevitabile per chi scrive. I tentativi di esplicazione psicoanalitici si sono forse soffermati troppo a lungo sul livello delle significazioni precoscienti, sottolineando il ruolo del fantasma di creazione e anche di autocreazione nella scrittura. Freud ha aperto una via senza tuttavia esplorarla fino in fondo. Melanie Klein, dopo di lui, ha visto nell'atto di scrivere un desiderio di riparazione sotto il segno delle pulsioni di distruzione – non fosse che per quel moto di negazione del mondo reale che costituisce il punto di partenza di ogni desiderio di scrivere. Winnicott, infine, ha situato l'opera in quello spazio potenziale ove essa assume lo statuto di oggetto transizionale, arena di gioco e illusione tra l'io e l'oggetto. Ciò che noi vorremmo aggiungere a seguito di tutto ciò [ce que nous aimerions ajouter ici à leur suite] è che il lavoro di scrittura presuppone una piaga e una perdita, una ferita e un lavoro del lutto di cui l'opera sarà la trasformazione, volta a proteggere queste ferite mediante la positività fittizia dell'opera. Nessuna creazione può avere luogo senza fatica, senza un travagliato lavoro di cui l'opera rappresenta una pseudo-vittoria. Pseudo perché tale vittoria non ha che durata limitata, perché è continuamente contestata dall'autore stesso che prova l'incessante desiderio di ricominciare e dunque di negare ciò che ha già fatto, di negare in ogni caso che il risultato, per quanto possa sembrare soddisfacente all'apparenza, sia da considerarsi come la sua ultima parola. (*La déliaison* 57)

Si tratta dunque di un dare forma a tracce e residui che proprio la creazione letteraria sedimenta e custodisce

come cellula pulsante del *possibile*, di quella dimensione della rappresentazione che costituisce, in un certo senso, la virtualità del pensare altrimenti l'umano. In altri termini, l'opera letteraria diventa, come afferma Green, un «vettore culturale di messaggi inconsci» (*La Lettre et la Mort* 16) che toccano e smuovono di volta in volta nuove soglie di un soggetto nel tempo e nello spazio, il quale dà a sua volta una nuova forma all'opera mediante l'ascolto, la lettura, in modi diversi e mutevoli.

Lo spazio letterario, allora, non è semplicemente per Green un luogo in cui un'espressione dello psichico emerge in tutta la sua complessità prima di qualsivoglia sistemazione teorica, secondo l'immagine freudiana che vede i poeti come apripista e guide del pensiero. E, se vogliamo, la letteratura non si limita nemmeno a essere un campo di indagine concettuale – un aspetto che potrebbe in effetti accomunare la psicoanalisi ad altri campi del sapere quali la filosofia o la sociologia, ad esempio. Lo scrivere e nella fattispecie lo scrivere sulla letteratura – *rispondendo* per iscritto al fascino suscitato dalle pagine di autori quali Proust, James, Shakespeare, Conrad e molti altri – ecco: *questo scrivere come funzione del pensiero* costituisce un campo di forze per dare forma e pensabilità a una dimensione di assenza suscettibile di riconfigurazioni e trahettazioni. La letteratura è un luogo in cui è possibile fare esperienza dell'inesauribilità delle possibilità interpretative, certo, ma al di là di ogni interpretazione, di ogni lettura analitica, quello che resta è una *matrice affettiva foriera di senso*, di una continua possibilità di invenzione e reinvenzione dell'umano nel legame con quella dimensione corporea che ha preceduto e anticipato l'incombere del linguaggio.

In tal senso la letteratura ci ricorda anche che la creazione per mezzo della parola passa soprattutto e necessariamente per una *concessione di autorità*. “Concessione di autorità” sta qui a indicare non solo il fatto che l'opera

letteraria destituisce in un certo senso il primato del soggetto nell'ascolto testuale. Ma anche che la letteratura non è di fatto pensabile o concepibile senza questa soglia tra presenza e assenza, là dove si insinua la possibilità di un incontro con un'alterità che ci chiama tanto quanto resiste a qualsivoglia riduzione o identificazione definitiva.

Lo spazio letterario costituisce un campo di tensioni per ripensare la figura del padre come oggetto di investimento, come figura antagonista, come ideale e, al contempo tramite imprescindibile di sublimazione. Nell'andirivieni tra letteratura e metapsicologia si crea per Green uno spazio intermedio e potenziale in cui la figura del padre si risemantizza come cesura, come interruzione, come assenza incolmabile, leggibile solo a posteriori e, soprattutto, necessaria affinché il gesto interpretativo, con tutti i suoi limiti, possa avere luogo.

E in questo senso, «concludere non significa qui chiudere il lavoro, ma aprire la discussione lasciando la parola agli altri» (Green, *La folie privée* 101).

Bibliografia

- Baldassarro, Andrea (a cura di). *La passione del negativo: Omaggio al pensiero di André Green*. FrancoAngeli, 2018.
- Balsamo, Maurizio. *André Green. Il potere creativo dell'inconscio*. Feltrinelli, 2019.
- . "Il campo dell'essere. Alcune note su poesia e psicoanalisi". *Poesia e Psicoanalisi. L'altra contemporaneità*, a cura di Matteo Bonazzi, Francesco A. Clerici e Rosalba Maletta, *Enthymema*, XXIV, 2019, pp. 354-363.
- . "Il campo del 'poetico' nelle situazioni limite della cura analitica". *Rivista di psicoanalisi*, 2014, LX, 2, pp. 295-316.
- . "Transizioni nella metapsicologia. Una rilettura del Perturbante". Conferenza online presentata in occasione del seminario "Letteratura e Psicoanalisi", organizzato da

- Rosalba Maletta presso l'Università degli Studi di Milano, 1 dicembre 2022. Inedito.
- Ban, Thomas A. "Fifty years chlorpromazine: a historical perspective". *Neuropsychiatric disease and treatment*, vol. 3, n. 4, 2007, pp. 495-500.
- Blanchot, Maurice. *L'espace littéraire*. Gallimard, 1955.
- Borges, Jorge L. *Obras Completas 1923-1972*. Emecé Editores, 1974.
- Capuzzo, Paolo. "Per la storia del movimento psicoanalitico". *Contemporanea*, vol. 15, n. 2, aprile-giugno 2012, pp. 346-353.
- Clerici, Francesco, A. "Encounters, in Spite of All. Samuel Beckett and Paul Celan". *Poesia e Psicoanalisi. L'altra contemporaneità*, a cura di Matteo Bonazzi, Francesco A. Clerici e Rosalba Maletta, *Enthymema*, XXIV, 2019, pp. 375-389.
- . "In vece del bianco. Vicissitudini dell'irrapresentabile tra *Alpine Architektur* di Bruno Taut e *Schneepart* di Paul Celan". *La città e l'inconscio nell'era globale. Germanistica in dialogo multidisciplinare*, a cura di Rosalba Maletta, MUP, 2023, pp. 179-205.
- . "Soglie di voci attorno all'incredibile. Il lavoro del Negativo nella scrittura di Franz Kafka e Samuel Beckett". *Altre Modernità*, numero speciale: *Confini, Contatti, Confronti*, 2018, pp. 145-162.
- Cupa, Dominique (éd.), *Image du père dans la culture contemporaine: Hommages à André Green*. PUF, 2008.
- Duparc, François. *André Green*, PUF, 1996.
- Freud, Sigmund. *Jenseits des Lustprinzips. Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet*. Bd. 13. a cura di Anna Freud u.a., Imago / Fischer, 1948, pp. 1-69.
- Goethe, Johann W. *Faust*. A cura di Franco Fortini, Mondadori, 1994.
- Green, André. *Associations (presque) libres d'un psychanalyste. Entretiens avec Maurice Corcos*, avec la participation d'Alejandro Rojas-Urrego, Albin Michel, 2006.

- . “La construction du père perdu.” *Image du père dans la culture contemporaine: Hommages à André Green*, a cura di Dominique Cupa, PUF, 2008, pp. 11-49.
- . *La déliaison. Psychanalyse, anthropologie et littérature*. Les Belles Lettres, 1992.
- . *La folie privée: Psychanalyse des cas-limites*. Gallimard, 1990.
- . *Idées directrices pour une psychanalyse contemporaine. Méconnaissance et reconnaissance de l'inconscient*. PUF, 2002.
- . *La Lettre et la Mort. Promenade d'un psychanalyste à travers la littérature: Proust, Shakespeare, Conrad, Borges... Entretiens avec Dominique Eddé*. Éditions Denoël, 2004.
- . *Narcissisme de vie, narcissisme de mort*. Les Éditions de Minuit, 1983.
- . *On private Madness*. Karnak Books, 1997.
- . *Un psychanalyste engagé. Conversations avec Manuel Marcias*. Pluriel, 2001.
- . “Transcription d’origine inconnue. L’écriture du psychanalyste: critique du témoignage”. *Nouvelle revue de psychanalyse, Écrire la psychanalyse*, n. 16, automne 1977, PUF, pp. 27-63.
- . *Le Travail du négatif*. Les Éditions de Minuit, 1993.
- Heller-Roazen, Daniel. *Echolalias: On the Forgetting of Language*. Zone Books, 2008.
- Jakobson, Roman. *Kindersprache, Aphasie Und Allgemeine Lautgesetze*. Tsd. Suhrkamp, 1969.
- Kohon, Gregorio (a cura di). *The Dead Mother. The Work of André Green*. Routledge, 1999.
- Kohon, Gregorio, e Rosine J. Perelberg (a cura di). *The Greening of Psychoanalysis: André Green's New Paradigm in Contemporary Theory and Practice*. Karnac, 2017.
- Levine, Howard B., e Gail S. Reed (a cura di). *André Green Revisited: Representation and the Work of the Negative*. Routledge, 2018.

- . *The Freudian Matrix of André Green: Towards a Psychoanalysis for the Twenty-first Century*. Routledge, 2023.
- Lyotard, Jean-François. "La prescription". *Rue Descartes*, n. 1/2, *Des Grecs*, aprile 1991, PUF pp. 239-254.
- Meghnagi, David. *Il padre e la legge. Freud e l'ebraismo*. 1992. Marsilio, 2015.
- Pfeifer, Wolfgang et al. „Erbe.“ *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen* (1993), digitalizzata e da Wolfgang Pfeifer riveduta versione nel Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache, <https://www.dwds.de/wb/etymwb/erbe> (ultimo accesso: 29 marzo 2023).
- Pianigiani, Ottorino. *Dizionario Etimologico della Lingua Italiana*. 2ª ed., I Dioscuri, 1988.
- Richard, François (a cura di). *Autour de l'œuvre d'André Green. Enjeux pour une psychanalyse contemporaine*. PUF, 2005.
- Rilke, Rainer Maria. *Briefe an einen jungen Dichter*. Insel Verlag, 2019.
- Schweickard, Wolfgang, e Gerald Bernhard. "Etimologia". *Enciclopedia dell'italiano* (2010), https://www.treccani.it/enciclopedia/etimologia_%28Enciclopedia-dell%27Italiano%29/ (ultimo accesso: 25 marzo 2023).
- Urribarri, Fernando. "Après Lacan: père, pacte fraternel et filiation analytique chez André Green". *Image du père dans la culture contemporaine: Hommages à André Green*, a cura di Dominique Cupa, PUF, 2008, pp. 53-63.
- . *Dialoguer avec André Green. La psychanalyse contemporaine, chemin faisant*. Éditions d'Ithaque, 2013.
- . "On Clinical Thinking: The Extension of the Psychoanalytic Field Towards a New Contemporary Paradigm". *The Greening of Psychoanalysis: André Green's New Paradigm in Contemporary Theory and Practice*, a cura di Gregorio Kohon e Rosine J. Perelberg, Karnac, 2017, pp. 133-150.
- Winnicott, Donald W. *Playing and Reality*. Routledge, 2005.
- Yerushalmi, Yosef Hayim. *Freud's Moses: Judaism Terminable and Interminable*. Yale UP, 1991.

SENTO DUNQUE SONO. UNA RIDEFINIZIONE
DELLO SPAZIO AUTOBIOGRAFICO
ATTRAVERSO LE NEUROSCIENZE

di Irene Orlandazzi

1. Introduzione

Con l'auspicio di un ampliamento del dibattito sulla *non-fiction*,¹ il presente contributo intende analizzare alcuni estratti dall'opera di Herder e dall'autobiografia goethiana *Poesia e verità*, preziosi scrigni dei presupposti della poetica dello *Sturm und Drang*, attraverso il nuovo sguardo interdisciplinare offerto dalle scienze neurocognitive, col fine di mostrare come quest'ultimo permetta una generale ridefinizione dello 'spazio autobiografico' teorizzato da Philippe Lejeune e, al contempo, di cogliere in questi testi importanti elementi di continuità tra il passato e il presente. La letteratura stürmeriana – erede diretta della defunta filosofia cartesiana – reagisce infatti alla morte di questo padre extratestuale mediante una poetica dell'autenticità che, ancora oggi, continua ad alimentare un intenso dibattito tra diverse e sempre nuove discipline. Entriamo dunque ora nell'argomento seguendo le succitate coordinate.

La morte di un 'padre' lascia sempre, tra le mani dei figli, una eredità materiale e immateriale che può essere custodita come un bene prezioso o, come più spesso

1. Cfr. Castellana.

accade, che può essere mantenuta nel suo valore ma rimodellata secondo altre forme, dando così vita a qualcosa di nuovo. In questo senso, il lutto paterno lascia sempre un vuoto momentaneo che proprio i figli devono saper cogliere e fare proprio, risemantizzandolo. È in tale momento di transizione che risiede quindi una grande potenzialità in latenza: una intera eredità – materiale, biografica, ideologica, simbolica – può essere cristallizzata, rifiutata oppure rielaborata e fatta propria dalla nuova generazione, riscattando una identità fino a quel momento repressa o addirittura messa in ombra dalla presenza paterna. La morte del padre acquisisce in questo senso le sfumature positive di un momento di liberazione che, tuttavia, origina ancora da quell'eredità che continua a vivere, implicita o esplicita, anche nel nuovo mondo dei figli. La figura del padre, dunque, *resta*. Ma in che modo? Massimo Recalcati, ponendosi la medesima domanda nel contesto della ipermodernità, afferma che

Si tratta di ripensare la sua identità non più dall'alto della gloria del suo comando infallibile o del suo potere, ma [...] 'dai suoi piedi'. [...] Questo significa innanzitutto non rinunciare al padre, evitando però di situarlo nella posizione verticale dell'Ideale, del Padrone, della guida infallibile, dell'autorità che ha l'ultima parola sul senso della vita e della morte, del bene e del male, del giusto e dell'ingiusto. Significa correggere la rappresentazione patriarcale del padre. [...] Il padre che resta al tramonto del padre del patriarcato è il padre del dono della parola piuttosto che del suo sequestro, è il simbolo di una Legge che non si realizza tanto nella proibizione e nell'interdizione, ma che sa aprire la vita alla forza del desiderio; è quella figura che sa generare un rispetto che non passa dal timore ma che si genera dalla testimonianza. (2)

Superata ormai la figura del padre-padrone, spetta ai figli cogliere gli aspetti positivi di una eredità per rielaborarli e appropriarsene, ovvero riconoscere – come suggerisce Recalcati – il valore della testimonianza di un passato che continua a dire qualcosa, anche nel nuovo mondo fortemente voluto dai figli.

Da qui l'importanza della parola, che attraverso la scrittura riesce a rielaborare l'eredità paterna in un'ottica di 'liberazione' positiva, consapevole del passato ma proiettata in un futuro che dia forma all'identità di chi riceve e rielabora innovando. A un occhio attento, tutta la produzione letteraria si configura infatti molto spesso – se non sempre – come un riscatto o una reazione alla morte di un 'genitore', e tale decesso è altrettanto spesso chiara metafora di un declino storico, della fine di un paradigma di pensiero, della necessità di un cambiamento che si palesa in un momento di crisi. Questo è particolarmente evidente nella scrittura di carattere autobiografico, da intendersi non strettamente entro i limiti narratologici dell'autobiografia, ma piuttosto come scrittura 'non mediata' dove l'autore esprima *direttamente* nel testo il proprio pensiero, senza fare ricorso a espedienti finzionali che si interpongano tra la voce autoriale e le parole scritte. La cosiddetta *non-fiction* si configura così come uno scrigno prezioso dove poter rintracciare importanti snodi della storia letteraria, in quanto testimonianza scritta di una serie di lutti paterni che hanno dato vita, di testimone in testimone, alla contemporaneità che stiamo vivendo.

Proprio grazie a tale consapevolezza, il genere non-finzionale, categoria quanto mai composita e che rifugge una definizione univoca e immutabile, è al centro dell'attenzione di diversi studi e ricerche soprattutto a partire dalla metà del secolo XX, momento in cui si rende urgente una meta-riflessione intorno a una pratica che si è rivelata, dal passato fino a quel momento, il modo più spontaneo con cui esprimersi con *autenticità*, ovvero restando quanto

più aderenti possibile alla propria soggettività anche nella scrittura, allontanandosi quindi da complessi artifici retorici e finzionali per operare invece un primo livello di narrativizzazione del proprio mondo interiore, composto dall'intrecciarsi di pensieri e affetti.² Nello stesso momento, nuove scoperte nel campo delle scienze neurocognitive offrono prospettive innovative su tematiche di universale valore antropologico, come ancora gli affetti, l'empatia, il pensiero, l'immaginazione e, prima ancora, la determinazione di ciò che viene comunemente definita 'identità', concetto che si ritraduce narratologicamente proprio in quell' "Io" protagonista del genere non-finzionale. Voce di quei figli pronti a raccogliere e rielaborare l'eredità del padre, questo Io può essere allora riletto e indagato attraverso una nuova prospettiva interdisciplinare che, proprio grazie a inediti intrecci tra i saperi, sappia mettere in luce nel testo gli aspetti-traccia di un'eredità e di un successivo riscatto da essa.

Più in particolare, la scrittura autobiografica rappresenta uno spazio privilegiato per riconoscere una vera e propria *testualità del sentimento*, in quanto genere letterario dove si riduce la distanza critica tra l'autore e il testo e dove quindi risulta più semplice scorgere i presupposti e le conseguenze di un lutto paterno. È con tale consapevolezza che, soprattutto a partire dalla seconda metà del XX secolo fino alla contemporaneità, studiosi di diverse discipline si interrogano sulla natura dell'autobiografia, come mostrano due esempi apparentemente incompatibili ma in realtà tra loro complementari come *Il patto autobiografico* di Philippe Lejeune (1975) e le riflessioni intorno al concetto di 'sé autobiografico' nel saggio *Emozione e coscienza* (1999) del neuroscienziato Antonio Damasio. Sul finire del secolo si scopre infatti

2. Si veda a tal proposito il fondamentale volume di Albrecht Koschorke, *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts* (2003).

che l'espressione del sé, centrale nella letteratura non finzionale, ha anche basi neurobiologiche.

Si vuole ora dare esempio di questa nuova possibile lettura prendendo in analisi alcuni scritti di carattere autobiografico del periodo dello *Sturm und Drang*, vera e propria «rivoluzione della letteratura tedesca» (Goethe, *Dalla mia vita. Poesia e verità* 389) alla fine del Settecento. Il movimento ben rappresenta la tematica dell'eredità dell'orfano per prestarsi a un dialogo fecondo con le più recenti acquisizioni nell'ambito della *non-fiction*.

2. Sento dunque sono. L'eredità di Cartesio nella letteratura dello *Sturm und Drang*

Il movimento letterario dello *Sturm und Drang* nasce nella letteratura tedesca come una breve 'tempesta' che tenta di reagire allo sterile razionalismo imposto dall'ideologia illuminista, che viene avvertita ormai come non più attinente alla vera e autentica interiorità dell'uomo. Tuttavia, nonostante l'indole rivoluzionaria dei suoi autori, tale "tempesta" non è da considerarsi tanto come una mera negazione o come un netto superamento di tutto ciò che avviene prima, quanto piuttosto come il suo naturale sviluppo e cambiamento o, per tornare alla metafora dell'orfanità, come il riutilizzo di un'eredità che passa da un padre ormai tramontato nelle mani dei figli.

A tal proposito, afferma Matthias Luserke, uno dei maggiori sostenitori della tesi di una *continuità* tra *Aufklärung* e *Sturm und Drang*: «Quella dello *Sturm und Drang* è una letteratura che si forma filosoficamente, teologicamente ed esteticamente nello spirito dell'Illuminismo e che rivolge criticamente questo spirito contro il proprio presente» (*Sturm und Drang* 10).³ Così come

3. Traduzione mia, così come per i seguenti passi citati da quest'opera.

luce e ombra, razionalità e sentimento, allora anche *Aufklärung* e *Sturm und Drang* convivono all'interno della stessa cultura. Per questa ragione, risulta utile pensare allo *Sturm und Drang* non tanto come a un nuovo movimento letterario organizzato e dotato di fondamenti teorici a sé stanti, quanto come a una reazione di protesta spontanea contro la realtà sociale e artistica della Germania del tempo, configurandosi così come una dinamizzazione e una critica interna alla stessa *Aufklärung* (cfr. Sauder 756). Rispetto alla razionalità illuministica e alla *pietas*, atteggiamento di compassione e sensibilità esasperata radicato nella realtà settecentesca del pietismo, il periodo stürmeriano si presenta come una vigorosa affermazione dell'indipendenza creatrice e della necessità dell'azione, come una riabilitazione della salute fisica e dell'istinto naturale, ponendo come scopo principale dell'intero movimento l'emancipazione delle passioni e la ribellione contro la loro oppressione (cfr. Luserke 17). È in questo preciso aspetto, in sintesi, che gli *Stürmer* vogliono sottolineare la necessità di un deciso scarto dalla generazione precedente, soprattutto attraverso una profonda autoconsapevolezza e attraverso la ricerca di una tradizione – letteraria, culturale e sociale – sulla quale costruire saldamente le fondamenta di un nuovo modo di fare letteratura.

I giovani autori del movimento stürmeriano, allora, colgono l'eredità dei padri illuministi – dove, a ben guardare, risiedono le radici di ciò che oggi chiamiamo 'modernità' – e la fanno propria, modellandola e rivisitandola secondo nuovi paradigmi di pensiero. Ecco, a tal proposito, un'altra definizione da parte di Luserke: «Lo Sturm und Drang è una ribellione interna, una ribellione contro l'istanza paterna» (13). Lo studioso specifica poco dopo che

Intendere lo *Sturm und Drang* come una critica interna all'Illuminismo significa affermare il suo carattere sia emancipatorio che compensatorio. *Sturm und Drang* è un gesto di emancipazione nei confronti di un Illuminismo vissuto come repressivo e allo stesso tempo una compensazione per questa liberazione non riuscita. Gli autori invocano il gesto e rimangono nel tormento. (16)

Infatti, l'ideologia dominante del secolo diciottesimo, in Germania e in tutta Europa, è quella del razionalismo cartesiano, riassunta nel celebre motto «Je pense, et [...] dans la mesure où je pense, je suis» (Descartes 15), 'penso, dunque sono', con il quale viene riassunta la supremazia della ragione e l'idea che tutto ciò che non proviene dalla *res cogitans* bensì dalla *res extensa* – secondo il pensiero del tempo le passioni – debba essere in qualche modo represso e ricondotto entro il confine di uno spazio 'illuminato' dalla mente umana. Intorno a questo assunto ideologico si forma la mentalità di una intera epoca, che disprezza o tace i bisogni più intimi e autentici dell'animo umano a favore di una fantomatica ragione 'pura'. Si delinea in questo senso la figura di Cartesio come 'padre' del Secolo dei Lumi e, al contempo, come 'padre' che tramonta sul sorgere di un nuovo pensiero, incarnato dall' 'impeto' e dalla 'tempesta' dei figli stürmeriani. Insieme alle innovazioni letterarie, a partire dagli anni Settanta del secolo XVIII si prospetta infatti anche un cambiamento di paradigma all'interno del pensiero filosofico e antropologico tedesco: in opposizione al razionalismo profuso dalla filosofia di Cartesio e di Leibniz, si presenta con tutta la sua forza – ideologica ed espressiva – il problema del rapporto corpo-mente, nell'ambito del quale si rivendica la centralità del primo elemento nel determinare e guidare tutti i processi di conoscenza, dunque anche tutto ciò che concerne la ragione cartesianamente

intesa. Si inizia così a concepire l'essere umano nella sua totalità – *ein ganzer Mensch*⁴ – dove non esiste più una gerarchia tra la dimensione corporea e quella razionale ma, al contrario, si riconosce la loro continua e fondamentale interdipendenza e codeterminazione. L'intero universo degli affetti – ovvero quelle *passioni* represses e considerate come elementi degradanti e di disturbo al corretto uso delle più alte facoltà del pensiero – inizia a essere posto al centro del dibattito intorno alla natura umana e a essere considerato determinante anche nel guidare la sfera della ragione (cfr. Luserke, *Handbuch* 31). In questa nuova concezione antropologica risiede lo scarto dalla generazione precedente e la possibilità per i figli stürmeriani «di aprire la vita alla forza del desiderio» (Recalcati, prefazione) e di fare propria la testimonianza dei padri illuministi. Si leggano in questa prospettiva le parole di Werther, emblema della forza rivoluzionaria degli *Stürmer*:

Ah come siete ragionevoli, voi! [...] Passione! Ebbrezza! Follia! Siete così impassibili, così privi di empatia, voi gente perbene, condannate l'ebbro, sprezzate il folle, passate oltre come il sacerdote, e da autentici farisei ringraziate Dio di non avervi fatto come uno di questi. Più di una volta sono stato ebbro, e le mie passioni non sono mai state lontane dalla follia, eppure

4. Letteralmente 'un uomo intero', questa espressione riassume l'idea antropologica che si sviluppa in particolare in Germania dalla metà del Settecento, anche a seguito di nuovi studi nell'ambito della fisiologia che provano l'interdipendenza di corpo e mente, espressa con impeto e vigore anche dalla letteratura dello *Sturm und Drang*, la quale vuole dare voce alla complessità della natura umana nella sua totalità. Si veda a tal proposito il volume curato da Hans-Jürgen Schings, *Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert* (1994).

non mi pento, né di questo né di quello, perché entro i miei limiti ho potuto constatare che di tutti gli uomini straordinari artefici di qualcosa di grande, di qualcosa che sembrava impossibile, è stato detto, infamandoli, che erano ebbri o folli.

Ma anche nella vita di tutti i giorni non è tollerabile definire ebbro, definire folle, chiunque faccia qualcosa di più o meno spontaneo, nobile, inaspettato. Vergognatevi, voi sobri. Vergognatevi, voi saggi. (Goethe, *I dolori del giovane Werther* 45)

Qui Werther replica ad Albert, simbolo dell'ideologia paterna sul suo tramontare che gli ha appena detto: «Quando un individuo è preda delle proprie passioni, perde il lume della ragione e va considerato alla stregua di un ebbro, di un folle». Emerge nella risposta lo scarto necessario tra due generazioni, o meglio, tra due diversi modi di pensare e di esprimersi. Tra le parole di Werther si insinua con forza il bisogno di liberare le passioni che invadono il suo animo, facendosi così il portavoce *par excellence* di quello «Sturm der Leidenschaft»⁵ (Luserke, *Sturm und Drang* 25) che pervade lo spirito della fine del Settecento in Germania (e in Europa). Si vuole superare così l'ideologia dei padri – definiti farisei, sobri, saggi – che disprezza e mette a tacere qualsiasi moto interiore, per paura che riesca a perturbare quella fantomatica ragione pura esaltata dalla *Aufklärung*. Ecco allora il cuore del movimento dello *Sturm und Drang*: riprendere e fare proprio il motto cartesiano, e da un 'penso dunque sono' (cfr. Descartes 15-16) ricavarne un 'sento dunque sono', vissuto come più umano e veritiero.⁶

Nel 1769, qualche anno prima della pubblicazione del *Werther* goethiano, Johann Gottfried Herder pubblica un breve saggio dal titolo emblematico *Zum Sinn des*

5. 'Tempesta di passione' (trad. mia).

6. Cfr. Titzmann.

Gefühls, 'sul senso del sentimento', nel quale espone, condensandole in poche pagine, riflessioni e idee per un nuovo modo di pensare la natura umana, che tenga conto della sua complessità e soprattutto di quella interdipendenza non gerarchica tra mente e corpo che sta alla base di una determinante rivoluzione antropologica. Gli affetti allora, quelle passioni che il padre Cartesio considerava degradanti e da sottomettere al lume della ragione, vengono posti per la prima volta al centro di un nuovo paradigma di pensiero e di espressione, riassunto nel grido prometeico «Ich fühle mich! Ich bin!» (Herder 236), 'mi sento, sono!'. Si legge in apertura di *Zum Sinn des Gefühls*:

È strano che dei concetti più alti della filosofia come l'attrazione e la repulsione, le cose più semplici del sentimento, sappiamo così poco! [...] Dal sentimento, dunque, tutto questo deve procedere e ritornare –che impresa eccellente ridurre tutti i concetti a questo! al sentimento e ai sensi. (235)⁷

Herder invoca così fin da subito la necessità di una nuova filosofia, che nasca proprio dall'eredità dei predecessori, tra i quali spiccano di nuovo Cartesio e Leibniz per aver comunque posto l'attenzione sulla sfera dei sensi e delle passioni, al fine di istituire una filosofia propria, che sia al contempo una testimonianza di tutto ciò che è venuto prima ma che si faccia anche portavoce di quel 'desiderio' che ormai urge di essere esplicitato.⁸ Herder costruisce così l'idea di una nuova filosofia del sentimento attraverso l'immagine di un cieco, che non può vedere il mondo attraverso l'occhio della razionalità ma che può

7. Trad. mia, così come per i seguenti passi citati da quest'opera.

8. Cfr. Tedesco, *Economia del desiderio e Un'estetica fisiologica? Herder e la teoria dell'irritabilità*.

invece solamente *percepirlo* sulla propria pelle, attraverso la forza dei sensi: «Quanti pochi concetti ha un cieco! Tutte le sottili e delicate sfumature gli sfuggono, tutti i dipinti dell'anima e dell'immaginazione, tutte le parole dalla fine astrazione, ma i suoi concetti sono forti, tangibili, sensibili» (Herder 235). Si delinea in questo senso, per i *figli* capaci di rimodellare a loro favore l'eredità paterna, la possibilità di percepire il mondo circostante attraverso la totalità della natura umana, dove la sfera affettiva riemerge con forza per porsi alla base della conoscenza razionale della realtà. Continua infatti Herder:

Il mondo di un senziente è solo un mondo dell'*immediato presente*; non ha occhio, di conseguenza non ha distanza in quanto tale: di conseguenza non ha superficie, non ha colori, non ha immaginazione, non ha concezione dell'immaginazione; tutto è presente, nei nostri nervi, immediatamente in noi. Che mondo per il filosofo! piccolo ma potente. *Idealismo!* Che mondo per il poeta! piccolo ma potente: nessuna pittura dell'immaginazione ma sentimento, sensazione, potente, lunga, profonda sensazione. – Sensibile nel vero senso della parola. [...]

Quando il cieco si è spiegato in questo modo, come *il suo pensiero si rivela nell'universo*, cioè *come è diventato un corpo*: allora incontra in questo corpo, in questo io che sente, *sensazioni provenienti dall'esterno*: questa è la sua seconda filosofia. Queste sono ancora *in lui*, di conseguenza intime, forti, semplici, vere. Provate a fare un'approssimazione di come queste sensazioni si sviluppano in lui. Sente *se* stesso: le sue membra e le ha spiegate a se stesso. Si tratterebbe di una fisiologia dell'anima e del corpo che ancora non possediamo. Direbbe che è così: penso e sento, penso e ascolto! (235).

Ecco dunque evidente, in questa visione non più dicotomica tra mente e corpo, tra ragione e sentimento, la morte di Cartesio. L'intero movimento stürmeriano nasce sullo slancio di questa nuova filosofia che, come scrive Herder, designa una vera e propria «nuova fisiologia dell'anima e del corpo» (235), e costruisce su di essa una nuova poetica. La morte di un padre, infatti, lascia sempre un vuoto – espressivo ed emotivo – che deve essere in qualche modo colmato da nuove parole. Si delinea così un linguaggio poetico e letterario volto a esprimere un mondo interiore di sentimenti, pensieri, sensazioni ed emozioni capaci di albergare in ogni essere umano. È questo nuovo linguaggio a rappresentare quell'eredità paterna che i figli sono riusciti a fare propria. Questa nuova lingua, veicolo espressivo di una poetica delle emozioni, viene così descritta nel saggio herderiano:

Un linguaggio che un cieco avrebbe ideato – che bel campo di riflessione! [...] Ma che forza, che verità, che dignità nelle parole, nei nomi, nei sostantivi, negli aggettivi e nei verbi. I sostantivi sarebbero veri e propri sostantivi, cioè designazioni di sostanze tangibili in quanto tali; non apparenze, come la maggior parte delle nostre lingue. Gli aggettivi non sarebbero colorati, dipinti; ma vissuti, forti, palpabili. Il linguaggio è molto più vero e forte per quanto riguarda i verbi: perché l'udito del cieco è più intimo, più acuto, più profondo, più esatto, più fine, tutto! Tutto *più incisivo per l'udito* nei verbi, *più forte per il sentimento*, più vero, più essenziale per l'anima! (235)

Il linguaggio descritto da Herder in questo passaggio rappresenta il cuore del transito di una eredità dal padre ai figli. Resta dunque da chiedersi, dove esplicitano gli *Stürmer* questa nuova lingua dell'anima? In quale tipologia di testi è possibile osservarla con maggiore chiarezza? Una risposta si trova di nuovo in un saggio di Herder,

eloquentemente intitolato *Sul conoscere e il sentire dell'anima umana. Osservazioni e sogni (Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele. Bemerkungen und Träume)*, nel quale l'autore esplicita la nuova filosofia del sentimento nata dalle ceneri lasciate da Cartesio e, nel medesimo contesto, esplicita anche la tipologia testuale che più di tutte può farsi portavoce della lingua del *ganzer Mensch*, la quale riesce a trasformare in parola la totalità di anima e corpo:

Se lo storico si descrivesse fedelmente fino in ogni recesso del suo io, mostrerebbe che non vi sono mancanza o forza che permangano fisse in *un solo* luogo, bensì che il loro effetto si trasmette all'anima, la quale lo registra secondo formule inattese. Mostrerebbe come ogni inclinazione e freddezza, ogni falsa associazione e ogni assenza di impulso sono manifestazioni in cui si *deve* necessariamente trasmettere l'intero nostro io, in tutti i suoi punti di forza e di debolezza. [...]

È sorprendente come una descrizione autobiografica mostri un uomo interamente, anche da lati dai quali egli non vuole punto rivelarsi, e si vede da casi di questo tipo come tutto nella natura sia un intero, e quanto poco si possa nascondere a se stessi proprio sulla base di oscure indicazioni e prove. (110-111)

L'autobiografia si configura dunque nelle parole di Herder come il genere privilegiato per esprimere al meglio la complessità e soprattutto la totalità dell'essere umano, che tramite il *medium* della scrittura cerca ora – nella nuova epoca culturale e letteraria dei figli stürmeriani – di imprimere sulla carta il continuo intrecciarsi di anima e corpo, dei pensieri e delle emozioni, senza gerarchia alcuna.⁹ Si legga in questa prospettiva quanto

9. Per una panoramica sul genere autobiografico nella letteratura tedesca del secolo XVIII, si vedano Pfothner; Niggel

scrive Goethe nella sua autobiografia a proposito di un nuovo modo di fare letteratura che stava influenzando i giovani dell'epoca:

Fummo così indotti a osservare la vita vissuta che tanto volentieri conducevamo e a capire le passioni che in parte provavamo e in parte presentivamo nel nostro cuore, e che, se in passato erano state denigrate, adesso dovevano sembrarci importanti e degne: erano infatti l'argomento principe dei nostri studi e la loro conoscenza veniva esaltata come il migliore strumento per forgiare le nostre forze spirituali. (*Poesia e verità* 282)

In questo aspetto, allora, si trovano riuniti i due temi portanti del presente lavoro: l'orfanità e la *non-fiction*. Nel momento di una possibile ridefinizione del *medium* letterario, il quale intende farsi fedele portavoce dei cambiamenti culturali e di pensiero che caratterizzano la seconda metà del secolo XVIII in Germania, il genere della scrittura intima e autobiografica appare come uno spazio privilegiato sia per osservare sia per esprimere con forza tali cambiamenti. Resta allora da chiedersi: perché proprio questo genere letterario, dove viene meno la possibilità di giocare con la fantasia e dove permane un costante e in qualche modo vincolante legame con la realtà? A ben guardare, forse è proprio tale legame a donare a questo genere di scrittura due caratteristiche, immediatezza e autenticità, che si rivelano fondamentali per il costituirsi di una vera e propria *testualità del sentimento*, capace di rimodellare l'eredità cartesiana e rivelare, attraverso sottili ma espliciti elementi stilistici, l'ideologia del 'sento, dunque sono'.

Geschichte der deutschen Autobiographie im 18. Jahrhundert e (a cura di) *Die Autobiographie*; e, per una prospettiva più recente, Wagner-Egelhaaf, *Autobiographie*, e (a cura di), *Handbook of Autobiography/Autofiction*.

3. *Lo spazio autobiografico: uno sguardo interdisciplinare*

Per una riflessione sistematica sul genere autobiografico si rende ora necessario fare un passo avanti nei secoli e addentrarsi nella seconda metà del secolo XX, momento chiave per lo studio della scrittura non finzionale e, più in particolare, per ritrovare alcuni lavori fondamentali per quanto riguarda la tipologia testuale dell'autobiografia.

Nel 1975 esce il celebre saggio di Philippe Lejeune, intitolato *Il patto autobiografico*. Già dal titolo è possibile intuire l'intento dell'autore, ovvero rendere evidente che il genere dell'autobiografia non sia tanto (o soltanto) basato su caratteristiche intrinseche al testo, ma che sia piuttosto, e molto di più, il risultato di un tacito accordo *in primis* tra l'autore e il suo testo, e successivamente tra il testo e il lettore, nel quale si crea così un circolo ermeneutico continuo che guida l'intero processo dell'interpretazione (cfr. 6). Scrive a tal proposito Lejeune: «L'autobiografia può essere dunque definita a livello globale un modo di lettura e insieme un tipo di scrittura, un *effetto contrattuale* storicamente variabile» (49). Nel contesto storico e culturale in cui si inserisce lo *Sturm und Drang*, il genere autobiografico si configura allora come uno spazio in cui poter dare voce alla natura più intima e fino a quel momento celata dell'essere umano, dunque un frangente letterario nel quale poter liberare tutti quegli affetti e quelle passioni che urgono ormai per essere espressi. Due secoli più tardi, conferma infatti Lejeune che

La scrittura ha la doppia funzione, può tentare di dire la verità, ed essere il contrario della verità. Ma questa verità può dirla solo all'inverso, attraverso la descrizione di tutto ciò che, nella vita, ha impedito di esprimerla, e ripetendo gli impedimenti nel discorso. Non si tratta di ristabilire la trasparenza distruggendo l'ostacolo, perché

l'ostacolo è anche un riparo, ma di renderlo trasparente: non potendo mai esprimere la verità del desiderio, si dirà sino alla fine quel che impedisce di esprimerla. (95)

Risuonano, qui, le parole di Recalcati citate in apertura. Secondo quanto sostiene Lejeune, l'autobiografia è infatti uno spazio privilegiato dove, pur esplicitando la rielaborazione letteraria e l'atto di ricostruzione prodotto, l'autore può utilizzare la scrittura per mettersi a nudo ed esplicitare nel modo più diretto e non-mediato possibile la forza di un desiderio interiore. In questo senso, la scrittura diviene un *medium* attraverso il quale poter veicolare in modo autentico la propria soggettività: si crea così un «discorso della sincerità» (Lejeune 95) nel quale vengono intessuti a livello testuale affetti e pensieri – il *fühlen* stürmeriano – dell'autore. In questo preciso passaggio risiede la differenza tra autobiografia, intesa in senso stretto come racconto retrospettivo di aspetti e fatti legati alla vita reale dell'autore, e *spazio autobiografico*, ovvero «quel gioco di testi che comprende anche un racconto autobiografico *stricto sensu*» ma che è *in primis* «una strategia che mira a costruire la personalità attraverso i più diversi giochi della scrittura» (Lejeune 189). È allora nella definizione di 'spazio autobiografico' che può avvenire al meglio l'espressione del Sé, inteso come la personalità più intima dell'autore che, proprio attraverso la scrittura, può ritrovare un modo schietto e genuino per descrivere e comunicare il proprio mondo interiore. 'Autobiografico' – secondo l'interpretazione di Lejeune – non è dunque ciò che ricalca perfettamente la vita dell'autore senza alcuna rielaborazione e senza una certa ricostruzione a posteriori del vissuto, ma è invece qualsiasi atto di narrazione nella quale si rintracci l'intenzione di immettere nella scrittura qualcosa di personale, altrimenti nascosto. Nel suo *Diario* André Gide specifica

che lo ‘spazio autobiografico’ indica in particolare un modo *sogettivo* di guardare e di descrivere la vita e che

s’appunta innanzitutto alle emozioni, ai pensieri, e rischia di restare impotente a descrivere ciò che in precedenza non sia stato sentito dall’autore. La ricchezza di questo, la sua complessità, l’antagonismo delle sue possibilità troppo diverse permetteranno la più grande diversità delle sue creazioni. Ma è da lui che tutto emana. Egli è il solo garante della verità che rivela, il solo giudice. (cit. in Lejeune 193)

Nello spazio autobiografico si liberano pertanto gli affetti e i pensieri più intimi dell’autore, raggiungendo, tramite il patto stipulato all’inizio, anche il lettore. Proprio per questo, tale genere di scrittura non-finzionale – insieme alla scrittura intima dei diari e delle lettere che, come fosse una fotografia, fissa sulla carta un particolare momento della vita dell’autore – appare come lo spazio ideale dove rielaborare e superare la morte di un ‘padre’.

Inoltre, Lejeune intuisce un’altra fondamentale caratteristica di ciò che chiama *spazio autobiografico*, ovvero quella di un concetto intrinsecamente ibrido, posto a metà via tra i due processi convergenti di creazione e di ricezione del testo, proprio per questo interpretabile intrecciando una prospettiva strettamente linguistico-letteraria con una *scientifica*, volta all’elaborazione di una vera e propria poetica.¹⁰ È qui, allora, che si delinea la possibilità di osservare il concetto di spazio autobiografico da una prospettiva inedita, rinnovata dall’influsso di discipline altre, apparentemente lontane dalle scienze umane, ma che in realtà ne completano e arricchiscono i punti di

10. Scrive a tal proposito Lejeune: «Studio poetico e interpretazione analitica si uniscono, del resto, nel fatto che si tratta sempre di studiare l’autobiografia innanzitutto come fenomeno di linguaggio» (8).

vista. Tale arricchimento proviene, in questo caso, dalle neuroscienze, disciplina che si sviluppa soprattutto a partire dagli ultimi decenni del secolo XX e che da quel momento in poi, soprattutto a seguito di alcune scoperte come quella dei neuroni specchio,¹¹ ha ispirato nuovi intrecci inter- e transdisciplinari, mettendo in luce legami inediti tra saperi fino a quel momento considerati inavvicinabili e aprendo le porte a una nuova interpretazione dei testi letterari, come dimostra anche lo studio di Stefano Ballerio proprio riguardo alla memoria autobiografica.¹² Leggere i testi letterari mediante una prospettiva neuroscientifica e neurocognitiva permette infatti di prendere in considerazione il processo interpretativo nella sua totalità, dove testo, autore e lettore concorrono a creare un circolo (neuro)ermeneutico che riproduce fedelmente i processi creativi e conoscitivi. Afferma a tal proposito Ballerio: «Invece di forzare la mano all'interpretazione, possiamo interrogarci sulla letteratura – sulla creazione e sull'interpretazione – integrando nella nostra riflessione ciò che le scienze cognitive possono insegnarci sulle dinamiche mentali che vi agiscono» (245). Di qui, allora, la possibilità di aggiungere alla definizione di Lejeune dello spazio autobiografico una prospettiva inedita, che permette di comprendere meglio perché proprio la *non-fiction* (di nuovo intesa à la Lejeune) sia un terreno tanto fertile per la nuova poetica dei figli di Cartesio, in quel

11. Per una introduzione alla scoperta dei neuroni specchio, si veda in particolare Rizzolatti e Sinigaglia. Per comprendere il nesso tra questa scoperta e gli studi umanistici, si veda Gallese.

12. Cfr. Ballerio, *Neuroscienze e teoria letteraria. II – La memoria autobiografica*, e, per una premessa teorica a tale analisi, *Neuroscienze e teoria letteraria. I – Premesse teoriche e metodologiche*. Per un approfondimento del dialogo interdisciplinare tra scienze neurocognitive e letteratura, si vedano inoltre Salgaro; e Calabrese e Ballerio.

breve ma intenso periodo di ‘tempesta e impeto’ che anima la Germania della fine del Settecento.

Nel 1999 il neuroscienziato Antonio Damasio pubblica il saggio *The Feeling of What Happens. Body and Emotions in the Making of Consciousness*, prosecuzione naturale del saggio precedente, ovvero il celebre *Descartes' Error* del 1995, dove veniva dimostrato come a seguito di alcune prove sperimentali la dicotomia cartesiana fosse di fatto un errore, in quanto emozione e ragione, corpo e mente sono indissolubilmente collegati e reciprocamente determinati anche a livello somatico e neurale. Nel proseguire le sue ricerche sulla base dell'assunto di questa vera e propria ‘morte di Cartesio’ dal punto di vista teorico, nel secondo saggio Damasio elabora il concetto di *sé autobiografico*, mostrando dal punto di vista neurocognitivo come tutti i ricordi e in generale tutta la memoria autobiografica siano uno spazio dove convivono fatti reali e una costante rielaborazione basata sullo sviluppo di una coscienza personale sempre in divenire:

Il *sé* autobiografico si basa sulla memoria autobiografica che è costituita da ricordi impliciti di un gran numero di esperienze individuali del passato e del futuro previsto. Gli aspetti invarianti della biografia di un individuo formano la base della memoria autobiografica. La memoria autobiografica cresce di continuo insieme alle esperienze della vita, ma può essere parzialmente rimodellata per riflettere nuove esperienze. Insieme di ricordi che descrivono l'identità e la persona possono essere riattivati come configurazioni neurali e resi espliciti come immagini ogniqualvolta sia necessario. Ogni ricordo riattivato funziona come un «qualcosa da conoscere» e genera il proprio impulso di coscienza nucleare. Il risultato è il *sé* autobiografico del quale siamo coscienti. (*Emozione e coscienza* 212)

Si comprende allora come la memoria autobiografica sia – per riprendere ancora Lejeune – uno *spazio* nel quale, grazie al sommarsi e al concatenarsi dei ricordi, prende forma la coscienza individuale. Questo spazio, tuttavia, non è configurato come il semplice accumularsi degli eventi e delle esperienze, poiché in esso avviene anche una costante rielaborazione a posteriori che modifica leggermente quei ricordi di partenza per dare loro un significato sulla base di una identità – individuale e sociale – in costruzione. Aggiunge infatti Damasio stesso che «la vera meraviglia [...] è che la memoria autobiografica sia architettonicamente collegata, dal punto di vista neurale e cognitivo, al proto-sé non cosciente e al sé nucleare cosciente che emerge in ogni istante della vita» (*Emozione e coscienza* 211). Anche secondo la prospettiva neuroscientifica, dunque, il Sé autobiografico – che si esprime nell'Io protagonista della *non-fiction* – può sfruttare lo spazio della memoria soggettiva sia per rintracciare i fili dell'eredità paterna sia per rimodellarla secondo una nuova identità in formazione. Lo spazio autobiografico è in questo senso il luogo dove hanno origine le nuove esperienze, i nuovi paradigmi culturali e di pensiero, sorretti e rinforzati da quelle esperienze pregresse che costituiscono il valore di una eredità in transito.

Sempre in termini neurocognitivi, Damasio riassume quest'ultimo passaggio nel concetto di «coscienza estesa», affermando che quest'ultima «continua a dipendere dal medesimo sé nucleare, ma ora quel sé è collegato al passato e al futuro previsto che fanno parte della [...] documentazione autobiografica» (*Emozione e coscienza* 238), presentando quella che ai nostri occhi, nel contesto del presente contributo, può essere letta come una vera e propria rielaborazione in termini scientifici della tematica dell'eredità dell'orfano. Si legga in questa prospettiva – e ricordando anche le parole iniziali di Massimo Recalcati – il seguente passaggio:

La coscienza estesa emerge da due espedienti. Il primo richiede l'accumulo graduale di ricordi di molti esempi di una classe speciale di oggetti: gli «oggetti» della biografia del nostro organismo, della nostra esperienza di tutta la vita, così come si sono sviluppati nel passato, illuminati dalla coscienza nucleare. [...] Il secondo espediente consiste nel mantenere attive, simultaneamente e per un notevole lasso di tempo, le numerose immagini la cui raccolta definisce il sé autobiografico e le immagini che definiscono l'oggetto. (*Emozione e coscienza* 240-241)

Lo *spazio autobiografico* riletto secondo Damasio, allora, si configura come un luogo dove l'Io narrante opera una risignificazione del passato sulla base del presente e, soprattutto, in un'ottica futura. Ancora più chiaro dovrebbe ora apparire il collegamento tra i concetti presentati dal neuroscienziato e il motivo letterario dell'eredità dell'orfano: la *non-fiction*, intesa in senso lato come scrittura intima e autobiografica, è infatti uno spazio dove i figli, nel momento tanto complesso quanto importante di un rimodellamento personale del passato, possono esternare e imprimere la loro nuova identità, composta *in primis* da pensieri, desideri ed emozioni. A tal proposito, scrive ancora Damasio:

L'idea che ciascuno di noi costruisce di se stesso, l'immagine che via via formiamo di chi siamo fisicamente e mentalmente, della posizione sociale adatta a noi, si basa sulla memoria autobiografica di anni di esperienze ed è costantemente soggetta a rimodellamento. [...] I cambiamenti che avvengono nel sé autobiografico nell'arco di una vita non sono dovuti soltanto al rimodellamento, conscio e inconscio, del passato che si è vissuto, ma anche alla determinazione del futuro che si prevede. [...]

I ricordi degli scenari che concepiamo come desideri, obiettivi e obblighi esercitano in ogni momento una pressione sul sé. Senza dubbio partecipiamo anche al rimodellamento, conscio e inconscio, del passato vissuto e alla creazione della persona che immaginiamo di essere, momento per momento. (*Emozione e coscienza* 271-272)

Nella 'creazione del sé', ovvero nel rimodellamento dell'eredità paterna, si mescolano quindi il passato e il futuro, l'istinto per la testimonianza del passato di cui parla Recalcati e una spinta emancipatrice rispetto a quello stesso passato, in modo che si possano realizzare quei desideri e quegli obiettivi di cui parla Damasio. Questo processo composito e complesso trova nella scrittura di carattere autobiografico un terreno fertile per una espressione quanto più immediata (ovvero *non-mediata*) e diretta possibile e dove, grazie alla coincidenza della voce autoriale con l'io' del racconto, la scrittura può farsi testimone di un importante cambio di paradigma.

In questa prospettiva allora, attraverso una congiunzione della definizione letteraria di 'spazio autobiografico' di Lejeune con quella neuroscientifica del 'sé autobiografico' di Damasio, si può ora analizzare uno scritto del periodo stürmeriano per vedere quanto la *non-fiction* raccolga fedelmente 'l'eredità dell'orfano', mettendo così in luce la porosità tra la tematica principale e la sua resa letteraria.

4. *La nuova poetica dei figli stürmeriani*

Un testo chiave per rintracciare questo legame tra la scrittura autobiografica e il rimodellamento di un'eredità paterna nel periodo stürmeriano è la grande autobiografia goethiana *Dalla mia vita. Poesia e verità*, scritta a partire

dal 1808 fino agli ultimi giorni di vita dell'autore, ma nella quale Goethe racchiude in particolare la descrizione degli anni della sua giovinezza, facendo così di quest'opera uno scrigno prezioso per seguire passo dopo passo la nascita e lo sviluppo di quell'intenso movimento letterario nato a partire dagli anni Settanta chiamato, a posteriori, *Sturm und Drang*.

Riflettendo per un momento sul titolo dell'opera, è già possibile ricollegarsi a quanto esposto da Damasio riguardo alla memoria autobiografica. Goethe scrive la sua autobiografia gettando lo sguardo indietro negli anni, aggiungendo quindi alla descrizione dello scorrere ordinato dei giorni e degli eventi – inevitabilmente – fitti strati di rielaborazione soggettiva di quegli stessi eventi e ricordi, insieme a una seconda rielaborazione di tipo stilistico e letterario, posando così sulle pagine una invisibile ma sempre presente patina di 'poesia', attraverso la quale noi oggi leggiamo la 'verità':

Nulla ci aiuta meglio a comprenderci del rivedere ciò che anni prima da noi ha preso le mosse, consentendoci di essere l'oggetto della nostra osservazione. All'epoca ero però troppo giovane, e troppo vicina era la fase descritta da quelle missive. (*Poesia e verità* 274)

L'opera, tuttavia, nonostante il mescolarsi continuo della memoria del Goethe giovane e quella, più matura e consapevole, del Goethe adulto e anziano che racconta gli anni vissuti, dipinge con estrema precisione quel momento di passaggio dal quale, dopo la morte simbolica di Cartesio e dunque di tutta la filosofia razionalista, nascono 'i figli stürmeriani', portatori di una nuova idea dell'uomo che si riversa nei loro testi. Sulla scia del nuovo motto costruito sulle ceneri di Cartesio – 'sento dunque sono' – si delinea infatti una nuova poetica volta a esprimere la totalità dell'essere umano e la potenza del *fühlen*, il

sentire, che dà vita agli affetti, ovvero sentimenti ed emozioni che vogliono essere espressi senza repressioni.¹³ La letteratura diviene così una reazione diretta ed esplicita a una morte extra-testuale, e i testi del periodo dello *Sturm und Drang* si configurano come un riscatto e come uno slancio verso il futuro – ecco di nuovo Damasio – per i ‘figli di Cartesio’. Scrive Goethe:

Se per le mie poesie pretendevo una base, un sentimento o una riflessione autentici, dovevo frugare nel mio seno; se per la rappresentazione poetica pretendevo un punto di vista immediato dell'oggetto, del fatto, non potevo uscire dall'ambito che sapeva commuovermi, infondermi un interesse. [...] Prese così avvio la tendenza, dalla quale per tutta la vita non seppi scortarmi, di trasformare in un'immagine, in una poesia tutto ciò che mi rallegrava, mi tormentava o in altro modo mi coinvolgeva, e di venirne a capo per conto mio, tanto per rettificare l'idea che mi ero fatto delle cose esteriori, quanto per calmarmi a questo proposito nell'intimo. Nessuno più di me, portato per questa natura a oscillare da un estremo all'altro, necessitava di questa attitudine. Tutto ciò che di mio è stato reso pubblico è solo il frammento di una grande confessione che questo libretto tenta arditamente di completare. (226-227)

La scrittura è dunque, secondo quanto afferma lo stesso Goethe, uno spazio nel quale possono incontrarsi il mondo esterno e quello interno, facendo così di ogni testo un pezzo di un più grande e continuo tentativo di autentica ‘confessione’. Nello spazio autobiografico allora, già nel secolo XVIII, si rimodella un'eredità del passato per dare forma a una *poetica dell'autenticità*, specchio di una realtà vissuta ed esperita – in tedesco *erlebt* – attraverso la pienezza dei sensi. I giovani del tempo capaci di

13. Si vedano Pascal 56-61; e Koroliov.

scorgere il germoglio di questo importante momento di passaggio divengono proprio gli autori cardine del movimento stürmeriano:

Fummo così indotti a osservare la vita vissuta che tanto volentieri conducevamo e a capire le passioni che in parte provavamo e in parte presentivamo nel nostro cuore, e che, se in passato erano state denigrate, adesso dovevano sembrarci importanti e degne: erano infatti l'argomento principe dei nostri studi e la loro conoscenza veniva esaltata come il migliore strumento per forgiare le nostre forze spirituali. Si aggiunga che questo modo di vedere le cose collimava perfettamente con le mie convinzioni, con la mia attività poetica. (282)

Chiarissimo, in quest'ultimo passaggio, il legame tra lo spazio autobiografico e l'eredità dell'orfano. Goethe traccia infatti una linea retta tra la sua 'attività poetica' e le passioni che, in passato 'denigrate', ora formano la trama e l'intreccio di un rinnovato tessuto letterario di cui gli *Stürmer* si fanno promotori, senza «volgere indietro lo sguardo» (Goethe, *Poesia e verità* 413):

Questo mutuo incitare e spronare, portato quasi all'eccesso, consentiva a tutti di esercitare, secondo le proprie modalità, una gioiosa influenza, e da questo vorticare e creare, vivere e lasciar vivere, prendere e dare, esercitato con animo sgombro e senza alcuna stella polare teorica da così tanti giovani, ciascuno in base alla sua indole e senza volgere indietro lo sguardo, nacque quella famosa, spesso citata, famigerata epoca letteraria durante la quale emerse una moltitudine di giovani uomini geniali che, con tutta l'audacia e la spavalderia propri di quella fase della vita, impiegando tutte le loro energie, procurarono momenti di gioia e di grandezza, e insieme diedero luogo, facendo cattivo uso delle stesse, a non

poche irritazioni, a molti fastidi; e precisamente gli esiti e contro-esiti scaturiti da questa fonte sono l'argomento principale del presente volume. (413)

Lo *Sturm und Drang* nasce proprio dalla necessità di un grido liberatorio, da quella emancipazione delle passioni che attendeva ormai da tempo solamente che qualcuno ne dichiarasse l'inizio. Da questo momento in poi, al centro della letteratura non c'è un 'io' schiacciato sotto il peso della ragione, c'è invece un 'Io' libero di esprimersi e di intessere nella lingua poetica quell'intero universo degli affetti di cui si nutre anche la ragione cartesiana. In questo importante compito, la scrittura intima e autobiografica si erge a luogo privilegiato, dove trovare la massima corrispondenza tra l'"Io" dell'autore e l'"Io" che troviamo stampato sulla pagina e, al contempo, dove permane comunque uno spazio, tanto piccolo quanto importante, dove l'autore mette in atto la sua licenza poetica, concatenando eventi, emozioni e pensieri della propria vita secondo una rielaborazione a posteriori che, come ci dicono oggi le neuroscienze, è fondamentale per dare un significato profondo e tutto personale, radicato nell'interazione tra la mente e il corpo, a quello stesso racconto. A tal proposito, anticipando la definizione di Damasio di 'memoria autobiografica', scrive Goethe:

Quando si affronta il variegato progredire di una vita, come in questa sede abbiamo avuto l'ardire di fare, si vengono talvolta a determinare circostanze che ostacolano non poco il nostro cammino. Per rendere in qualche modo comprensibili e leggibili queste vicende, siamo allora costretti a separare quanto in una certa fase era intrecciato, o a riunire quanto può essere compreso solo se considerato in sequenza: si potrà così comporre l'insieme a partire da singole parti che un'attenta valutazione potrà giudicare ed eventualmente fare proprie. (431)

5. Conclusioni

Da quest'ultimo passaggio risulta chiaro come la scrittura non finzionale, e in questo caso specifico l'autobiografia, non sia da intendersi come uno spazio assolutamente scevro di rielaborazioni e – per tornare a Goethe – 'poesia'. La *non-fiction* è da intendersi piuttosto come uno *spazio letterario* dove si può dare voce alla parte più profonda dell'Io lirico, che si riversa tra le pagine con immediatezza e autenticità, costruendo *anche* attraverso la scrittura una parte del proprio sé autobiografico, secondo la definizione neuroscientifica di Antonio Damasio.

Per questa ragione, la *non-fiction* si configura come il 'genere' nel quale si possono rintracciare gli snodi chiave dell'evoluzione dei paradigmi storici, ideologici e culturali, che corrispondono sempre a un passaggio di eredità di padre in figlio. Ad esempio, si è visto come l'autobiografia goethiana contenga alcune dichiarazioni molto esplicite riguardo alla formazione di una nuova identità, nata dalle ceneri di un paradigma di pensiero ormai superato. Goethe infatti intesse tra le pagine – tra verità e poesia, tra fedeltà e interpretazione – tutti i passaggi che hanno portato alla 'rivoluzione letteraria' dello *Sturm und Drang*, di cui lo stesso Goethe è esponente di spicco. In questo senso, lo 'spazio autobiografico' in cui si entra leggendo *Poesia e verità* mostra non solo gli eventi nel loro ordinato susseguirsi cronologico, ma li mostra soprattutto dalla prospettiva soggettiva dell'autore, che corrisponde anche a quell' "Io" lirico che seguiamo nel racconto. In questo modo, il lettore *esperisce* da vicino quegli eventi dalla prospettiva realmente vissuta dell'autore e dunque, proprio per questo punto di vista privilegiato messo in atto dalla scrittura autobiografica, può risignificarli più facilmente anche nella propria esperienza.

Ecco che si comprende, allora, grazie alla modernità e all'universalità di cui è portatore lo *Sturm und Drang*,

il fascino che continua a permeare il genere vasto e indefinito della *non-fiction*. La scrittura non finzionale è uno spazio letterario che anche nella contemporaneità continua a parlare al lettore risultando sempre vivo proprio grazie a quella corrispondenza tra l'autore e l'«Io» del racconto. Le neuroscienze oggi confermano questo privilegio riservato alla scrittura non finzionale, in quanto spazio dove avviene, anche a livello neurale, l'espressione più diretta del «Sé» e della «memoria autobiografica» (Damasio, *Emozione e coscienza*).

Quei momenti di passaggio che leggiamo raccontati in prima persona, ovvero momenti in cui i figli di un'epoca storica, letteraria e culturale riescono a risollevarsi da un qualche lutto paterno e a dare una forma propria, nuova e verace a un'intera eredità, si configurano come modelli di pensiero che possono avere significato anche nell'oggi, incentivando a rimodellare con le proprie mani quel vuoto che lasciano i «padri» e a riempirlo con una nuova identità che, come ha affermato Damasio, si basa su un delicato ma perfetto equilibrio tra il ricordo del passato e una sua rielaborazione soggettiva, spinta verso una prospettiva futura.

In conclusione, letteratura e neuroscienze si incontrano per confermare come la *non-fiction* si definisca quale spazio prediletto perché la testimonianza del padre – attraverso il «dono della parola» (Recalcati 2) – apra ai figli le porte di una nuova vita guidata dalla «forza del desiderio».

Bibliografia

- Ballerio, Stefano. “Neuroscienze e teoria letteraria. I – Premesse teoriche e metodologiche”. *Enthymema*, I, 2010, pp. 164-189.
- . “Neuroscienze e teoria letteraria. II – La memoria autobiografica”. *Enthymema*, II, 2010, pp. 207-246.

- Calabrese, Stefano, e Stefano Ballerio (a cura di). *Linguaggio, letteratura e scienze neuro-cognitive*. Ledizioni, 2014.
- Castellana, Riccardo (a cura di). *Fiction e non fiction. Storia, teorie e forme*. Carocci, 2021.
- Damasio, Antonio R. *Descartes' Error: Emotion, Reason, and the Human Brain*. Putnam, 1994.
- . *Emozione e coscienza*. Adelphi, 2000.
- Descartes, René. *Discours de la méthode*. 1637. Librairie philosophique J. Vrin, 1966.
- Gallese, Vittorio. "Embodied Simulation. Its Bearing on Aesthetic Experience and the Dialogue Between Neuroscience and the Humanities". *Gestalt Theory*, vol. 41, n. 2, 2019, pp. 113-128.
- Goethe, Johann Wolfgang. *Dalla mia vita. Poesia e verità*. 1808-1831. Traduzione di Enrico Ganni, Einaudi, 2019.
- . *I dolori del giovane Werther*. 1774. Einaudi, 2021.
- Herder, Johann Gottfried. "Sul conoscere e il sentire dell'anima umana. Osservazioni e sogni". Traduzione di F. Marelli, *Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico*, vol. 2, n. 1, 2012, pp. 99-129.
- . *Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele. Bemerkungen und Träume*. 1778. *Johann Gottfried Herder Werke*, Bd. 4, a cura di J. Brummack e M. Bollacher, *Schriften zu Philosophie, Literatur, Kunst und Altertum 1774-1787*, Deutscher Klassiker Verlag 1994, pp. 327-393.
- . *Zum Sinn des Gefühls*. 1769. *Johann Gottfried Herder Werke*, Bd. 4, a cura di J. Brummack e M. Bollacher, *Schriften zu Philosophie, Literatur, Kunst und Altertum 1774-1787*, Deutscher Klassiker Verlag, 1994, pp. 233-242.
- Koroliov, Sonja (a cura di). *Emotion und Kognition. Transformationen in der europäischen Literatur de 18. Jahrhunderts*. De Gruyter, 2013.
- Koschorke, Albrecht. *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*. Fink, 2003.
- Lejeune, Philippe. *Il patto autobiografico*. 1975. Il Mulino, 1986.

- Lukas, Wolfgang, e Claus-Michael Ort (a cura di). *Anthropologie der Goethezeit. Studien zur Literatur und Wissensgeschichte*. De Gruyter, 2012.
- Luserke, Matthias (a cura di). *Handbuch Sturm und Drang*. De Gruyter, 2017.
- . *Sturm und Drang*. Reclam, 2010.
- Niggli, Günther (a cura di). *Die Autobiographie*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989.
- . *Geschichte der deutschen Autobiographie im 18. Jahrhundert*. Metzler, 1977.
- Pascal, Roy. *La poetica dello Sturm und Drang*. Feltrinelli, 1957.
- Pfotenhauer, Helmut. *Literarische Anthropologie. Selbstbiographien und ihre Geschichte – am Leitfaden des Leibes*. Metzler, 1987.
- Recalcati, Massimo. *Cosa resta del padre? La paternità nell'epoca ipermoderna*. Raffaello Cortina, 2017.
- Rizzolatti, Giacomo, e Corrado Sinigaglia. *So quel che fai. Il cervello che agisce e i neuroni specchio*. Raffaello Cortina, 2006.
- Salgaro, Massimo. *Verso una neuroestetica della letteratura*. Aracne, 2009.
- Sauder, Gerhard. *Einführung. Johann Wolfgang Goethe, Sämtliche Werke*, 1.1. Carl Hanser, 1985.
- Schings, Hans-Jürgen. *Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert*. Metzler, 1994.
- Tedesco, Salvatore. “Economia del desiderio: piacere e conoscenza nell'estetica di Herder”. *AISTHESIS*, vol. 2, n. 2, 2009, pp. 131-140.
- . “Un'estetica fisiologica? Herder e la teoria dell'irritabilità”. *Studi sull'estetica dell'Illuminismo tedesco*, a cura di Salvatore Tedesco, Edizioni della Fondazione nazionale Vito Fazio-Allmayer, 1998, pp. 87-153.
- Titzmann, Michael. „Empfindung und Leidenschaft: Strukturen, Kontexte, Transformationen der Affektivität/Emotionalität in der deutschen Literatur in der 2. Hälfte des

18. Jahrhunderts“. *Anthropologie der Goethezeit. Studien zur Literatur und Wissensgeschichte*, a cura di Wolfgang Lukas e Claus-Michael Ort, De Gruyter, 2012, pp. 333-373.

Wagner-Egelhaaf, Martina. *Autobiographie*. Metzler 2005.

Wagner-Egelhaaf, Martina (a cura di). *Handbook of Autobiography/Autofiction*, vol. I: *Theory and Concepts*. De Gruyter, 2019.

IL FANTASMA SAMUEL AUSTER E LO ZOMBIE
HERMAN ROTH: LA MORTE DEL PADRE
TRA EVANESCENZA E CORPOREITÀ

di Aldo Baratta

1. *Coordinate biografiche e produttive*

Samuel Auster muore a sessantotto anni nel 1979, e il figlio Paul documenta l'esperienza del lutto in *The Invention of Solitude* – edito tre anni dopo. Herman Roth viene a mancare nel 1989 all'età di ottantotto anni, e il figlio Philip ne racconta la malattia in *Patrimony: A True Story* – edito due anni dopo. Al di là della fortuita rima biografica – i due padri nascono e muoiono a dieci anni di distanza l'uno dall'altro –, è possibile cogliere un'ulteriore analogia comparando le due opere e analizzando la cesura compositiva e tematica che esse esercitano nella produzione dei figli.

The Invention of Solitude – quantomeno la prima delle due sezioni che lo compongono, *Portrait of an Invisible Man* – e *Patrimony* aderiscono al dominio letterario della memorialistica, dal momento che eleggono materiale narrativo personaggi e situazioni provenienti dal vissuto dei loro autori; viceversa, non è altrettanto immediato stabilire quale postura assumano i due testi nel riprodurre le vicende che ospitano – se quella biografica del padre o quella autobiografica del figlio. Nel «patre-moir», *portmanteau* coniato da Andre Gérard per indicare la narrativa intorno alla figura paterna (8), la distinzione

tra le due vocazioni prospettiche si fa spesso labile, e il tributo al genitore – specie se deceduto (Couser 647) – assurge piuttosto a occasione utile all'esposizione del sé filiale: «Producing an account of another's life normally belongs to the domain of biography [...] But when the biographical subject is a member of one's own family, the line between genres blurs» (Miller 2). Il ricambio generazionale ottiene una declinazione narrativa: la morte del padre assicura il protagonismo scenico dell'erede, e l'opera nel suo convertirsi progressivo da biografia ad autobiografia inscena i meccanismi discorsivi di una filiazione che è anzitutto azione del figlio, pratica mobile di presa di coscienza e costruzione identitaria attraverso la legittimazione del racconto; da ciò deriva la frequente l'autocoscienza dei *patremoirs*.

Nel caso specifico di Paul Auster e Philip Roth, le opere offrono ai due figli l'opportunità di interrogare le proprie poetiche e di apprendere le ragioni e le soluzioni dietro la scrittura. *The Invention of Solitude* e *Patrimony* fungono da spartiacque della cronistoria produttiva dei loro autori: l'evento traumatico del lutto costringe Auster e Roth a ripensarsi come figli e, conseguentemente, a reinventarsi come scrittori, sviluppando due testi che si avvalgono dell'inclinazione autobiografica e non-finzionale al fine di questionare il *self* autoriale e il suo campo tematico-espressivo; la condizione di orfano – a prescindere dall'età nella quale lo si diventa – è circostanza inventiva.

Al momento del decesso paterno, Auster è un autore a dir poco esordiente con all'attivo tre raccolte poetiche di scarso successo – *Unearth*, *Wall Writing* e *Fragments from the Cold* – e tre *pièces* dall'impronta beckettiana altrettanto fallimentari – *Laurel and Hardy Go to Heaven*, *Blackouts* e *Hide and Seek*. Oppresso dalle ristrettezze economiche, partecipa persino alla Fiera del Giocattolo

di New York col brevetto di un gioco di carte, *Action Baseball*.

Roth si posiziona sul versante opposto: alla morte di Herman è già un autore affermato e premiato dalla critica, vincitore del National Book Awards nel 1960 e più volte finalista. *Portnoy's Complaint* lo ha consacrato come uno dei maggiori scrittori del panorama statunitense, e i due celebri alter ego Nathan Zuckerman e David Kepesh hanno calcato il palcoscenico narrativo già da qualche anno coi rispettivi cicli – *The Ghost Writer* (1979), *Zuckerman Unbound* (1981), *The Anatomy Lesson* (1983) e *The Prague Orgy* (1985); *The Breast* (1972) e *The Professor of Desire* (1977).

Se si rivolge l'attenzione alla cronologia lavorativa successiva ai due anni fatidici, si noterà che entrambe le carriere intensificano il proprio ritmo produttivo.

A undici anni dalla morte del padre, Auster può vantare la maggior parte delle sue opere più importanti e significative: *City of Glass* (1985), *Ghosts* (1986), *The Locked Room* (1987), *In the Country of Last Things* (1987), *Moon Palace* (1989) e *The Music of Chance* (1990), tutte accomunate da un eguale sostrato concettuale – l'evaporazione della realtà; la cadenza ravvicinata delle pubblicazioni non può che stranire, data l'afasia che impacciava l'autore. La scomparsa di Samuel inaugura perciò la scrittura romanzesca del figlio, ed è lo stesso Auster a esplicitare la correlazione intercorsa tra il passaggio alla prosa e il lutto esperito:

The frustration of having so much unfinished business with my father propelled me into wanting to write about him. [...] But you see, it's important to note that if he had died the year before, I might not have written *Portrait of an Invisible Man*. At that time, I was still writing poetry, exclusively poetry, and had more or less given up the idea of writing prose. But then the poetry dried

up, and I couldn't write anything. It was a miserable time for me. Then, as I've described in *Winter Journal*, I went to that dance rehearsal, and something happened. A revelation, a liberation, a fundamental something. I immediately plunged into writing *White Spaces*, which I happened to finish the night my father died. I went to bed at two a.m., I remember, a Saturday night/Sunday morning, thinking how this piece, *White Spaces*, was the first step toward a new way of thinking about how to write. Then the phone rang early the next morning, just a few hours later. It was my uncle on the line telling me my father had died that night. That was the shock. Coinciding with the fact that I had returned to prose, that I felt it was possible for me to write in prose, finally, after so many years of struggling to write fiction, and then finally abandoning it. (*A Life in Words* 3-4)

White Spaces è un prosimetro dall'alternanza equilibrata, e il romanzo *Squeeze Play* (1982) è stato edito dietro lo pseudonimo di Paul Benjamin; *The Invention of Solitude* costituisce di conseguenza la prima opera interamente in prosa scritta da Paul Auster. Inoltre, l'attinenza tra i due eventi nasconde una più banale connotazione economica: come riporta Pascal Bruckner, Samuel lascia al figlio un'eredità tale da concedergli di dedicarsi alla scrittura a tempo pieno (27).

In un lasso di tempo simile, Roth stravolge più volte il suo paradigma compositivo avviando la sua stagione più fortunata ed eterogenea. Durante il 1988, l'anno in cui viene diagnosticata la malattia che condurrà il padre alla morte, Roth inizia a progettare un ciclo romanzesco di matrice autobiografica che, come possiamo evincere da una bozza custodita in un archivio della Library of Congress, avrebbe dovuto intitolarsi *Two-Faced* e contenere quattro opere poi editate singolarmente – *The Facts: A Novelist's Autobiography* (1988), *Deception: A Novel*

(1990), *Patrimony: A True Story* (1991) e *Operation Shylock: A Confession* (1993) (Gooblar 35). All'inizio di *The Facts*, tale svolta autobiografica viene motivata come risposta alla morte della madre e al debutto della malattia terminale del padre:

I wonder if this book was written not only out of exhaustion with making fictional self-legends and not only as a spontaneous therapeutic response to my crack-up but also as palliative for the loss of a mother who still, in my mind, seems to have died inexplicably – at seventy-seven in 1981 – as well as to hearten me as I come closer and closer and closer to an eighty-six-year-old father viewing the end of life as a thing as near to his face as the mirror he shaves in (except that this mirror is there day and night, directly in front of him all the time). Even though it might not be apparent to others, I think that subterraneanly my mother's death is very strong in all this, as is observing my provident father preparing for no future, a healthy but very old man dealing with the kind of feelings aroused by an incurable illness, because just like those who are incurably ill, the aged know everything about their dying except exactly when. (*The Facts* 8-9)

In ogni caso, dopo soli due anni dall'ultimo componente di questa parentesi non-finzionale, Roth modifica nuovamente l'orientamento della sua opera tornando a un immaginario concettuale e strutturale più affine a quello dei decenni precedenti: *Sabbath's Theater* (1995) può essere considerato una summa tematica della prima fase produttiva, un'apoteosi ipertrofica dei romanzi zuckermaniani e kepeshiani, e, oltre a meritare le lodi di Harold Bloom (207), offre al suo autore un secondo National Book Award. È però con l'*American Trilogy* che Roth raggiunge l'apice qualitativo della sua carriera conquistando

l'ambito Premio Pulitzer: *American Pastoral* (1997), *I Married a Communist* (1998) e *The Human Stain* (2000) adottano uno sfondo più storicistico e una diegesi dai toni più pacati, mitigando i deliri egotici dei narratori e delle maschere precedenti a favore di un impegno scrittoria teso anche alla rappresentazione dell'altro oltre che all'esibizione del sé.

Se in Auster la perdita del padre ha sancito l'inizio effettivo della scrittura in prosa, con Roth osserviamo un deciso sperimentalismo e una maturazione complessiva della sua identità autoriale; il dato autobiografico trascende la dimensione di pertinenza suggestionando l'intimo della personalità narrante.

2. *Evaporazione e contaminazione: due manifesti*

In *The Invention of Solitude* e *Patrimony* l'orfanità suscita una serie di reazioni speculari, e tale dicotomia si riverbera nell'offerta tematica e nell'intenzione diegetica avanzate dalle rispettive produzioni a partire da quel momento. Si possono dunque catalogare i due testi non solo come trascrizioni del lutto paterno, ma anche come manifesti di poetica autoriale.

Bruckner, ad esempio, definisce *The Invention of Solitude* «both the *ars poetica* and the seminal work of Paul Auster. To understand him we must start here; all his books lead us back to this one» (27). Opinione ratificata, d'altra parte, dallo stesso Auster, che non esita a ricondurre il nucleo tematico che alimenta il suo *opus magnum*, la *New York Trilogy*, all'esperienza del lutto registrata nella prosa d'esordio: «I believe the world is filled with strange events. Reality is a great deal more mysterious than we ever give it credit for. In that sense, the *Trilogy* grows directly out of *The Invention of Solitude*» (*The Art of Hunger* 260). In *The Invention of Solitude*, il figlio è

incapace di accettare la morte del padre a causa dell'imprevedibilità straniante dell'evento, del susseguirsi illogico dei fatti. Da ciò scaturisce una pericolosa deficienza espressiva: invalidata da un linguaggio che non sta al passo con l'incongruenza scivolosa dell'empirico, la diegesi ha difficoltà a tradurre le informazioni che capta dal circostante in sostanza narrativa. Inoltre, la fragilità del legame con la funzione genitoriale degenera in una pericolosa spersonalizzazione che confuta l'identità stessa: la morte dissipa definitivamente l'allucinazione filiale, e Auster, non percependosi come figlio di qualcuno, si percepisce come nessuno. Tale disposizione esistenziale si tramuta subito in predilezione tematica: l'opera di Auster si impegna sin dai suoi primi vagiti a esporre l'evaporazione del reale, intesa come epistemologia dell'accidentale, come ontologia dell'anonimato e come emergenza comunicativa.¹ L'unica legge che sovrintende il mondo austeriano è la legge della casualità: nelle *detective fictions* raccolte nella *New York Trilogy* e nel *Bildungsroman Moon Palace*, il movimento del *plot* – da consequenziale quale dovrebbe essere, dati i generi a cui appartengono – si diffrange in una costellazione disordinata di coincidenze intralciando ora l'investigazione dei detective ora la maturazione di Marco Fogg; il sintagma causa-effetto viene brutalmente sostituito dall'egemonia della vertigine probabilistica. In *The Music of Chance*, ogni tentativo di razionalizzare l'inatteso attraverso articolazioni disciplinanti quali la matematica, il poker o la routine lavorativa sono destinate a fallire. Non è raro

1. Nel tracciare la dissoluzione della figura paterna e i risvolti che ne conseguono, l'opera di Auster realizza a livello narrativo ciò che Lacan ha teorizzato in merito all'«évaporation du Père», vale a dire alla scomparsa di un principio-Limite capace di garantire la fissità concettuale del reale e la stabilità del soggetto psichico. Per una definizione più approfondita, cfr. Recalcati.

che i protagonisti di Auster non possiedano un nome, o ne possiedano più di uno: in *City of Glass*, Daniel Quinn fa uso di numerosi pseudonimi e finge di essere chi non è; in *Ghosts*, l'anagrafe si dissolve in un riciclaggio di *codenames* che nel progredire delle vicende arrivano a confondersi l'uno con l'altro; in *The Locked Room*, il furto d'identità commesso dall'anonimo protagonista diventa perno dell'intreccio. In *Moon Palace*, la menomazione della personalità è provocata dall'indeterminazione filiale: romanzo di formazione e indagine genealogica si amalgamano; l'identità è prima di tutto consapevolezza genetica e accettazione dei propri padri. Il parametro linguistico ne risulta inevitabilmente compromesso: sia i personaggi che i narratori si esprimono ai margini del linguaggio, incalzati da una realtà sempre più ineffabile perché rarefatta, difficile da riprodurre mimeticamente. In *City of Glass*, il professor Stillman si sforza di risolvere l'arbitrarietà tra significato e significante congetturando un nuovo linguaggio più aderente agli oggetti; nella post-apocalisse di *In the Country of Last Things*, la distruzione delle cose innesca l'annientamento analogo delle parole condannando gli individui al silenzio e all'alienazione. Ciò che Auster restituisce attraverso la sua opera a partire da *The Invention of Solitude*, insomma, è l'effigie di un mondo fantasmatico, etereo.

Con *Patrimony* si riscontra una disamina intorno alla deontologia scrittorica: «Herman and his legacy are intricately bound up with Philip's identity as a writer» (Shostak 31). Alla fine del romanzo, Roth viene colto dal dubbio di aver scelto per il padre l'abbigliamento funebre sbagliato:

He came in hooded white shroud to reproach me. He said, "I should have been dressed in a suit. You did the wrong thing". I awakened screaming. All that peered out from the shroud was the displeasure in his dead

face. And his only words were a rebuke: I had dressed him for eternity in the wrong clothes. (*Patrimony* 169)

Siamo di fronte a uno dei pochi episodi in cui l'opera rothiana problematizza la messa in scena di soggetti reali o comunque di personaggi che intrattengono un debito con la circoscrizione empirica: Roth si preoccupa di aver elargito il padre alla narrativa attraverso una descrizione non idonea – forse perché indecorosa. Non è la prima volta che Roth permuta individui reali con duplicati finzionali, forzando la fattualità in vista di risultati inventivi: basti pensare, tra tutti, a *Looking at Kafka* (1973) e *The Ghost Writer* (1979), durante i quali intorno a – rispettivamente – Franz Kafka e Anna Frank viene ricamata una controstoria che ipotizza la loro sopravvivenza oltre l'effettiva soglia biografica. È però in *Patrimony* che si affaccia una controversia etica inclusa fino ad allora solo tramite un solvente ironico: attraverso la morte di Herman, il romanzo inquisisce i limiti della rappresentazione, il pudore della scrittura, il confine tra cosa è lecito raccontare – e soprattutto inventare – e cosa no. Con la tetralogia autobiografia, in virtù delle sue continue acrobazie sulla frontiera tra finzionalità e fattualità, l'opera di Roth si comporta da seria riflessione sul potere perverso della rimasticazione narrativa (Parrish 32), sull'«unseemliness of my profession» (*Patrimony* 169-170). In *The Facts*, la pretesa di un'autobiografia totale, di un testo del tutto candido, viene contraddetta dalla doppia apparizione di Zuckerman: l'opera si apre con Roth che domanda al suo alter ego un parere su quanto ha scritto, e termina con un suo responso non particolarmente entusiasta. Nella fattispecie, Zuckerman rimprovera al suo autore l'incapacità di scrivere correttamente degli altri senza la protezione garantita da un filtro finzionale come lui:

Don't publish – you are far better off writing about me than “accurately” reporting your own life. [...] I owe everything to you, while you, however, owe me nothing less than the freedom to write freely. I am your permission, your indiscretion, the key to disclosure. [...] In this book you are not permitted to tell what it is you tell best: kind, discreet, careful – changing people's names because you're worried about hurting their feelings – no, this isn't you at your most interesting. In the fiction you can be so much more truthful without worrying all the time about causing direct pain. (*The Facts* 161-162)

Fintanto che indugiava nel territorio della finzionalità, tutelato dalla maschera di Zuckerman, Roth poteva destreggiarsi nella pratica del racconto miscelando a piacimento invenzione e realtà; tuttavia, optando per un nuovo canovaccio compositivo e intraprendendo una stagione maggiormente autobiografica e non-finzionale in cui è egli stesso a prendere la parola in prima persona, incappa nell'inconveniente dell'enunciazione narrativa. Fino a che punto può spingersi il racconto della morte di un padre? Quanto è opportuno arrangiare in contenuto letterario, e quanto invece sarebbe preferibile tacere? In una delle scene chiave del romanzo, Herman è vittima di una crisi intestinale fulminante (*Patrimony* 120-122); il padre scongiura il figlio di mantenere il segreto, eppure noi lettori ne veniamo a conoscenza. *Patrimony* decreta la trasparenza assoluta: «Dissolving reality and speaking only through masks is fine, when the subject is yourself, [...] but your father is your father, and postmodernism and magic realism simply won't do» (Shechner 127); non ci sono né reticenze né giochi metatestuali, il trapasso di Herman viene raccontato con una nitidezza spietata che solo nel finale insinua qualche perplessità nel figlio e autore. Lo stesso cortocircuito affligge i testi limitrofi: in *Deception* – opera dalla fisionomia schiettamente

autofinzionale – è l'anonima moglie del narratore Philip a essere esibita sul palcoscenico narrativo, mentre in *Operation Shylock* tocca a Roth stesso e ad alcuni amici intimi. Ciò induce Roth – dopo un'ultima esplosione narcisistica coniugata da *Sabbath's Theater*, il cui protagonista è non a caso un burattinaio senza scrupoli – a escogitare una soluzione alternativa, una voce intermedia tra l'impostazione biografistica – votata al racconto dai toni fattuali di esistenze altrui, e lontana dall'istrionismo dei precedenti protagonisti – e la rappresentazione integrale. Lo Zuckerman dell'*American Trilogy* nasce come esito della lezione – filiale e scrittoria insieme – acquisita con *Patrimony*, come compromesso tra le due istanze: l'alter ego, da despota discorsivo avvezzo a sequestrare il palcoscenico in un vero e proprio *one-man show*, viene riconvertito in un dispositivo semiotico atto alla testimonianza – non priva di rimaneggiamenti inventivi² – di vite altrui, in un narratore allodiegetico che assiste come comprimario alle vicissitudini del protagonista di turno e dello scenario storico nel quale si muove – la Guerra del Vietnam, il maccartismo, le proteste per i diritti degli afroamericani. D'altra parte, Zuckerman – e con lui la sua potenza diegetica – viene castrato: all'inizio di *American Pastoral* veniamo avvertiti della sua impotenza causata da una delicata operazione alla prostata; la sua proverbiale carica sessuale viene disinnescata e con essa l'autorità discorsiva, a favore di un racconto più mansueto nel quale è obbligato a fare un passo indietro. Davanti a una maggiore consistenza corporea, a figure più verisimili e dalle sagome storiche più pronunciate, l'opera rothiana reclama un'inedita responsabilità scrittoria: occorre

2. La trama di *American Pastoral*, ad esempio, prende le mosse dallo stesso pretesto narrativo di *Looking at Kafka* e *The Ghost Writer*: Zuckerman ricostruisce una biografia immaginaria di Seymour Levov a partire dai suoi ricordi, da alcuni ritagli di giornale e dal racconto del fratello Jerry.

sporcarsi coi fatti, tollerare la contaminazione del reale, reperire uno strumento utile a scavare nella profondità marcescente dell'esperienza per riesumarne gli aspetti più esclusivi e indecenti – come la deiezione involontaria di un padre moribondo –, senza però rischiare di danneggiarne gli attori. *Patrimony* – e la tetralogia autobiografica *in toto* – è un esperimento narrativo che convince l'autore a revisionare i propri attrezzi del mestiere, uno su tutti l'alter ego principale.

3. *Il fantasma e lo zombie: una lettura comparata*

Il binomio tra effetti del lutto e compendi argomentativi trae spunto dalla diversità caratteriale dei due padri inscenati: Auster e Roth adoperano due corredi metaforici opposti – il fantasma e lo zombie – per delineare i propri genitori e l'eredità concettuale che essi prescrivono; le fattezze di Samuel e Herman, le peculiarità narrative che gli autori attribuiscono loro, anticipano quanto verrà esplorato nei testi successivi. Samuel è introdotto come un uomo invisibile, evanescente, irreversibilmente alieno al reale, e da ciò dipende una poetica autoriale dettata dal relativismo e dell'evaporazione epistemica; Bruckner, nel sintetizzare l'apparato tematico dell'opera austeriana, si chiede «what better image of chance than an inheritance» (29). Herman appare come un individuo contraddistinto da un'incisiva corporeità e da un rapporto assillante e agonistico col quotidiano; le proprietà del padre, «proto-novelist» (Shostak 31), saranno ereditate dal figlio a fronte dell'esigenza diegetica.

Di seguito, sarà proposta una comparazione ravvicinata tra Samuel Auster e Herman Roth a partire da alcuni brani esemplari ricavati da *The Invention of Solitude* e da *Patrimony*, con l'obiettivo di sviscerare le declinazioni tematico-concettuali evidenziate finora.

3.1. *Le circostanze della morte*

La morte di Samuel è un evento improvviso che cancella il perimetro tra vita e non-vita, tra presenza e assenza:

One day there is life. A man, for example, in the best of health, not even old, with no history of illness. Everything is as it was, as it will always be. He goes from one day to the next, minding his own business, dreaming only of the life that lies before him. And then, suddenly, it happens there is death. A man lets out a little sigh, he slumps down in his chair, and it is death. The suddenness of it leaves no room for thought, gives the mind no chance to seek out a word that might comfort it. We are left with nothing but death, the irreducible fact of our own mortality. Death after a long illness we can accept with resignation. Even accidental death we can ascribe to fate. But for a man to die of no apparent cause, for a man to die simply because is a man, brings us so close to the invisible boundary between life and death that we no longer know which side we are on. [...] Death without warning. Which is to say: life stops. And it can stop at any moment. (*The Invention of Solitude* 5)

La spettralità di Samuel si realizza innanzitutto nella precarietà del suo statuto ontologico: il suo trapasso è tanto repentino da ricordare l'impercettibilità della frazione che intervalla il sonno e la veglia; la vita viene ridotta a breve istante tra due eternità di inesistenza. L'accidentalità e la totale gratuità della morte del padre ispirano la legislazione epistemica dell'opera del figlio: il mondo è logicamente incongruente, sottomesso alla tirannia convulsa del probabile, del fortuito, dell'inatteso.

La scomparsa di Herman, al contrario, viene preannunciata da quello che viene erroneamente diagnosticato come il morbo di Bell:

My father had lost most of the sight in his right eye by the time he'd reached eighty-six, but otherwise he seemed in phenomenal health for a man his age when he came down with what the Florida doctor diagnosed, incorrectly, as Bell's palsy, a viral infection that causes paralysis, usually temporary, to one side of the face. [...] in the bathroom mirror, he saw that half his face was no longer his. What had looked like him the day before now looked like nobody – the lower lid of the bad eye bagged downward, revealing the lid's inner lining, the cheek on that side had gone slack and lifeless as though beneath the bone had been filleted, and his lips were no longer straight but drawn down diagonally across his face. With his hand he pushed the right cheek back to where it had been the night before, holding it there for the count of ten. He did this repeatedly that morning – and every day thereafter – but when he let go, it wouldn't stay. (*Patrimony* 1-2)

La morte è decadenza, disfacimento progressivo del corpo; c'è perciò un sintomo propedeutico, un solco che fa risaltare il confine tra vita e morte e tra salute e malattia, che marca l'ultimo stadio dell'esistenza dell'uomo. Se Samuel interrompe l'esistenza *ex abrupto*, senza resistenze di sorta, Herman trattiene la vita quanto può, strattone il proprio corpo provando a interromperne la decomposizione – principata dalla paralisi alla guancia. Da qui emerge l'ossessione per la corporeità che permea l'opera futura di Roth; una corporeità che non è più soltanto sessuale – come in Kepesh – quanto soprattutto storica – i protagonisti dell'*American Trilogy* sono soggetti la cui fisicità ontologica è inscindibile dal contesto politico che abitano, dalla contingenza dell'*hic et nunc* – e patologica – la malattia, già scandagliata in *The Anatomy Lesson* (1983), sarà la principale impalcatura

tematica dell'ultima produzione rothiana, basti pensare a *The Dying Animal* (2001), *Everyman* (2006) e *Nemesis* (2010).

3.2. *La posizione ontologica*

L'impalpabilità di Samuel gli impedisce di interfacciarsi esaurientemente al circostante:

For fifteen years he had lived alone. Doggedly, opaquely, as if immune to the world. He did not seem to be a man occupying space [...]. The world bounced off him, shattered against him, at times adhered to him – but it never got through. [...] After my parents were divorced, everyone dispersed. [...] Only my father remained. Because of a clause in the divorce agreement which stipulated that my mother still owned a share of the house and would be given half the proceeds whenever it was sold [...], or from some secret refusal to change his life [...], or simply from inertia, an emotional lethargy that prevented him from taking any action, he stayed on, living alone in a house that could have accommodated six or seven people. [...] Sometime during our first week in the new house, before we had properly moved in, he made a curious kind of mistake. Instead of driving home to the new house after work, he went directly to the old one, as he had done for years, parked his car in the driveway, walked into the house through the back door, climbed the stairs, entered the bedroom, lay down on the bed, and went to sleep. [...] Needless to say, when the new mistress of the house returned to find a strange man sleeping in her bed, she was a little surprised. [...] It is one thing for a man to drive to his old house by mistake, but it is quite another, I think, for him not to notice that anything has changed inside it.

Even the most tired or distracted mind has a corner of pure, animal response, and can give the body a sense of where it is. One would have to be nearly unconscious not to see, or at least not to feel, that the house was no longer the same. (*The Invention of Solitude* 7-8)

Samuel è un fantasma, un'entità eterea e permeabile che attraversa la realtà senza toccarla e senza un proprio peso ontologico, limitandosi a infestarla passivamente come la casa che non sembra capace di abbandonare; la sua accidia e il suo spaesamento si aggravano in un'apatia che gli preclude la patente di animale senziente – o comunque cognitivamente sano. Allo stesso modo, i personaggi austriaci non attestano una corretta nozione del sé e dell'altro, e vagano spettrali per mondi che non reagiscono alla loro presenza: le azioni, ad esempio, di Anna Blume in *In the Country of Last Things* e di Jim Nashe in *The Music of Chance* sono suscitate dall'abitudine, dalla ripetizione ottusa di gesti meccanici – la raccolta di oggetti nel primo caso, la costruzione del muro nel secondo – piuttosto che dalla volontà.

Sul fronte opposto, Herman, alla scoperta del tumore e della degradazione neuronale e sensoriale che ne consegue, viene inorridito dalla prospettiva del collasso del corpo, dalla paura di perderne il controllo:

“Will my face get better if he operates?” “No. There just won't be any more deterioration” [...] “I see”, he said, and then he fell silent and then he was lost, alone and lost, and I wouldn't have been surprised if, right then, he had died. His eyes were looking out to nowhere, onto nothing, like someone who had just been fatally shot. He was gone like that for about a minute. Then, having absorbed the blow, he was back in the midst of the struggle, estimating the scale of his loss, “And my hearing?” “What the tumor has damaged can't be retrieved [...]”

“Will I be a zombie?” [...] I thought, ‘Two months from now he’ll be in a convalescent home, barely able to lift a spoon to feed himself his cereal; two months from now he’ll be a zombie in a bed somewhere, fed intravenously, whom I sit helplessly beside just the way he once sat with his father.’ (*Patrimony* 42-44)

Herman, diversamente da Samuel, non può permettersi di abitare abusivamente il mondo: la sua è una strenua lotta contro l’infermità, contro la zombificazione intesa come regresso della coscienza corporale – e quindi dell’autonomia esistenziale. Si tratta della stessa situazione a cui dovranno far fronte Consuela Castillo in *The Dying Animal* e – in misura minore – lo Zuckerman di *Exit Ghost* (2007), entrambi prigionieri di un corpo che contesta l’animo, che non obbedisce più ai comandi dell’intelletto.

3.3. L’eredità

Le condizioni d’esistenza dei due padri rispecchiano l’eredità che tramandano ai figli, le tracce che lasciano di sé.

Un fantasma come Samuel non ha conservato impronte del suo transito sulla vita, perciò il patrimonio che Auster è chiamato ad accogliere è pressoché nullo:

I know that I would have to write about my father. [...] If I do not act quickly, his entire life will vanish along with him. [...] I was remarkably prepared to accept this death, in spite of its suddenness. What disturbed me was something else, something unrelated to death or my response to it: the realization that my father had left no traces. He had no wife, no family that depended on him, no one whose life would be altered by his absence. [...]

Eventually, it would be as though he had never lived at all. Even before his death he had been absent, and long ago the people closest to him had learned to accept his absence, to treat it as the fundamental quality of his being. Now that he was gone, it would not be difficult for the world to absorb the fact that he was gone forever. The nature of his life had prepared the world for his death [...] and if and when he was remembered, it would be dimly, no more than dimly. (*The Invention of Solitude* 6)

The Invention of Solitude è un'opera di *ghostbusting*, l'estremo tentativo di recuperare ciò che non c'è mai stato, di rintracciare echi di un individuo che non ha mai davvero vissuto; solo la scrittura può confermare l'esistenza di un uomo privo di orme. In *The Book of Memory*, la seconda parte del testo, A. – eco autofinzionale di Auster – intraprende un apprendistato scrittoriale meditando sui temi che qualificheranno la sua opera futura, al fine di rammendare quanti più frammenti possibili della vita del padre in un tessuto narrativo – e biografico – coeso.

Subito dopo aver rimediato alla crisi intestinale del padre, Roth comprende la qualità autentica del retaggio che dovrà ereditare alla sua morte:

I tiptoed back into the bedroom where he was asleep, still breathing, still living, still with me – yet another setback outlasted by this man whom I had known unendingly as my father. I felt awful about his heroic, hapless struggle to cleanse himself before I had got up to the bathroom and about the shame of it, the disgrace he felt himself to be, and yet now that it was over and he was so deep in sleep, I thought I couldn't have asked anything more for myself before he died [...] You clean up your father's shit because it has to be cleaned up, but

in the aftermath of cleaning it up, everything that's there to feel is felt as it never was before. [...] Once you sidestep disgust and ignore nausea and plunge past those phobias that are fortified like taboos, there's an awful lot of life to cherish. [...] So that was the patrimony. And not because cleaning it up was symbolic of something else but because it wasn't, because it was nothing less or more than the lived reality that it was. There was my patrimony: not the money, not the tefillin, not the shaving mug, but the shit. (*Patrimony* 123-124)

La deiezione è residuo di vita, testimonianza di qualcuno che è esistito, che si è opposto alla morte e alla corruzione del corpo – cioè alla mancanza di controllo delle funzioni fisiologiche; il vero patrimonio è una cognizione del reale, della natura marcia e decadente dell'umano, sguarnita da incrostazioni simboliche ulteriori, da interstizi ovattanti. Il lascito non è economico – «the money» –, non è identitario – «the tefillin», contrassegno della discendenza ebraica –, e non è nemmeno corporale – «the shaving mug» come insegnamento alla cura del corpo –, ma concettuale: l'opera di Roth deve insozzarsi di realtà, tralasciare la pudicizia e il senso del decoro per concepire la documentazione più lucida – e combattiva – possibile.

3.4. *Il confronto con la mancanza*

Un'ennesima differenza caratteriale tra Samuel e Auster può essere desunta dall'atteggiamento assunto in seguito al congedo dalle rispettive mogli – ora per il divorzio, ora per la morte prematura.

L'indolenza di Samuel evita il confronto diretto a favore della noncuranza di quanto lo circonda e lo coinvolge:

During those last fifteen years he changed almost nothing in the house. He did not add any furniture, he did not remove any furniture. The walls remained the same color, the pots and pans were not replaced, even my mother's dresses were not thrown out – but stored away in an attic closet. [...] It was not that he was clinging to the past, trying to preserve the house as a museum. On the contrary, he seemed to be unaware of what he was doing. It was negligence that governed him, not memory, and even though he went on living in that house all those years, he lived in it as a stranger might have. (*The Invention of Solitude* 8-9)

Il distacco dalla vita precedente, dalla routine familiare, non turba Samuel, il quale non si premura nemmeno di sbarazzarsi dei vestiti dell'ex moglie; come Auster preme di sottolineare, a muoverlo non è un proposito memoriale o una volontà feticistica, bensì pura sciattezza che stronca sul nascere il dispendio emotivo. Di nuovo, Samuel è un fantasma che non può interferire con la realtà, immune agli urti sentimentali; analogamente, i personaggi austeriani si lasciano scivolare addosso gli eventi del plot dimostrando ben poca *agency*, in balia dei capricci del caso.

Dal canto suo, lo spirito battagliero e pragmatico di Herman gli intima di sbarazzarsi dei vestiti della moglie defunta appena dopo il funerale:

“What good is this stuff anymore? It's no good to me hanging there” [...]. He didn't appear to be either in a daze or in the throes of a hysterical fit – he was simply doing what he had done all his life; the next difficult job. Thirty minutes before, we had buried her body; now to dispose of her things. [...] It was my father's primitivism that stunned me. Standing all alone emptying her drawers and her closets, he seemed driven by

some instinct that might be natural to a wild beast or an aboriginal tribesman but ran counter to just about every mourning rite that had evolved in civilized societies to mitigate the sense of loss among those who survive the death of a loved one. Yet there was also something almost admirable in this pitilessly realistic determination to acknowledge, instantaneously, that he was now and old man living alone and that symbolic relics were no substitute for the real companion of fifty-five years. It seemed to me that it was not out of fear of her things and their ghostlike power that he wanted to rid the apartment of them without delay – to bury them now, too – but because he refused to sidestep the most brutal of all facts. Never in his life, as far as I knew, had he been one to try to elude the force of a dreadful blow. (*Patrimony* 17-18)

Herman rifiuta violentemente qualsivoglia proiezione emotiva che potrebbe determinare una dissociazione dal reale, elaborando piuttosto il lutto senza alcun palliativo: il feticismo, ovvero il rimpiazzo del tutto con la parte, viene inibito poiché gli oggetti della moglie – cioè gli avanzi che potrebbero supplire la sua presenza – vanno seppelliti subito dopo di lei. L'incuria di Samuel si capovolge in conflitto mirato: se del primo veniva dubitata, come si è letto prima, la connotazione animale tanto era spettrale e inconsciente il suo vivere, Herman viene paragonato proprio a una bestia selvaggia mossa da un istinto di sopravvivenza che lo ingiunge a incassare i colpi – non a scansarli.

3.5. *Il linguaggio*

La relazione con la realtà – schiva in un caso, insistente nell'altro – si traduce in una modalità espressiva a sua volta antinomica.

Samuel ha difficoltà a interloquire, ed è propenso alla bugia e alla trasfigurazione dell'esperienza:

Whenever a situation became too tight for him, whenever he felt pushed to the verge of having to reveal himself, he would wriggle out of it by telling a lie. Eventually, the lie came automatically and was indulged in for its own sake. The principle was to say as little as possible. If people never learned the truth about him, then they couldn't turn around and use it against him later. What people saw then he appeared before them, then, was not really him, but a person he had invented, an artificial creature he could manipulate in order to manipulate others. He himself remained invisible, a puppeteer working the strings of his alter-ego from a dark, solitary place behind the curtain. [...] Talking to him was a trying experience. Either he would be absent, as he usually was, or he would assault you with a brittle jocularity, which was merely another form of absence. You talked, and there would be no response, or a response that was inappropriate, showing that he hadn't been following the drift of your words. (*The Invention of Solitude* 16-17)

Il linguaggio mendace e difettoso, colpevole di inceppare la verbalizzazione del reale, diverrà la vena tematica più ricca dell'opera austeriana: Samuel trasmetterà al figlio una certa sfiducia verso la facoltà referenziale delle parole, oltre a un'abitudine al tramestio inventivo tipicamente postmoderna.

Herman, attraverso un linguaggio sincero e quotidiano, educa piuttosto alla mimesi del circostante:

Yes, he was always teaching me something, not the conventional American dad stuff, not the school stuff or the sport stuff or the Prince Charming stuff, but something

coarser than could be accommodated by my predictably vainglorious boyhood yearnings for a judicious, dignified father to replace the undereducated father who I found myself half-ashamed of [...]: he taught me the vernacular. He was the vernacular, unpoetic and expressive and point-blank, with all the vernacular's glaring limitations and all its durable force. (*Patrimony* 127-128)

La lingua di Herman è vigorosa, precisa e robusta: da quel momento, il magistero autoriale di Roth si applica alla riproduzione prosaica e accurata dell'esistente, in una manovra retorica adeguata a raccontare le movenze macroscopiche della Storia attraverso il privato microstorico di episodi ordinari e vernacolari, vissuti da individui qualunque.

3.6. *Evasione e frizione*

I penultimi brani selezionati condensano quanto detto in merito ai profili caratteriali di Samuel e Herman: se il padre di Auster evade dal reale, il padre di Roth ci si immerge con prepotenza affrontandolo di petto.

Davanti a un ostacolo, Samuel si volta dall'altra parte:

When my sister was five years old, she took her to an exploratory consultation with a child psychiatrist, and the doctor recommended that some form of therapy be started. That night, when my mother told my father the results of the meeting, he exploded in a violent rage. No daughter of mine, etc. The idea that his daughter needed psychiatric help was no different from being told she was a leper. He would not accept it. He would not even discuss it. [...] His refusal to look into himself was matched by an equally stubborn refusal to look

at the world, to accept even the most incontrovertible evidence it thrust under his nose. Again and again throughout his life he would stare a thing in the face, nod his head, and then turn around and say it was not there. (*The Invention of Solitude* 26)

Piuttosto che impiegare dell'energia emotiva dinnanzi ai disturbi psicologici della figlia, Samuel preferisce ignorare la questione; ancora una volta, l'esperienza lo trapassa senza influenzarlo e senza esserne influenzata, refrattari l'uno nei confronti dell'altra.

Per Herman, qualsiasi contrarietà imposta dalla vita dev'essere sfidata con la massima solerzia:

He could never understand that a capacity for renunciation and iron self-discipline like his own was extraordinary and not an endowment shared by all. He figured if a man with all his handicaps and limitations had it in him, then anybody did. All that was required was willpower [...]. His unswerving dutifulness toward those for whom he was responsible seemed to compel him to respond to what he perceived as their feelings as viscerally as he did to what he took – and not necessarily mistakenly – to their needs. [...] He would have told you that you can lead a horse to water and you can make him drink – you just hock him and hock him and hock him until he comes to his senses and does it. (Hock: a Yiddishism that in this context means to badger, to bludgeon, to hammer with warnings and edicts and pleas – in short, to drill a hole in somebody's head with words). (*Patrimony* 51)

L'espressione yiddish «hock hock» riassume perfettamente la personalità di Herman, proteso a incitare sé stesso e chi ha intorno con un ritmo incalzante e martellante;

la frizione è la migliore strategia di sopravvivenza, dato che la fuga e la rinuncia non sono opzioni contemplate.

3.7. *L'agnizione filiale*

Ci si chiede, in conclusione, quale condizione di filialità – e autorialità – possa derivare dalle suddette figure paterne.

Essere figli di un fantasma equivale all'essere figli bastardi, in un'orfanità congenita dovuta non tanto al decesso paterno quanto all'illegittimità, alla mancanza di un riconoscimento effettivo da parte del genitore:

I think of it sometimes: how I was conceived in that Niagara Falls resort for honeymooners. Not that it matters where it happened. But the thought of what must have been a passionless embrace, a blind, dutiful groping between chilly hotel sheets, has never failed to humble me into an awareness of my own contingency. Niagara Falls. Or the hazard of two bodies joining. And then me, a random homunculus, like some dare-devil in a barrel, shooting over the falls. (*The Invention of Solitude* 18-19)

Auster non si giudica un umano bensì un *homunculus*, un essere nato dalla fatalità che non gode di una *silhouette* ontologica integra; contestualmente, il suo cosmo finzionale è perturbato dal caso, e la sua identità autoriale precipita in una *mise en abyme* di omonimi, pseudonimi e narratori anonimi.

Essere figli di qualcuno che resiste alla zombificazione, di un inquilino del reale che combatte per il possesso fisiologico del proprio corpo e per procrastinare il declino, corrisponde a una predisposizione realistica

della scrittura in virtù della rinnovata consapevolezza corporea:

He could be a pitiless realist, but I wasn't his offspring for nothing, and I could be pretty realistic, too.
(*Patrimony* 60)

Philip Roth si riconosce come figlio di Herman Roth, di un padre che catechizza la competizione col reale, e ciò implica delle responsabilità che dall'uomo si trasferiscono all'autore: dopo una stagione produttiva votata all'erotismo sfrenato, alla ribellione giovanile, al viluppo metafinzionale e alla dissacrazione della cultura ebraica, la voce autoriale viene investita di una missione narrativa più assennata.

Bibliografia

- Auster, Paul. *The Art of Hunger: Essays, Prefaces, Interviews*. Sun and Moon, 1992.
- . *The Invention of Solitude*. 1982. Faber and Faber, 1988.
- . *A Life in Words: Conversations with I. B. Siegmundfeldt*. Seven Stories Press, 2017.
- Bloom, Harold. *Genius: A Mosaic of One Hundred Exemplary Creative Minds*. Warner Books, 2003.
- Bruckner, Pascal. "Paul Auster, or The Heir Intestate". *Beyond the Red Notebook. Essays on Paul Auster*, a cura di Dennis Barone, University of Pennsylvania Press, 1995, pp. 27-34.
- Couser, Thomas. "Presenting Absent Fathers in Contemporary Memoir". *South West Review*, vol. 90, n. 4, 2005, pp. 634-648.
- Gérard, André. *Fathers: A Literary Anthology*. Patremoire Press, 2011.
- Gooblar, David. "The Truth Hurts: The Ethics of Philip Roth's 'Autobiographical' Books". *Journal of Modern Literature*, vol. 32, n. 1, 2008, pp. 33-53.

- Miller, Nancy K. *Bequest and Betrayal: Memoirs of a Parents Death*. Oxford UP, 1996.
- Recalcati, Massimo. *Cosa resta del padre? La paternità nell'epoca ipermoderna*. Raffaello Cortina, 2017.
- Roth, Philip. *The Facts: A Novelist's Autobiography*. Vintage, 2007.
- . *Patrimony: A True Story*. Vintage, 1992.
- Royal, Derek Parker. "Roth, literary influence, and postmodernism". *The Cambridge Companion to Philip Roth*, a cura di Timothy Parrish, Cambridge UP, 2007, pp. 22-35.
- Shechner, Mark. *Up Society's Ass, Copper: Rereading Philip Roth*. University of Wisconsin Press, 2003.
- Shostak, Debra. "Philip Roth's Fictions of Self-Exposure". *Shofar*, vol. 19, n. 1, 2000, pp. 19-39.

PADRI SIMBOLICI E REALI IN HERVÉ GUIBERT
E MATHIEU LINDON

di Fabio Libasci

Cosa resta del padre? Così Massimo Recalcati intitola un suo libro fortunato che sembra fare eco a un interrogativo martellante in questi ultimi decenni. Da più parti si sente evocare anche confusamente la fine del Padre, l'inizio di nuove forme di paternità, la crisi ormai conclamata del suo antico ruolo, la sua evaporazione.¹ I libri, le trasmissioni televisive, le inchieste testimoniano che tali questioni ci appassionano e ci angosciano forse in egual misura. Ci si interroga sui resti di questo padre, figura reale e simbolica oggi quanto mai sospetta, al punto da dover scrivere quasi tra virgolette la parola che lo indica. La letteratura, insieme alle altre scienze umane, pian piano e via via più insistentemente, ha cominciato a rappresentare questa crisi: romanzi, autobiografie, diari, *autofiction* celebrano la difficoltà e la fragilità di questi legami dove spesso sono i figli a parlare, più di rado i padri. L'immenso arcipelago della *non-fiction* pare poi il terreno più fertile per elaborare un racconto intimo ma con aspirazioni collettive di questa crisi del padre al punto da poter dire che alla crisi conclamata del padre corrisponde una sua esposizione massiccia sulla carta, tanto

1. Cfr. Recalcati, *Cosa resta del padre?* (VII) e Jacques Lacan (622-629); e Mitscherlich.

in Italia quanto in Francia.² François Dosse, nel suo *Les vérités du roman. Une histoire du temps présent* (2023), ha dato molto risalto a questa letteratura, a questi *récits de filiation* (53-71) che tentano di ricomporre e restituire la figura paterna a partire da ricordi personali e trame più collettive. Non può essere un caso se sono soprattutto gli storici ad aver trovato in questa letteratura il modo di esprimere complesse vicende private entro una cornice più ampia. Penso qui a Ivan Jablonka e al suo *Histoire des grands-parents que je n'ai jamais eus* (2012), a Stéphane Audoin-Rouzeau e al suo *Quelle histoire. Un récit de filiation* (2013) e infine, tra i molti altri esempi, a Michel Winock e al suo *Jeanne et les siens* (2003).

Gli esempi offerti da François Dosse, tuttavia, si riferiscono soprattutto a storici di professione che adottano per il tempo di un libro gli strumenti del letterato. Restano fuori così autori e prove di una crisi della figura paterna assai più profonda e legata soprattutto ai figli che hanno meno di vent'anni nel Maggio '68.

Troverò tutti d'accordo se scrivo che il '68 rappresenta la grande rottura, il prima e il dopo. La generazione che ha venti anni sogna e cerca di realizzare la morte del padre: contesta la sua figura, le sue parole d'ordine, il complesso sistema di regole e interdetti che produce e

2. In Italia, Michele Mari (1955) ha dedicato ai travagliati rapporti col padre almeno due libri, *Tu, sanguinosa infanzia* (1997) e *Leggenda privata* (2017), mentre di Emanuele Trevi è il recente *La casa del mago* (2023). In Francia, oltre agli autori di cui parleremo in questo saggio, si segnalano Claude Arnaud e il suo intenso *Qu'as-tu fait de tes frères?* (2010), cui ha fatto seguito *Brèves saisons au paradis* (2012). Non possiamo che citare di passaggio l'intensa e discussa opera di Christine Angot, ampiamente dedicata a esorcizzare la figura mostruosa del padre. Mi limito qui a ricordare *L'inceste* (1999), *Pourquoi le Brésil?* (2002), *Une semaine de vacances* (2012), *Un amour impossible* (2015) e *Le Voyage dans l'Est* (2021).

riproduce il cosiddetto patriarcato.³ D'altra parte, però, Lacan intravede negli stessi anni, a caldo diremmo, i pericoli e le contraddizioni di questa celebrazione funebre troppo frettolosamente compiuta. Già in uno scritto degli anni Cinquanta, *I nomi-del-padre*, lo psicanalista si interrogava sull'importanza e fragilità della funzione simbolica della figura paterna.⁴ Più tardi, ai giovani che lo contestano durante il Seminario 1969-1970 dirà: «ciò a cui aspirate, come rivoluzionari, è un padrone. L'avrete» (Lacan 259). Cosa voleva dire Lacan con queste parole? Cosa cercavano veramente i giovani contestatori oltre la morte del padre? Lacan aveva forse capito che il padre, anche freudianamente inteso, è solo un sembiante e «il contestatore di oggi che se la prende con questo manichino rimane egli stesso con un pugno di mosche»? (Miller 282). La contestazione, sembra dire, arriva troppo tardi: il padre non è già più quello che era, quello che si credeva. Eppure la morte del padre, il parricidio simbolico, sembra accaparrare l'attenzione delle scienze umane in modo crescente.

Qualche anno dopo, nel 1973, è Roland Barthes, a chiedersi preoccupato cosa accadrà alla letteratura dopo questa morte così celebrata:

la mort du père enlèvera à la littérature beaucoup de ses plaisirs. S'il n'y a plus de Père, à quoi bon raconter des histoires? Tout récit ne se ramène-t-il pas à l'Œdipe? Raconter, n'est-ce pas toujours chercher son origine, dire ses démêlées avec la loi? [...] Aujourd'hui on balance d'un même coup l'Œdipe et le récit: on n'aime plus, on ne croit plus, on ne raconte plus. Comme

3. Si vedano, tra gli altri, Bantigny; e de Certeau.

4. «Nell'epoca della sua evaporazione, "qualunque cosa", affermerà l'ultimo Lacan, potrà esercitarne la funzione» (Recalcati, *Cosa resta del padre* 6).

fiction, l'Œdipe servait au moins à quelque chose: à faire de bons romans, à bien raconter. (Barthes 248)

A me pare invece che la profezia del semiologo non si sia avverata. Con qualche anno di ritardo i fratelli piccoli e le sorelle dei contestatari, quelli che nel '68 sono ancora adolescenti o poco meno, iscriveranno la complessità di questa figura morta o moribonda, per davvero o solo nella pagina, al centro della loro opera, in Italia come in Francia. Penso qui al nostro Michele Mari, classe 1955, che al tema ha dedicato almeno due libri *Tu, sanguinosa infanzia* e *Leggenda privata*, vero e proprio processo al padre, mitico e fragile. E penso poi al caso Angot, classe 1959, che rivela fin da *L'inceste* l'indicibile e fa della figura del padre-orco il paradigma della sua scrittura coronata da successo e da polemiche in egual misura. E penso soprattutto a Hervé Guibert e a Mathieu Lindon, classe 1955 entrambi, legati da amicizia e consonanza, che iscrivono la figura del padre nella trama complessa delle loro scritture, ampiamente autobiografiche, ma *récits indécidables* secondo l'ormai celebre formula di Bruno Blanckeman (9-26).

Quel che vorrei mostrare qui è il modo in cui questa figura paterna viene smitizzata, smontata e come a un certo punto delle loro vite l'incontro con il filosofo Michel Foucault, coetaneo dei loro padri, diventi una figura simbolica dalle molte funzioni, forse anche quella di padre per questi figli che si sentono orfani senza esserlo. A me pare che questi autori funzionino meglio di altri per raccontare la crisi della figura paterna, la sua contestazione. Non in ultimo ci mettono di fronte ad alcune variazioni sul tema che non sono di poco conto. Emerge prepotente in entrambi gli scrittori la questione della sessualità, di una sessualità non normativa, eccedente, contraria. Entrambi i padri saranno costretti a ragionare sull'omosessualità dei loro figli, sull'impossibilità di

affermare la propria esistenza una generazione dopo. Secondariamente, ma solo in ordine di tempo, questi figli e questi padri hanno dovuto affrontare una malattia al tempo mortale: l'AIDS,⁵ una malattia che annuncia già la morte prossima. Non si è forse riflettuto abbastanza sulle implicazioni simboliche di questa malattia che al tempo, prima dei farmaci retrovirali,⁶ significava morte certa e comportava quindi la perversione dell'ordine del mondo: la certezza che i figli moriranno prima dei padri, la consapevolezza che la sessualità non sarà servita loro per dare la vita ma per accogliere la morte secondo una *doxa* allora imperante. Come affrontare i due tabù? Qual è la postura di questi padri evidentemente non educati a tali avvenimenti fuori dalla portata comune?

Hervé Guibert e Mathieu Lindon provano a raccontarlo servendosi degli strumenti offerti dalla letteratura, dai suoi generi e dalle sue immagini per trasgredirli mostrandone i limiti e le possibilità.

Hervé Guibert più che Mathieu Lindon sembra iscriversi in effetti a pieno titolo in una tradizione che trova in Kafka l'esempio più luminoso, il padre nobile per così dire. In una pagina del suo diario pubblicato postumo, *Le Mausolée des amants*, Guibert scrive: «pour l'écrivain, sans doute, la famille est une mine d'or: au lieu de réclamer sa part d'héritage il préfère y renoncer en la ponctionnant directement sous forme de fiction» (Guibert, *Le Mausolée des amants* 279). In effetti, *Mes parents*, pubblicato nel 1986 da Gallimard dopo la rottura dell'autore con il suo editore Jérôme Lindon, esplora la miniera familiare scalpellando come un forsennato le fragili gallerie e richiudendole al suo passaggio. Fin dalle prime pagine Guibert mischia le carte della verità biografica

5. Cfr. Lévy e Nouss (19-121); Spoiden (9-109); e Caron (112-148).

6. Si veda Pinell.

e della finzione⁷ facendo collimare diario e romanzo,⁸ storia del suo corpo e storia familiare,⁹ nascondendo e mostrando i suoi trucchi, scavalcando i confini tra “Je” e “Il”, intervenendo con diverse metalessi¹⁰ e finendo per ammettere subito, dando quasi un’indicazione di lettura, che: «quelque chose cloche dans cette histoire» (Guibert, *Mes parents* 15).

Nell’automitografia costruita dall’autore quel che conta è trovarsi nella posizione dell’unico figlio del padre, relegando la sorella reale al ruolo di sorellastra nella pagina. La storia raccontata in *Mes parents* è quindi e soprattutto quella di un rapporto troppo intenso che finisce per rompersi in più punti e senza rimedio, la riedizione di un racconto biblico in tre momenti: la vita nel paradiso terrestre, la caduta e la cacciata. Guibert restituisce quel primo momento con accenti e parole che finiscono per turbare il lettore. È il padre che lo mette a

7. «Dans cette œuvre qui se présente, à tout moins, comme inspirée de la vie, l’accumulation d’épisodes invraisemblables, en ce sens résolument contraire à “l’effet de vie” que l’on attendrait d’une autobiographie, rend impossible tout pacte autobiographique entre le lecteur et l’auteur» (Darrieussecq 116).

8. «Dans le cas de *Mes parents*, nous pouvons dire que le journal forme dans un premier temps la matière première retravaillée à des fins romanesques et autobiographiques [...]. Le fragment du journal est soit développé soit amputé pour saisir ce qui est indispensable à la trame narrative» (Genon 46).

9. «Guibert écrit la relation corporelle avec le père et la mère, dans toute son ambiguïté, dans toute sa haine et sa passion» (Boulé 183).

10. «Grâce à cette figure rhétorique, l’écrivain fait effraction, entrant lui-même à l’intérieur de son intrigue, réfléchissant à ciel ouvert au déroulé de sa narration, envisageant éventuellement d’autres possibles que celui de son récit principal» (Dosse 13). Si vedano anche Genette (244-245); e Lavocat (473-534).

dormire seguendo una ritualità che non può lasciare il lettore indifferente:

mon père me déshabille très lentement, faisant glisser le long de mes cuisses, tandis que je me retiens à son cou, mon pantalon, puis mon slip [...]. C'est une volupté infinie, les mouvements savants de mon père modulent mes soupirs. Ni ma mère ni ma sœur n'ont le droit de participer à cette scène, ni même d'y être présentes [...]. Il a éteint la lumière, il est debout contre mon lit, il me fait réciter à haute voix mes prières [...]. Ces paroles auraient bien pu être remplacées par celles d'une litanie pornographique, elles n'étaient pour mon père, dans l'organisation de son rituel du coucher, qu'un moyen d'unisson des voix, d'accouplement des souffles. (Guibert, *Mes parents* 32-33)

Il rituale non può non turbare il lettore: che quella raccontata sia la verità fattuale o un fantasma psichico, il carattere perverso¹¹ della scena è sotto gli occhi di tutti e reso indimenticabile dal lessico che sfocia nella parola pornografia. Il rituale senza tempo affidato alla madre anche in letteratura, basti pensare a Proust, qui palinsesto, è accaparrato dal padre, seduttore suo malgrado e sedotto nonostante. Qui perfino la preghiera, quel *Notre père*, è nei ricordi del narratore una figura retorica, qualcosa che sta al posto di un desiderio impossibile, il mezzo per unire le loro voci e la loro parola in una identificazione al limite dell'annullamento reciproco. Pian piano però questo paradiso perverso mostra le sue crepe: il narratore scopre la menzogna nella parola del padre; «mon père me ment: il me dit que ce creux dans la poitrine, il l'a

11. Recalcati insiste giustamente sulla perversione come «accesso senza mediazioni al godimento dell'Uno senza l'Altro, a un godimento finalmente assoluto, non intaccato dalla castrazione» (Recalcati, *Jacques Lacan* 417).

eu aussi, mais qu'il s'est comblé avec l'âge, et surtout avec l'exercice» (Guibert, *Mes parents* 51). Se volessimo speculare ancora, potremmo dire che il *pectus excavatum* è il segno tangibile di una mancanza, di una differenza, il principio di una dismorfofobia che non smetterà di accentuarsi e essere interrogata. Il paradiso terrestre sembra continuare a operare, anche quando il giovane tredicenne ha sviluppato un'attrazione quasi morbosa per Terence Stump, apparso nel film *Teorema* di Pasolini nel 1968, senza pertanto impedire al padre di chiedere: «qu'est-ce que tu lui trouves à ce gus?» (Guibert, *Mes parents* 67). La complicità estrema, riuscire a far vedere al figlio un film vietato ai minori, precede però la caduta. Rientrato troppo presto da scuola, il narratore apprende, gettando le bucce di un mandarino, l'insostenibile verità: «mes doigts se mettent à faire glisser la membrane translucide sous sa glue, cherchant à comprendre ce qu'elle peut être, l'ignorant et l'apprenant à la fois, très légèrement horrifié» (Guibert, *Mes parents* 69). La conseguenza di questo sapere segna un vero e proprio spartiacque nella vita, o perlomeno nel racconto che l'autore produce di quella vita: «quelques instant plus tôt, mon père est l'être que j'adore le plus au monde. En quelques secondes, le temps de ce toucher, il me devient l'être le plus haïssable. Je ne sais s'il comprend pourquoi, désormais et avec véhémence, je refuse de l'embrasser» (Guibert, *Mes parents* 69).

In *Mes parents* scoprire la sessualità è anzitutto dover ammettere che il padre ne ha una,¹² risolversi poi per sua causa a una separazione fin lì ritardata. Il padre oggetto di desiderio e di seduzione diventerà ora bersaglio di odio contro cui mettere in piedi un piano di separazione e tutte

12. Secondo la teoria psicoanalitica questa scoperta – «possono davvero godere sessualmente l'uno dell'altra, possono avere una sessualità?» – ha la stessa gravità della possibilità della morte dei genitori (Recalcati, *Cosa resta del padre* 88).

le sue energie si concentreranno nel riuscire a farlo funzionare. I suoi genitori dovranno trasferirsi a La Rochelle perché lui possa nuovamente tornare a Parigi ma da solo. Nell'attesa che ciò avvenga si consuma l'adolescenza nella lotta contro questo padre impossibile che finisce per scoprire l'omosessualità del figlio. Il padre spia i suoi amici, li accusa di essere dei pederasti, costringe il figlio a confessare: «j'ai juste d'avalé ma salive, je lui dis : «moi aussi» (Guibert, *Mes parents* 91). Ripensando a quegli anni vissuti nella rivolta e nella paura di essere costantemente sorpreso e privato della sua libertà, Guibert scrive: «quand je me pencherai sur vos cadavres, mes chers géniteurs, au lieu de baiser votre peau je la pincerai, et je leur arracherai une touffe de cheveux» (Guibert, *Mes parents* 93). Dove è finito il padre dell'infanzia, il miglior amico?¹³ Qualcosa però resta nella perdita, una traccia di quell'antica seduzione: «au restaurant son père lui dit cette phrase qu'il n'a sans doute jamais dite à sa femme: "tu es une beauté ce soir". Il lui dit aussi: "le tout c'est que tu ne souffres pas", et il lui semble que cette phrase résume tout ce que son père veut lui dire, tout ce qu'il n'a jamais voulu lui dire» (Guibert, *Mes parents* 116). Il rapporto però ormai sembra essere scivolato verso una zona d'indifferenza: «les laisser juste me voir» (Guibert, *Mes parents* 120).

Tale formula potrebbe riassumere bene tanti non-rapporti padre-figlio, e definire fin troppo giustamente una generazione che ha finito per produrre una distanza indifferente dai genitori. Nel caso di Guibert, il rapporto si riduce al passaggio di denaro e all'eventuale perversione di questo passaggio: «je pense perfidement que cet argent donné par mon père me servira à acheter un corps, un sexe» (*Mes parents* 121). Ne *Le Mausolée des amants*, egli annota diverse volte questi passaggi di denaro e non è difficile capire che li ha poi ricopiati quasi

13. Cfr. Guibert, *Mes parents* 63.

integralmente in *Mes parents*.¹⁴ A leggerli viene quasi da pensare che l'indifferenza affettiva possa essere controbilanciata da una forma di dipendenza economica, cosa che sorprende lo stesso autore quando scrive che: «dans la correspondance on ne trouverait que des histoires d'argent» (Guibert, *Le Mausolée des amants* 98) e quando nota ancora che «l'impression que l'argent que je me suis résigné à réclamer à mon père, et qu'il m'a si gentiment accordé, va adoucir le livre que je m'apprête à taper» (Guibert, *Le Mausolée des amants* 281): evidentemente *Mes parents*. Guibert avrebbe bisogno di un padre forte contro cui opporsi per poter scrivere un libro violento ma questo stesso padre fa naufragare tale desiderio costringendolo a spuntare le armi. Impossibile da attaccare frontalmente, deve essere ucciso procurandogli tante piccole ferite, tanti piccoli colpi ben assestati: «T. qui écrit à ses parents, le jour de son anniversaire, à Barcelone: "je vous remercie de m'avoir mis au monde". Cette reconnaissance que je n'ai pas» (Guibert, *Mes parents* 125) lo costringe a leggere ciò che più potrebbe turbare un padre: «je m'entends murmurer papa mais c'est T. que je vois» (Guibert, *Mes parents* 127). T., Thierry, il suo amante, è più volte convocato nella catena di parole che lo portano fino al padre e fino a questa frase che salda l'impossibile: nello stesso spazio il vettore godimento con quello della legge: «T. me lèche le cul pendant que je parle à mon père au téléphone» (Guibert, *Mes parents* 163).

Al di là di questa verità nuda, pornografica, Guibert sa bene che la storia raccontata in *Mes parents* è possibile solo a patto di immaginarla come un romanzo «qui commencerait ainsi: Maintenant que mes parents sont morts, enfin (mais je mens), je peux bien écrire tout le mal que je pense d'eux» (Guibert, *Mes parents* 154). In effetti *Mes parents* mette in scena all'ultima pagina la morte del padre, cosa che farà dire al genitore, come

14. Cfr. Guibert, *Le Mausolée des amants* (18 e 85).

riporta ne *Le Mausolée des amants*, «je te remercie de m'avoir fait mourir à la fin de ton livre, c'est un tel soulagement» (Guibert, *Le Mausolée des amants* 295). Questa soppressione fa pensare al padre come «limite insopportabile alla nostra libertà e alla nostra volontà illimitata di godimento» (Recalcati, *Cosa resta del padre?* VIII). Altrettanto vero è che sempre in questa ultima pagina, in un altro frammento, Guibert nega la dedica, À personne, spiegando che «la haine de la dédicace du livre, bien sûr, était fictive» (Guibert, *Mes parents* 154). Scrittura circolare, ad anello ma anche e forse soprattutto l'impossibilità di odiare colui e coloro che si ricorda avere tanto amato; impossibilità di scrivere fino in fondo l'anticelebrazione annunciata?¹⁵ Al momento non daremo una risposta che può essere abbozzata solo alla lettura di *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* e di *Le protocole compassionnel*.

Occupiamoci adesso, pur brevemente, di *En enfance* pubblicato nel 2009 da Mathieu Lindon. Nessun paratesto e nessun patto con il lettore ci assicura circa il suo carattere autobiografico, eppure e malgrado l'assenza ripetuta di possessivi o di nomi propri tutto riporta alla biografia dell'autore Mathieu Lindon come egli stesso confermerà in seguito in *Une archive*.¹⁶ Figlio di quel Jérôme Lindon, padre mitico delle edizioni Minuit, Mathieu cresce in una famiglia nella quale i rapporti sono tutt'altro che intimi, anche e soprattutto nell'uso della lingua: «on ne dit jamais "papa" dans la famille» (Lindon, *En enfance* 11). Più tardi si interrogherà anche sulla mancanza di rapporti fisici con i genitori, assenza di gesti che possano mettere

15. Cfr. Genon (44).

16. «J'ai écrit un recueil de brefs textes intitulé *En enfance* et qui, fidèle à ce titre, raconte des histoire d'enfance. La plupart sont autobiographiques, mais certaines sont biographiques, ne me concernant pas moi mais mon frère» (Lindon, *Une archive* 159).

in comunione i corpi: originalità, effetto dell'intelligenza familiare? Nessuna risposta sembra potersi dare. I ricordi sparsi che potremmo datare dalla prima infanzia all'adolescenza tornano su questo padre impenetrabile e al quale costantemente deve dimostrare di essere presente, di essere anche lui parte della famiglia come il fratello e la sorella: nessun diritto gli viene dalla nascita. Più volte ritorna a questo spirito di famiglia che vorrebbe avere, un segno di distinzione, «mélange d'intelligence et d'humour» (172), un modo per potersi dire figlio del proprio padre. Nell'attesa osserva: «si proches qu'on soit, on sait garder les distances [...]. Et avec humour, c'est-dire innocence, c'est-à-dire impunité» (173). La questione dell'humour, averlo o non averlo, articola e struttura il racconto, così come ha strutturato la vita di colui che racconta: «On est spécialistes de l'humour chez lui. On lui fait vite savoir qu'il vaut mieux comprendre, que c'est ainsi qu'il se distinguera des autres qui rient comme des moutons, ainsi qu'il fera vraiment partie de la famille» (96). Questo spirito di famiglia è un pò come il giocattolo del padre, «ça gâche sinon la joie de son père qui se vexe comme un enfant, la fragilité des adultes le désarçonne» (96). Nelle ultime pagine scriverà quasi sconsolato che «lui saute aux yeux que son amour pour son père ne sera jamais une histoire complète, toujours à suivre» (319).

In effetti; di quale amore possiamo dire di avere in mano la storia definitiva? Il rapporto col padre si disegna in un margine di incertezza, di finzione e incompletezza, destinato a essere continuamente riscritto e riletto. Bisognerà aspettare la pubblicazione di *Ce qu'aimeur veut dire* per leggere ciò che qui non scrive, per tornare a questo padre, così importante, così ingombrante e inafferrabile. Nel frattempo, Mathieu Lindon avrà conosciuto Michel Foucault e per suo tramite Hervé Guibert, suo coetaneo e autore di molti libri considerati scandalosi. Affetto da AIDS, Guibert pubblica nel 1990 il libro che

lo consacrerà definitivamente: À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie.

In uno dei primi capitoli di questo libro doppiamente rivelatore, Guibert – a proposito del dire o non dire la malattia – scrive: «l'avouer à mes parents, ce serait m'exposer à ce que le monde entier me chie au même moment sur la gueule [...]. Mon souci principal dans cette histoire, est de mourir à l'abri du regard de mes parents» (Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* 16). *Mourir à l'abri du regard de ses parents* figura anche nel diario,¹⁷ sorta di *pensum* permanente. In questa storia, a un tempo della scoperta della malattia e della morte come orizzonte vicino, la famiglia è assente. Solo verso la fine del libro, nel capitolo che racconta della visita allo Spallanzani di Roma, nota la presenza degli altri ammalati accompagnati da un genitore, «les filles avec leur père, les fils avec leur mère. Ils ne se parlent pas, ils patientent côté à côté sur leur banc, soudés dans le malheur» (233). La malattia che non ha ridato la parola a questi figli e ai questi genitori li ha almeno riavvicinati fisicamente costringendoli a condividere lo stesso spazio angoscioso dell'ospedale. Ne *Le protocole compassionnel*, Guibert si spiega un pò più a lungo sul perché di tanto odio nei confronti dei genitori, perché a tutti i costi deve tenerli lontani pur conscio della natura mortale della sua malattia:

non, mes chers parents, vous ne récupérez ni mon corps malade, ni mon cadavre, ni mon fric. Je ne viendrez pas mourir dans vos bras comme vous l'espérez en disant: «Papa – Maman – je vous aime». Je vous aime certainement, mais vous m'énervez. Je veux crever tranquille, sans votre hystérie et sans la mienne, celle que vous déclenchez en moi. (53)

17. Cfr. Guibert, *Le mausolée des amants* (308).

Il lettore capirà meglio queste frasi se introduciamo la figura di Muzil, Michel Foucault, l'amico e la guida,¹⁸ il padre simbolico, l'esempio a cui prova a ispirarsi fin dalle prime pagine de *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*. Guibert non parla mai di padre simbolico a proposito di Michel Foucault ma è quasi evidente che non smette di cercare questo padre perduto in alcune figure, come ad esempio nell'editore Jérôme Lindon che lo rimprovera in una conversazione riportata da Guibert proprio di questo: «mettez-vous une bonne fois dans la tête que je ne suis pas votre père!» (Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* 88).

La figura di Muzil, nome dietro il quale è fin troppo riconoscibile il filosofo, è uno dei personaggi attorno a cui ruota e si costruisce la trama dei 100 capitoli. Il narratore ne spia e racconta gli ultimi giorni e istanti non senza vergogna e fino alla premonizione: «ce n'était pas tant l'agonie de mon ami que j'étais en train de décrire que l'agonie qui m'attendait, et qui serait identique, c'était désormais une certitude qu'en plus de l'amitié nous étions liés par un sort thanatologique commun» (Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* 102). Vivere e poi raccontare la fine dell'amico è un modo per riflettere sull'eredità ricevuta, più prosaicamente sui criteri delle visite in ospedale. Dopo aver vissuto lontano dalla sua famiglia, il filosofo si trova a essere recuperato dalla legge del sangue e ad essere allontanato dalle persone che hanno contato davvero: i giovani amici come Mathieu Lindon e lo stesso Guibert. Non in ultimo, sarà la sorella

18. Dubreuil parla di Guibert come di «un disciple authentique de Foucault. J'entends par là qu'il hérite de lui mais l'émène où il jetait pas, comme Aristote est disciple de Platon. Avec une différence, on ne va pas ici de la philosophie à la philosophie: le transport des réflexions de Foucault et de sa figure dans le tissu littéraire lui fait subir une modification constante» (71).

del filosofo a imporre il silenzio sulla causa della morte: «qu'on biffe cette indication, qu'on la rature complètement, au besoin qu'on la gratte, ou mieux qu'on arrache la page et qu'on la refasse» (110). Guibert non lascerà accadere lo stesso, non lascerà che la legge del sangue si riaffermi sui legami più forti di amicizia costruiti negli anni. Capiremo allora meglio la ragione di queste parole dedicate ai figli del suo amore, Thierry, in uno degli ultimi capitoli:

j'aimais ces enfants, plus que ma chair, comme la chair de ma chair, bien qu'elle ne le soit pas, et sans doute plus que si elle l'avait été vraiment, peut-être sinistrement parce que le virus HIV m'avait permis de prendre une place dans leur sang, de partager avec eux cette destinée commune du sang, bien que je priasse chaque jour qu'elle ne le soit à aucun prix. (Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* 212)

La contaminazione a ben vedere permette di essere risignificata e acquistare un nuovo valore, positivo: diventa genitorialità, paternità più forte perché scelta, non reale e quindi più vera.

A proposito di paternità simbolica o scelta sarà Mathieu Lindon in *Ce qu'aimer veut dire* a raccontare in che modo, per quali vie e con quali risultati, Michel Foucault è diventato il padre simbolico per lui, per Hervé Guibert e quelli della cerchia intima che hanno avuto modo di conoscerlo bene tra la fine degli anni Settanta e la morte avvenuta nel 1984. Il carattere scopertamente autobiografico di *Ce qu'aimer veut dire* è evidente; tutte le persone compaiono con il loro nome, da Robbe-Grillet a Beckett, da Barthes a Jérôme Lindon. Compaiono poi molti molti fatti raccontati ad esempio da Hervé Guibert ma trasformati per esigenze artistiche e personali che qui vengono raccontati nuovamente.

La figura di Michel Foucault come padre simbolico puntella tutta la narrazione: «si je me retrouve dans cette heureuse situation, c'est parce que j'ai connu Michel, qu'il a dévié ma route. À sa façon lui aussi m'a donné la vie» (Lindon, *Ce qu'aimer veut dire* 25). Parole molto chiare che pure sente il dovere di spiegare ancora: «j'avais vingt-trois ans et il m'a élevé [...]. Michel m'a enseigné avec une discrétion si absolue que j'ignorais ce que j'apprenais. À être heureux, vivant. Et la reconnaissance» (27).

Ce qu'aimer veut dire si snoda attraverso alcuni nuclei tematici che ritornano a spirale: un'altra idea di famiglia, la morte di Michel e di Hervé, poi la morte del padre, infine la possibilità di assumere egli stesso un altro ruolo. Una cosa colpisce fin da subito il lettore: tanto i rapporti con il padre sono segnati dall'impersonalità raramente trasgredita, l'esempio patente è la frase «toi qui as décidé de ne jamais te marier» (61), tanto i rapporti con Michel sono marcati dalla vicinanza e dalla confidenza, dall'intimità;¹⁹ tanto l'appartamento dove è cresciuto è una casa estranea, tanto l'appartamento di Rue de Vaugirard a cui dedica pagine e pagine è «instantanément chez nous» (71): «on dirait aussi un café, une maison de rendez-vous: tous nos amis y passent quand ils sont dans le quartier» (98).

Adulti a loro modo, solitari ma in banda, a Rue de Vaugirard si vive forse l'utopia mai davvero realizzata dagli slogan del Maggio '68. La vita nel grande appartamento si organizza seguendo il calendario delle presenze e assenze del suo proprietario e sembra essere scandita dalle serate passate ad assumere LSD. L'età di Michel Foucault, la stessa del padre del narratore diventa oggetto di riflessione, di comparazione: «parfois pendant le trip, j'ai une compassion extraordinaire pour mon père que j'aime, dont je pense que l'acide multiplierait

19. Cfr. Lindon, *Ce que aimer veut dire* (92).

l'intelligence et le bonheur» (Lindon, *Ce qu'aimer veut dire* 103). La vita del padre potrebbe somigliare a quella del filosofo, il quale «développe autour de lui, par ses inéluctables gentillesse et intelligence une autre création du monde, une invention des liens amoureux et sexuels [...]. Je ne comprends pas forcément où cela me mène sinon vers une sorte de sauvetage dont je n'ai pas l'image précise» (152). Il va e viene continuo tra la figura di Michel e quella del padre lo porta a riflettere più profondamente sulla figura paterna. Chi è stato davvero? Per il narratore il ritratto del padre può essere fatto a partire da una frase, «il aimait la famille mais pas la vie familiale» (184) e da una constatazione: «pour mon père, et j'en étais partie prenante, les choses n'avaient pas tourné comme prévu. Il lui est arrivé une chose fausse: sa famille, sa descendance» (185). L'omosessualità è l'imprevisto di cui parla, la fine di una solidarietà familiare basata sull'ascendenza e la discendenza, sulla trasmissione, di padre in figlio, letteralmente. Nessun figlio diventerà padre. Nessun padre diventerà nonno. Condannati entrambi a restare per sempre padri e per sempre figli. Guibert in *Mes parents* parla di un *arbre stérile*, di un *filis infécond* «puisqu'il n'a rien donné en contrepartie, puisqu'il a court-circuité la chaîne vitale» (Guibert, *Mes parents* 155). Sarebbe questo il nodo da affrontare per ogni padre di un figlio omosessuale.

Attorno alla sessualità non direttamente produttiva si sarebbe smarrito quell'affetto diventato improvvisamente impossibile, schiacciato tra il ricordo dell'infanzia e lo spettro del desiderio. È forse per questo che Lindon, come Guibert, e come molti altri²⁰ a un certo punto hanno cercato una via d'uscita dall'impossibile comprensione familiare e sono partiti alla ricerca di una «famille fictive qui est devenue la vraie, à croire que j'avais enfin

20. Si veda Arnaud, *Qu'as-tu fait de tes frères? e Brèves saisons au paradis*.

découvert, après une longue quête, mes amis biologiques» (Lindon, *Ce qu'aimer veut dire* 185).

Lungo tutto il libro Lindon non smette di esplorare la difficoltà del rapporto col padre, padre e suo editore all'occorrenza. L'importanza simbolica di questo figlio che produce parole e di questo padre che aiuta a diffonderle è indubbia. In *Ce qu'aimer veut dire*, Lindon racconta un momento di passaggio: la pubblicazione del suo libro d'esordio, *Nos plaisirs* (firmato con lo pseudonimo Pierre-Sébastien Heudaux). Tutti sembrano contenti di quel che ha scritto ma il padre a cui infine da in lettura il manoscritto ha mille riserve e nessuna di natura letteraria: «ce que la famille pourrait en penser prend soudain de l'importance. Comme un adolescent, je suis [...] satisfait d'avoir poussé à bout mon père soi-disant ouvert» (127). *Nos plaisirs* parla in effetti di un padre-orco che prostituisce i propri figli, minorenni.

La disputa assume i caratteri di un conflitto edipico e ancora una volta è Michel Foucault il padre simbolico da cui ottenere comprensione e giustizia; sarà lui a scegliere uno pseudonimo quando il padre dopo molti tentennamenti decide infine di pubblicare il manoscritto. Lindon si attarda su questa imposizione, sulla preminenza infine della famiglia, del nome sulla letteratura, come se «mon père m'avait donné son nom puis me l'avait repris, étonné que ses volontés suspensives ne soient pas faites» (Lindon, *Ce qu'aimer veut dire* 280), come se e paradossalmente «devenir écrivain m'éloignait de mon père et me rapprochait de Michel» (278).

Ancora nel 2023, all'interno di *Une archive*,²¹ Lindon ritorna a quell'episodio cruciale in più momenti. In un

21. «Quand je lui dépose le manuscrit de mon premier roman, *Nos plaisirs*, à une époque où je n'espère pas avoir jamais un autre éditeur, je l'accompagne d'une lettre évoquant

primo tempo ammette che «j'avais dû quitter par goût de la survie Minuit dès mon deuxième roman, alors que les livres étaient la raison d'être de la maison» (Lindon, *Une archive* 108) mentre qualche pagina dopo ricorda la profondità simbolica di quella scelta obbligata: «j'ai dû quitter les éditions qui étaient l'ambition de ma vie d'écrivain pour une maison naissante qui devint plus que je ne l'avais espéré l'accueil et le refuge de ma vie d'écrivain» (136). Una nuova casa, letteralmente.

La pubblicazione di *Nos plaisirs* precede di poco la malattia e la morte di Michel Foucault, il momento paradigmatico nelle vite di Mathieu Lindon e Hervé Guibert, momento essenziale per entrambi pur se in modo diverso.

Già al centro di *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, la malattia e la morte del filosofo viene qui misurata col tempo che passa, con quel che resta, con alcuni frammenti di ricordo dove entra il padre: «mon père surgit et me serre sans un mot entre ses bras, je crois que c'est la seule fois qu'il a fait ça» (Lindon, *Ce que aimer veut dire* 167). La morte dell'amico viene misurata soprattutto con quel che accade dopo, a partire dalla morte dello stesso Hervé Guibert, e prima dalle manovre per far pubblicare *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*²² presso Minuit, ma inutilmente. Ritorna poi su quelle frasi che abbiamo letto e che traducono bene la realtà di Hervé Guibert, il suo desiderio di *mourir à l'abri du regard de ses parentes*²³ «il s'était

la bassesse, puisque, dans mon esprit, l'humour du livre repose en grande partie sur cette bassesse permanente aux effets inattendus dans les liens et les rapports sexuels. Ce livre provoqua entre lui et moi des effets désagréables que j'ai racontés, en particulier un effet familial puisqu'il fait usage de cette lettre auprès de ma mère pour qu'on ne puisse pas se méprendre sur le côté où est la bassesse» (Lindon, *Une archive* 66).

22. Cfr. Lindon, *Ce que aimer veut dire* (190-194).

23. Hervé Guibert sposa Christine, la compagna del suo compagno Thierry Jouno, il 16 giugno 1989, affinché sia lei

marié avec un contrat particulier dans l'espoir de mieux les spolier et n'était toutefois pas entièrement rassuré» (Lindon, *Ce que aimer veut dire* 202). Bisognerebbe forse insistere su questo desiderio, su questa volontà di impedire che accada qualcosa di contrario alla natura, di perverso, che siano i padri a ereditare dai figli.

Ce qu'aimer veut dire si conclude con il racconto della morte del padre e con una riflessione. La morte di Jérôme Lindon è messa subito in relazione a quella di Michel Foucault, «le véritable choc, en vérité, fut la mort de Michel» (202), la prima vera morte. È pensando ancora a Michel che misura la vita del padre, sottoponendola a uno sguardo differenziale: «il y avait une rupture entre Michel et lui, que Michel était de plein-pied avec les jeunes hommes tels qu'Hervé et moi et pas mon père» (215-216) e ancora: «tel que j'avais été élevé, il y avait quelque chose de sacré autour des livres alors que Michel avait une façon de me les rendre vivants» (219). Con gli anni il nostro autore misura gli effetti dell'amicizia con Michel durata solo sei anni: «une part de plus en plus infime de mon existence qui argumente cependant sans cesse» (295) e la cui rendita non sembra avere fine: «j'avais une gratitude pour être devenu ceci quand j'avais eu une aigreur à être cela. Changer me semblait une avancée. Mon père était un fait, Michel avait été une chance» (232-233). Ritroviamo qui la mancanza di gratitudine verso i padri già espressa da Guibert nel finale di *Mes parents*. È un dato essere figli ma poco più, è verso il padre simbolico, l'amico che ha la stessa età del padre, ma che non è il padre, che si prova la gratitudine. Questo doveva essere noto allo stesso genitore-editore: «avec Michel il n'exagèra pas une seconde durant toutes ces années, jamais d'un mot – par noblesse et par intelligence, respect et conscience acérée des rapports de forces» (286).

a ereditare i suoi beni e a gestire la sua eredità letteraria. Così facendo realizza il suo desiderio di non essere recuperato in alcun modo dalla propria famiglia.

Giunto alla fine della diegesi, Lindon si lascia andare a una riflessione quasi imposta dalla sua età: «au plus fort de mon affection pour Michel vivant, j'avais espéré que, lorsque j'aurais son âge, il y aurait quelqu'un de l'âge que j'avais alors pour m'aimer autant et m'être aussi dévoué que moi envers lui» (Lindon, *Ce qu'aimer veut dire* 295-296). Diventare padre, simbolicamente almeno, come era accaduto a Hervé Guibert con i figli di Thierry? C'è un momento verso la fine in cui Lindon vuol chiarire una cosa, teme forse che le vite parallele che a un certo punto racconta possano essere lette come i frammenti di due padri diversi, ciò che si affretta a negare: «je l'aimais comme Michel, aucunement comme un père» (301). In ogni caso non come poteva amare il suo.

Eppure, e se la nostra lettura non è completamente inesatta, Michel ha rivestito anche questo ruolo, simbolico, di guida; quel che deve essere anche un padre. Saprà esserlo a sua volta? Ne dubita, anzi: «c'est toujours moi qu'on enseigne. Je suis le héros d'un roman d'apprentissage perpétuel, de rééducation permanente» (Lindon, *Ce qu'aimer veut dire* 306). L'uso del pronome personale impedisce qualsiasi generalizzazione, eppure a me sembra che questa frase possa essere ascritta alla generazione a cui appartiene lo scrittore, figli simbolicamente orfani e genitori senza essere necessariamente Padri. Che questo, però, non porti alla tentazione di liquidare questa generazione, tutt'altro. Lo stesso Lindon ricorda ancora nelle ultime pagine quel che ha imparato e quel che ancora impariamo: *penser autrement*. «Le legs de Michel, c'est cette possibilité de créer des relations inimaginables et de les cumuler sans que la simultanéité soit un problème» (309). Pensare altrimenti anche il rapporto padre-figlio che necessariamente passa dall'identificazione alla separazione, dalla fusione alla distruzione senza dimenticare che un momento di ricostruzione è possibile, di presa in carico della differenza, un altro modo per essere padre e per essere figli che non passa

necessariamente dalla biologia. Guibert e Lindon non ne hanno avuto il tempo, anche se hanno intravisto delle possibilità, Guibert soprattutto. Entrambi hanno cercato di mettere a morte il padre, sulla carta almeno, e risuscitandolo però «s'il est vrai que tout récit est une mise en scène du Père» (Barthes 224).

Un decennio dopo Mathieu Lindon decide di parlare ancora di quel padre e delle éditions de Minuit, di quelle due entità che non hanno smesso di formarne una per molto tempo, il tempo rievocato in *Une archive*. Se è vero che il padre che resta al tramonto del padre è «quella figura che sa generare un rispetto che non passa dal timore ma che si genera dalla testimonianza» (Recalcati, *Cosa resta del padre?* IX), allora questo padre nuovamente evocato vi somiglia in molti momenti. Se c'è padre «solo dove c'è la trasmissione di un'eredità capace di umanizzare la Legge, c'è padre solo dove c'è testimonianza che la vita può essere desiderata sino alla sua fine, c'è padre solo quando si offre al figlio una versione singolare della forza del desiderio» (XI), allora questo è quello che Lindon prova a mettere su carta, rievocando altrimenti quella figura anni prima liquidata quasi frettolosamente. Mathieu Lindon sembra riuscito infine a servirsene per poterne fare a meno, secondo una formula ancora lacaniana. È riuscito a ereditare, capendo infine che «l'héritage, le plus souvent, on le reçoit du vivant de l'être qui le transmet. L'éducation est un héritage, la vie de famille» (Lindon, *Une archive* 218). Le edizioni Minuit come le aveva conosciute sono morte col padre; sono sopravvissute a dire il vero ancora due decenni nella persona della sorella Irène ma con la sua decisione di cederle a Gallimard per farle vivere ancora non esistono più e non esiste più la biblioteca familiare, acquisita dalla BNF. Lindon crede in entrambe le scelte: «c'était la solution pour que cette bibliothèque vive encore, ainsi elle ne serait jamais dispersée et on prendrait soin du vieillissement des volumes. Ces archives généalogiques,

voici l'arbre d'où nous descendons» (150-151). Archivio e albero, vita e carta, simbolo e realtà si confondono nella prosa di Lindon ma è in questa apparente confusione che c'è l'essenza del suo passato, di quel padre-editore²⁴ a cui torna ancora una volta. È per lui che scrive? Lo nega: «j'écris ce texte parce que j'écris ce texte parce que j'écris ce texte». Eppure lo scrive.

Parfois, je m'en veux de parler de ses défauts secondaires, qui n'atteignent par l'œuvre qu'il a réalisé avec Minuit. Mais c'est ça, être fils quand ça tourne bien, c'est être le valet de chambre du grand homme avec un amour tel qu'il fait que le grand homme reste grand homme même lesté de vérité. (Lindon, *Une archive* 225)

In questa frase posta quasi alla fine del libro c'è la chiave per capire *Une archive*. Lindon ha afferrato infine il senso dell'essere figlio, ha portato a termine il suo lutto del padre²⁵ e ha raccolto l'eredità che torna, come dice infine lo stesso Recalcati, sotto forma di scrittura, omaggio e traccia.²⁶

24. «Les éditions étaient plus qu'un symbole pour moi. Elles n'étaient pas ma chair et mon sang mais de ma chair et de mon sang, pas mon identité, mais une partie d'elle» (Lindon, *Une archive* 173).

25. «La condizione di ogni eredità autentica implica la morte senza ritorno del Padre, il lutto del Padre. Se invece questo lutto non si porta a termine, l'idealizzazione acritica del padre rende impossibile il farne a meno e, di conseguenza, il servirse-ne: il soggetto resta schiacciato sotto l'ombra spessa del padre ideale» (Recalcati, *Cosa resta del padre?* 73).

26. «Scrivere è registrare, raccogliere tracce, produrre tracce, ritornare continuamente per vie differenti sulle impronte del passato, tornarci seguendo altre impronte per lasciarne altre ancora, per produrre ulteriori nuove tracce» (Recalcati, *Cosa resta del padre?* 111).

Bibliografia

- Angot, Christine. *Un amour impossible*. Flammarion, 2015.
- . *L'inceste*. Stock, 1999.
- . *Pourquoi le Brésil?* Stock, 2002.
- . *Une semaine de vacances*. Flammarion, 2012.
- . *Le Voyage dans l'est*. Flammarion, 2021.
- Arnaud, Claude. *Brèves saisons au paradis*. Grasset, 2012.
- . *Qu'as-tu fait de tes frères?* Grasset, 2010.
- Audoin-Rouzeau, Stéphane. *Quelle histoire. Un récit de filiation*. Gallimard-Seuil, 2013.
- Bantigny, Ludivine. *1968. De grands soirs en petits matins*. Seuil, 2018.
- Barthes, Roland. *Le plaisir du texte*. Seuil 1973.
- Blanckeman, Bruno. *Les récits indécidables. Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*. Presses Universitaires du Septentrion, 2008.
- Boulé, Jean-Pierre. *Hervé Guibert: l'entreprise de l'écriture du moi*. L'Harmattan, 2001.
- Caron, David. *AIDS in French Culture. Society Ills, Literary Cures*. The University of Wisconsin Press, 2001.
- Darrieussecq, Marie. "De l'autobiographie à l'autofiction: *Mes parents*, roman". *Le Corps textuel d'Hervé Guibert*, a cura di R. Sarkonak, Minard, 1997, pp. 115-132.
- de Certeau, Michel. *La prise de parole et autres écrits politiques*. Seuil, 1994.
- Dosse, François. *Les vérités du roman. Une histoire du temps présent*. Les éditions du Cerf, 2023.
- Dubreuil, Laurent. "La littérature comme amitié. Guibert disciple de Foucault". *Le roman français au tournant du XXIème siècle*, a cura di B. Blanckeman, A. Mura-Brunel, M. Dambre, Presses Sorbonne Nouvelle, 2006, pp. 71-79.
- Genette, Gérard. *Figures III*. Seuil, 1972.
- Genon, Arnaud. *Hervé Guibert. Vers une esthétique postmoderne*. L'Harmattan, 2007.

- Guibert, Hervé. *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*. Gallimard, 1990.
- . *Le Mausolée des amants*. Gallimard, 2001.
- . *Mes parents*. Gallimard, 1986.
- Heudaux, Pierre-Sébastien. *Nos plaisirs*. Minuit, 1983.
- Jablonka, Ivan. *Histoire des grands-parents que je n'ai jamais eus*. Seuil, 2012.
- Lacan, Jacques. *Dei Nomi-del-padre seguito da Il trionfo della religione*. Einaudi, 2010.
- Lavocat, Françoise. *Fait et fiction. Pour une frontière*. Seuil, 2016.
- Lévy, Joseph, e Alexis Nouss. *Sida-fiction. Essai d'anthropologie romanesque*. Presses Universitaires de Lyon, 1994.
- Lindon, Mathieu. *Une archive*. P.O.L., 2023.
- . *Ce que aimer veut dire*. Gallimard, 2011.
- . *En enfance*. Gallimard, 2009.
- Mari, Michele. *Leggenda privata*. Einaudi, 2017.
- . *Tu, sanguinosa infanzia*. Mondadori 1997.
- Maurel, Olivier, e Michel Bourrelly. *Une histoire de la lutte contre le sida*. Nouveau Monde éditions, 2021.
- Miller, Jacques-Alain, *Postfazione*, in Lacan, Jacques, *Il rovescio della psicoanalisi*. Einaudi 2002.
- Mitscherlich, Alexander. *Vers la société sans pères. Essai de psychologie sociale*. Gallimard, 1969.
- Pinell, Patrice (a cura di). *Une épidémie politique. La lutte contre le sida en France 1981-1996*. PUF, 2002.
- Spoiden, Stéphane, *La littérature et le sida. Archéologie des représentations d'une maladie*, Presses Universitaires du Mirail, 2001.
- Recalcati, Massimo. *Cosa resta del padre? La paternità nell'epoca ipermoderna*. Raffaello Cortina, 2017.
- . *Jacques Lacan. La clinica psicoanalitica: struttura e soggetto*. Raffaello Cortina, 2016.

Spoiden, Stéphane. *La littérature et le sida. Archéologie des représentations d'une maladie*, Presses Universitaires du Mirail, 2001.

Trevi, Emanuele. *La casa del mago*. Ponte alle Grazie, 2023.

Winock, Michel. *Jeanne et les siens*. Seuil, 2003.

«IT DIDN'T STOP THERE». GENERAZIONI
E LIMITI DEL SÉ IN *THE VIEW FROM CASTLE
ROCK* DI ALICE MUNRO

di Stefano Ballerio

Pubblicata nel 2006, *The View from Castle Rock* è la dodicesima raccolta di racconti di Alice Munro, che, dopo le successive *Too Much Happiness* (2009) e *Dear Life* (2012), dichiarerà di volere abbandonare la scrittura. Il primo progetto della raccolta risale però agli anni '70, quando Munro comincia a pensare a un libro di famiglia sul modello di *Ancestors: A Family History* (1971) di William Maxwell. Come nota Robert Thacker, a parlare di un «family book» è la stessa Munro, in una lettera dell'ottobre del 1980 al proprio editor Douglas Gibson, al quale *The View from Castle Rock* sarà dedicata (Thacker, "As Truthful" 8). Nella lettera, Munro scrive anche di un «long memoir [...] about her father»: si tratta di "Working for a Living", che sarà pubblicato nel 1981 e ricompreso con modifiche in *The View from Castle Rock* (Thacker, "As Truthful" 8). Nel 1974, inoltre, era uscito "Home", che pure Munro includerà in *The View from Castle Rock*. E un ultimo testo preparatorio, che tuttavia non confluirà nella raccolta, potrebbe essere indicato in "Changing Places", saggio narrativo sugli antenati Laidlaw – il cognome da nubile di Munro, che da scrittrice avrebbe usato il cognome del primo marito, anche dopo il divorzio e il secondo matrimonio – che Munro scrive nel 1997 per un'antologia del PEN Club canadese.

La raccolta pubblicata nel 2006 è dunque l'esito di una lunga gestazione.

The View from Castle Rock si compone di due parti, "No Advantages" e "Home", precedute da una premessa e seguite da un epilogo. Le narrazioni della prima parte, "No Advantages", sono basate su documenti di famiglia dei Laidlaw e su ricerche condotte da Munro, che racconta dei propri antenati in Scozia, risalendo al Settecento, e poi della traversata dell'Atlantico e dell'approdo nel Nuovo Mondo dei loro discendenti, attraverso l'Ottocento e i primi decenni del Novecento, fino a ritrovare i propri nonni William Cole Laidlaw e Sarah Jane Codie Laidlaw e il proprio padre Robert Eric Laidlaw. La seconda parte della raccolta, "Home", comprende sei testi, già pubblicati fra il 1974 ("Home") e il 2002, che potremmo provvisoriamente definire autobiografici o memorialistici, poiché Munro intese il racconto intorno a eventi o momenti della propria vita.

Per comprendere lo statuto di queste narrazioni e la composizione della raccolta come macrotesto, tuttavia, conviene soffermarsi sulla premessa, dove Munro ricorda di avere maturato un interesse più che occasionale per i propri antenati Laidlaw fra il 1994 e il 1996 e di avere trascorso alcuni mesi in Scozia per cercare informazioni. Le fonti documentarie, risulta, sono numerose – i Laidlaw, sebbene originari della depressa Ettrick Valley, erano inclini a lasciare traccia di sé nella scrittura – ma l'indagine non si conclude con la loro acquisizione: «It didn't stop there», scrive Munro, e prosegue: «I put all this material together over the years, and almost without my noticing what was happening, it began to shape itself, here and there, into something like stories» (*View ix*).

«It didn't stop there», dunque, significa innanzitutto che l'indagine sul passato («It») non si sarebbe fermata alla ricerca di informazioni («there»), ma sarebbe divenuta scrittura e avrebbe preso forma di racconto. Ma «It

didn't stop there» è anche una di quelle frasi munroviane che, anodine all'apparenza, si rivelano sotterraneamente significative. Questa poi richiama le prolessi brevi e in inciso che Munro usa per avvisare a mezza voce che ciò che ora si racconta sarà gravido di conseguenze (si pensi all'incipit in prolessi di "Passion", o alle previsioni di Meriel, che si sarebbero rivelate vere, in "What Is Remembered" [*Hateship, Friendship, Courtship, Loveship, Marriage* 235]). E infatti, se ci soffermiamo sulla frase, notiamo che il suo senso è ambiguo o, più precisamente, che sono ambigui i riferimenti, entrambi anaforici, del pronome «It» e del deittico «there». Ma vedremo nel seguito quali altri sensi possa assumere «It didn't stop there». Ora torniamo sulla ricerca documentaria di Munro e sui suoi sviluppi.

L'uso di documenti è un tratto caratteristico della non-fiction contemporanea. Claude Pérez lo lega al «retour au réel» che pure caratterizzerebbe il momento presente della letteratura, poiché «[I]e document fait référence» (58), ma aggiunge che le operazioni che gli scrittori compiono tipicamente sui documenti che inglobano nei propri testi – «sélection, découpage, insertion, disposition, reformulation» – sono anche forme di soggettivizzazione (59). Anche per *The View from Castle Rock* potremo parlare di un affioramento del sé dell'autrice nei riferimenti al reale della storia familiare che sono mediati da documenti di vario genere. Munro dichiara infatti, nella premessa, di avere attinto, sui Laidlaw e sulla Ettrick Valley, allo Statistical Account of Scotland del 1799 (da questo documento è ripreso il titolo della prima sezione), agli archivi delle biblioteche di Selkirk e Galashiels e ancora agli articoli pubblicati dal suo antenato James Hogg (1770-1835) sul *Blackwood's Magazine*, a cui si aggiungeranno le lettere di Old James e dei suoi figli al *Colonial Advocate* e al governo degli Stati Uniti d'America e le scritture private – lettere e

diari – dei Laidlaw delle generazioni vissute fra la fine del Settecento e Munro stessa. L'autrice racconta cioè di avere condotto una ricerca documentaria, o un'*inchiesta*, se vogliamo nominare un altro elemento ricorrente della non-fiction contemporanea, la quale è spesso una letteratura d'inchiesta in quanto procede a «recueillir des matériaux, décrire des réalités, démêler des événements, reconstituer des parcours», come ha scritto Dominique Viart (110), e a profilarsi in questo senso come scrittura sul campo, che magari introduce il lettore nell'*atelier* dello storico mediante questo uso di procedimenti storiografici (cfr. Demanze 73). È ciò che osserviamo nella raccolta di Munro, che si presenta come inchiesta storiografica anche in quanto racconta ciò che ha trovato raccontato nelle proprie fonti: come ha osservato Stephan Jaeger, infatti, la storiografia può essere descritta come narrazione *secondaria* di fatti storici, «a narrative (historiographic discourse) about narratives (narrative sources) relating to events and human acts in the actual world» (335). Così si profila la scrittura di *The View from Castle Rock* e un'ulteriore conferma del suo statuto di ricerca storiografica sembra offerta dal passo in cui Munro racconta di avere vissuto l'incontro con i fatti come una smentita di ciò che si era figurata nella propria immaginazione: «the [Ettrick] valley disappointed me the first time I saw it. Places are apt to do that when you've set them up in your imagination» (*View* 5). E dopo, ancora in “No Advantages”, ricorda come, avendo trovato a Ettrick le tombe dei propri antenati – William Laidlaw, Margaret Laidlaw Hogg, James Hogg e Robert Laidlaw – si fosse sentita colpita da

a feeling familiar, I suppose, to many people whose long history goes back to a country far away from the place where they grew up. I was a naïve North American, in spite of my stored knowledge. Past and present lumped

together here made a reality that was commonplace and yet disturbing beyond anything I had imagined. (*View 7*)

Il passato riemerge dai luoghi e dai documenti, ma diverso da come era stato immaginato, e la sua affermazione sull'immaginazione conferma il carattere di inchiesta, di ricerca storiografica della scrittura.

D'altra parte, avvisa Hans-Georg Gadamer sulla scorta dell'hegeliana *Fenomenologia dello spirito*, il passato non può mai tornare quale era stato e «l'essenza dello spirito storico non consiste nella restituzione del passato, ma nella *mediazione, operata dal pensiero, con la vita presente*» (361). Munro sembra esserne consapevole, o quanto meno riconosce che la nostra idea del passato non può mai essere semplicemente oggettiva e suggerisce che la sua precomprensione del passato, formatasi nell'immaginazione, sia stata non tanto abbandonata per una comprensione dei fatti quali sarebbero stati secondo i documenti e l'osservazione, in una mera fattualità del racconto, quanto superata in un processo d'interpretazione in cui linguaggio del passato e linguaggio dell'interprete si intrecciano e l'immaginazione svolge ancora un ruolo: «[s]ome of the characters gave themselves to me in their own words – scrive –, others rose out of their situations. Their words and my words, a curious re-creation of lives, in a given setting that was as truthful as our notion of the past can ever be» (Munro, *View x*). Si profila qualcosa di simile a ciò che Munro mostra altrove – in “What Is Remembered”, per esempio, o in “Nettles” – rispetto alla memoria autobiografica, ossia la sua plasticità e la sua esposizione alle forze dell'immaginazione e del desiderio. Qui non si tratta di memoria autobiografica, ma di recupero alla memoria di un passato storico, e la plasticità della memoria si dimostra in un intreccio di linguaggi. E poiché il linguaggio di Munro è il linguaggio del racconto, e innanzitutto quello del racconto finzionale

praticato lungo tutta la sua esperienza di scrittura, ecco che i materiali eterogenei raccolti con lavoro documentario diventano «stories» (*View ix*). In questo senso può essere intesa anche l'affermazione secondo la quale i materiali avrebbero preso forma da sé, senza un dominio autoriale del processo di narrativizzazione: non nel senso che si sarebbero imposti i fatti così com'erano accaduti, ma nel senso che agisce un linguaggio dell'interprete e scrittrice che non è mero strumento nelle sue mani, poiché segue una logica propria che l'interprete e scrittrice deve rispettare.¹ Complessivamente, al passato indagato attraverso i documenti e sul campo è impressa un'inflessione narrativa e finzionale.

Accade poi, in “No Advantages”, che questa inflessione narrativa e finzionale si riveli coerente con la cultura di quello stesso passato a cui è impressa, ancora estraneo alla ragione critica e al metodo della storiografia scientifica e incline invece alla narrazione fiabesca. Di Will O'Phaup, l'antenato più lontano nel tempo di cui racconta, Munro scrive: «I have a feeling that his life was lived in a world still remote and self-contained, still harboring its own mythology and local wonders. And he was one of them» (8-9). Le imprese di Will sono la corsa o il salto e i racconti di queste imprese ricordano a Munro racconti analoghi di altri luoghi e altri tempi: non episodi storici, ma leggende locali o variazioni locali su leggende

1. Anni prima, in un'intervista, Munro aveva detto: «“The Peace of Utrecht” was the story where I first tackled personal material. It was the first story I absolutely had to write and wasn't writing to see if I could write that kind of a story. [...] [W]hen a story takes over the way that one did to me, then you see, then I saw that writing was about something else altogether than I had suspected it was, that it was going to be less in my control and more inescapable than I had thought. Up until that time, it was probably “I'll be a writer” [laughter]; and after that, “Some things have to be written by me”» (Struthers 21).

circolanti, che lasciano una traccia nella toponomastica (nel posto del salto di Will sul fiume Ettrick, per esempio). Will è una sorta di personaggio delle fiabe e Munro riferisce i racconti dei suoi presunti incontri con le fate; racconti, dice Munro, che non erano semplicemente creduti e che però suscitavano non solo curiosità, ma anche «plain dread» (*View 13*); racconti dei tempi antichi, «the truly dark times, before the Antonine Wall and before the first Christian missionaries came across the sea from Ireland [È un passo che ricorda l'incipit di *Heart of Darkness*. N.d.R.]. [Fairies] belonged to times of bad powers and evil confusion, and their attentions were oftener than not malicious, or even deadly» (*View 13*). Un passato che precede la storia di cui si abbiano documenti si mescola con l'immaginazione. Lo statuto dei racconti si rivela incerto all'origine, prima ancora che per l'azione della scrittura di Munro, o la scrittura immaginativa sorge dai fatti stessi, come nell'epitaffio sulla lapide di William Laidlaw (1695-?) scritto da James Hogg: scrittura referenziale più di qualsiasi altra, che tramite il nome proprio si riferisce alla persona storicamente esistita il cui corpo giace sotto la lapide, e insieme scrittura di un poeta, James Hogg, che compone l'epitaffio e dice che William Laidlaw era noto come Will O'Phaup e che di lui si raccontavano fatti straordinari.

Dunque una deriva dell'immaginazione interessa il racconto del passato degli antenati e tale deriva ha origine nella scrittura narrativa con cui Munro interpreta e rievoca il passato. La «family history» si espande «into fiction», anche se sempre nello schema complessivo di una «true narrative» (Munro, *View x*), e questa espansione si rivela come agente, sebbene in altre forme, già nel passato degli uomini di cui si racconta.

Nella stessa prefazione, d'altra parte, Munro spiega che, mentre componeva questi racconti dei propri antenati, lavorava anche a un'altra serie di storie, che restano

fuori dalle raccolte che pubblica negli anni perché sono «closer to what a memoir does—exploring a life, my own life, but not in an austere or rigorously factual way. I put myself in the center and wrote about that self, as searchingly as I could» (*View x*). Intorno a questo *self*, però, le figure incontrate cominciano a fare cose che non avevano fatto realmente, fino a che i loro legami con gli originali, in alcuni casi, si allentano o si perdono. «These are *stories*», conclude, storie che prestano più attenzione alla verità della vita di quanto non faccia normalmente la fiction, ma «not enough to swear on» (*View x*). Di nuovo, l'immaginazione e la finzione guadagnano terreno.

Infine, i due filoni della «family history» e del «memoir» convergono nel libro che leggiamo, *The View from Castle Rock*, che risulta pertanto bipartito: la prima sezione, “No Advantages”, racconta degli antenati Laidlaw; la seconda, “Home”, si compone delle storie più memorialistiche; e tutta la raccolta oscilla fra modi referenziali e modi finzionali, o elabora immaginativamente, in varia misura, e come Munro stessa spiega, un «real material» acquisito tramite ricerca documentaria e memoriale.

Ciò significa anche che Munro usa quei dispositivi di rappresentazione del discorso e dell'interiorità dei personaggi – discorso indiretto libero, psiconarrazione, monologo narrato e così via – che, storicamente maturati nel romanzo, trapassano poi, con il New Journalism e il *non-fiction novel* americani e più ancora in questi primi anni duemila, nella non-fiction letteraria. Troviamo quindi passi, come questo, da “The View from Castle Rock”, in cui la rappresentazione dell'interiorità assume le forme della psiconarrazione e del monologo narrato:

Agnes is thinking it would serve him right, the fellow who never even took his leave of her. But she has to hope he will show up sometime and see her married to his brother. So that he will wonder. Also he will

understand that in the end he did not get the better of her.

Mary wonders how her father can talk in that way, about how wild animals could have eaten his own son. Is that how the sorrows of the years take hold on you, to turn your heart of flesh to a heart of stone, as it says in the old song? And if it is so, how carelessly and disdainfully might he talk about her, who never meant to him a fraction of what the boys did? (60-61)

Ma ne troviamo altri in cui l'autrice e narratrice avvisa di non disporre di una documentazione esaustiva, sui propri personaggi, e di doversi affidare a congetture:

Hogg [...] and the others are present that evening not to get drunk and tell stories but to *read essays*. These essays Hogg describes as flaming and bombastical, and from those words, and from what was said afterwards, it would seem that these young men deep in the Ettrick had heard about the Age of Reason, though they probably didn't call it that, and about the ideas of Voltaire and Locke and David Hume [...]. [...]

I could be guessing wrong, of course. (22-23)

Così la scrittura procede sul crinale tra fiction e non-fiction, o tra narrazione referenziale e narrazione finzionale, e si sposta ora su un versante, ora sull'altro, prolungando su entrambi l'iniziale ricerca documentaria.²

2. Sull'uso dei dispositivi di rappresentazione del discorso e dell'interiorità e in generale sulla presenza di contrassegni narrativi di finzionalità, o di non-finzionalità, rimando ai due saggi classici di Dorrit Cohn (*The Distinction of Fiction*) e di Gérard Genette ("Récit fictionnel, récit factuel"), nonché al riesame più recente di Monika Fludernik ("Factual Narration in Narratology").

Dicevamo però che il proseguimento della ricerca nella scrittura non è l'unico senso di «It didn't stop here» e il passo sulla diffusione dell'Illuminismo nelle valli della Scozia può introdurci ora a un secondo senso della frase, che cogliamo se orientiamo il riferimento anaforico di «It» a ciò che Munro scrive nelle righe immediatamente precedenti. Dopo avere detto che ogni generazione della sua famiglia sembrava avere prodotto un qualche membro «who went in for writing long, outspoken, sometimes outrageous letters, and detailed recollections» (*View ix*), infatti, Munro spiega questa circostanza ricordando che John Knox (1513-1572), in Scozia, aveva voluto che ogni bambino imparasse a leggere e a scrivere per potere un giorno leggere la Bibbia. Ma il programma di alfabetizzazione di Knox – «It» – avrebbe sortito effetti che non si sarebbero fermati – «there» – alle sacre scritture. Una volta che si sia insegnato a leggere e a scrivere a un bambino, non si può davvero prevedere, né decidere, che cosa leggerà e che cosa scriverà: forse «outspoken, sometimes outrageous letters, and detailed recollections», forse poesie, forse racconti, forse, come accade con i Laidlaw, tutto questo e altro che un severo riformatore religioso non avrebbe previsto o approvato. Munro scriverà, nelle pagine su Hogg, che «John Knox's schools had done their work, and a rash of literature, a fever of poetry, was breaking out in all classes» (*View 23*), ma «had done their work» è palesemente ironico e l'intera raccolta, *The View from Castle Rock*, è percorsa da questo tema di un'eterogenesi dei fini per la quale una tradizione, una scrittura, una cultura generano un'altra tradizione, altra scrittura, una diversa cultura che *tralignano*. È già il tema dei padri che sarà sviluppato nel complesso della raccolta, o della cultura dei padri che genera non, semplicemente, la propria negazione, ma una cultura dei figli che insieme la perpetua e variamente la dimentica, contesta o seppellisce.

Scrivendo di Thomas Boston, Munro racconta che i fedeli di Ettrick, alfabetizzati secondo l'insegnamento di Knox, si davano alla lettura e all'interpretazione delle scritture sacre, disputando e tormentandosi – «*even the women*» (18) – con un accanimento che tradisce una passione per la ricerca della verità alla luce della propria intelligenza. James Hogg, come abbiamo ricordato, si avvicinerà alla cultura illuminista; William Laidlaw, penultimo figlio di James Laidlaw, si riterrà forse «a modern man» (*View* 26); Walter si interrogherà sul destino del corpo e dell'anima e parlerà di dubbi e discussioni che gli uomini della Chiesa non sanno placare (*View* 40-41), per poi dire al padre di Nettie, conosciuto sulla nave che li porta in America, di avere «a modern turn of mind» (*View* 62) e di non credere alle storie di Will O'Phaup raccontate da suo padre Old James. Alla «rash of literature» e alla «fever of poetry», dunque, potremmo aggiungere «a rash of philosophy and a fever of disputation». Letteratura e filosofia, le forme del discorso profano che cercano la verità, crescono sull'alfabetizzazione voluta per motivi religiosi.

I Laidlaw sembrano particolarmente soggetti a questa febbre, che di generazione in generazione produce reazioni censorie e repressive, ma spesso contraddittoriamente. Nella lettera a Gibson già citata, Munro riflette sul «family book» che vorrebbe scrivere sui Laidlaw e nota che «[t]here's a whole lot of interesting stuff about the family, who seem to have been storytellers since the Middle Ages» (Thacker, *Alice Munro* 532). Così i due James, Hogg e Laidlaw, tendono ad attirare l'attenzione su di sé con gesti e atteggiamenti di «self-dramatization» e narrativizzazione della propria vita che tradiscono un deplorabile bisogno «to turn your life into a story, either for other people or for yourself» (*View* 20), che la comunità più timorata non manca di censurare.

Nella generazione precedente, Margaret Laidlaw Hogg, madre di James Hogg, fornisce a Walter Scott, condotto a lei dallo stesso James, alcune ballate per *The Minstrelsy of the Scottish Border* (1802) (a questa prassi di ricerca e registrazione della letteratura orale alluderà il padre di Nettie in “The View from Castle Rock” [61], suggerendo che potrebbe rivelarsi un’impresa remunerativa). In seguito si risentirà per la loro stampa nel volume, ma alla conservazione e alla diffusione di quella letteratura avrà comunque contribuito.³

Sulla nave che li porta verso il Nuovo Mondo, il figlio minore di Old James, Walter, scrive. Si è procurato un quaderno e una boccetta di inchiostro e, imitando il cugino James Hogg, la porta appesa al collo perché il calore del corpo mantenga l’inchiostro fluido. Inizialmente esita, temendo di essere deriso da Andrew e più ancora da Agnes, o disturbato dal piccolo James, o ripreso dal padre (*View* 38-39), ma infine tiene un diario regolare del viaggio e, quando Nettie gli legge *The Scottish Chiefs*, ne è affascinato e capisce che la bambina deve vedere lui e i suoi familiari come personaggi del passato folclorico descritto nel libro: come personaggi letterari (*View* 64).

Nel finale di “The View from Castle Rock”, in una lettera di Old James al *Colonial Advocate*, leggiamo che

3. Secondo lo stesso James Hogg, Margaret avrebbe detto: «there war never ane o’ my sangs prentit till ye prentit them yoursel’, an’ ye hae spoilt them awthegither. They war made for singing an’ no for reading; but ye hae broken the charm now, an’ they’ll never be sung mair. An’ the worst thing of a’, they’re nouth right spell’d nor right setten down». Altre, Hogg ripete l’affermazione della madre, ma omette l’affermazione secondo la quale «ye hae broken the charm now, an’ they’ll never be sung mair» (Hogg 137 e 62; cit. in Atkinson 83). Le parole di Margaret sono citate anche da Munro (*View* 22).

Hogg poor man has spent most of his life in conning Lies and if I read the Bible right I think it says that all Liars is to have their pairt in the Lake that Burns with Fire and Brimstone but I suppose they find it a Loquarative trade for I belive that Hogg and Walter Scott has got more money for Lieing than old Boston and the Erskins got for all the Sermons ever they wrote. (*View* 84)⁴

Commentando le parole di Old James, e dichiarandosi insieme come autrice e narratrice, Munro osserva:

And I am surely one of the liars the old man talks about, in what I have written about the voyage. Except for Walter's journal, and the letters, the story is full of my invention.
The sighting of Fife from Castle Rock is related by Hogg, so it must be true. (84)

Anzi, Alice è senza dubbio la pecora più nera di questa famiglia di pastori-scrittori entro la quale, da Margaret Laidlaw Hogg a lei, una vena letteraria serpeggia fra oralità e scrittura, racconto e poesia, e dura a dispetto di censure reiterate. Né si tratta solo di censure religiose, al modo di Old James, poiché nel Nuovo Mondo la letteratura è gravata anche da un'altra censura, di matrice, diciamo, *utilitarista* (ma si potrebbe riflettere, weberianamente, sulle relazioni fra queste due censure, attraverso le rispettive matrici). Apprendiamo infatti che il nonno paterno di Alice non scrive, ma legge. In "The Ticket", anzi, Munro dice che lo scopo dell'amministrazione del nonno non era arricchirsi, ma proprio garantirsi il tempo

4. Di passaggio, segnalo che Emmanuel Carrère, in un breve testo scritto come introduzione a *Moll Flanders*, dice che per Daniel Defoe scrivere romanzi era mentire e quindi era peccato (56), laddove per James Hogg la fede nella predestinazione alla salvezza agiva forse come garanzia di impunità (65).

per la lettura (*View* 275), senza però che egli divenisse oggetto di riprovazione. Ciò fornisce a Munro l'occasione per notare come la comunità giudichi diversamente la lettura degli uomini e quella delle donne: approvata la prima, censurata la seconda, e censurata innanzitutto dalle donne stesse. Ma Munro precisa che le letture di suo nonno erano «heavy» (*View* 135) – Blackstone, Macaulay e Carlyle, ma anche Locke e Hume e allora perché non Voltaire e Marx? «It's possible» (*View* 135) –, mentre le donne leggevano «novels, stories» (*View* 135) – ciò che scrive anche Munro –, e che il lavoro del nonno e il suo stile di vita non avevano mai risentito della sua passione per la lettura, laddove le donne lettrici erano subito tacciate di trascurare la casa. La discriminazione di genere, insomma, si intreccia a una nuova contrapposizione fra attività e letture utili e in qualche senso produttive, da una parte, e inutili fughe dell'immaginazione, poetica e narrativa, dall'altra. L'utilitarismo, come suggerisce Martha Nussbaum in *Giustizia poetica*, crea i presupposti per una nuova ostilità verso la letteratura.

Nemmeno questo sembra inibire le inclinazioni dei Laidlaw, tuttavia, tanto che il padre stesso di Munro finisce per scrivere un romanzo ispirato alle storie dei suoi antenati, *The Macgregors*, e si stupisce di esserne capace e della felicità che ne ricava: «Just as if there was a future in it for him» (*View* 167). In “Working for a Living” Munro ne cita alcune pagine, che il padre aveva scritto sul proprio nonno Thomas Laidlaw, del quale anche Munro aveva scritto in “The Wilds of Morris Township”, e conclude con una riflessione sul succedersi delle generazioni, che perdono la lingua dei padri: «That is where I feel best to leave them [Il padre, suo nonno e un cugino del nonno. N.d.R.] [...]. There they spoke the dialect of their childhood—discarded as they became men—which none of their descendants could understand» (*View* 170). Ma la perdita è registrata in un atto di conservazione

narrativa, per la quale le donne e gli uomini del passato sono raccontati dai loro discendenti.

Ritroviamo così l'iniziale «[t]heir words and my words» e la contraddittorietà di cui dicevo: nella stessa famiglia, nelle stesse persone, agiscono la febbre per la letteratura e per la filosofia e la loro censura. La relazione con i padri e con la loro tradizione è ambivalente, se non contraddittoria, fatta di contestazione e continuazione, rifiuto e memoria, invettiva e *pietas*, perché l'ambivalenza e la contraddizione sono spesso negli individui, nel loro intimo prima che fra di loro. Corinne Bigot (*The Wonders* 33) ha osservato che il titolo della raccolta ripete il *trick* di Old James che mostra Fife come l'America: il racconto di Munro ripete, o riprende, il gesto del censore del racconto in quanto tale, simultaneamente ironizzando su quella censura e insinuando il dubbio che il gesto stesso fosse un *trick* narrativo.

Veniamo così al tema dell'autorità dei padri, a cui possiamo dare forma interrogativa: i padri detengono un'autorità? Sono autoritari? Sono autorevoli? Restiamo all'episodio del Castello di Edimburgo: Old James invita il figlio Andrew e alcuni uomini incontrati poco prima a guardare verso il mare dal castello, dicendo che la terra che vedono è l'America. Invece, ciò che vedono è Fife. È uno scherzo di James a danno di quegli uomini, o uno scherzo loro a danno suo? Andrew è incerto, ma capisce subito che la terra che vedono non è l'America. Sicuramente l'America, quando l'avranno raggiunta, si rivelerà diversa da come Old James l'aveva immaginata (con un movimento e una smentita simmetrici a quelli di Munro dal Canada alla Scozia). E per tutto il viaggio Old James appare come un vecchio querulo, per il quale è difficile mostrare rispetto. Andrew ci prova, ma Walter, il minore, non lo prende sul serio e Agnes silenziosamente lo disprezza e lo detesta: «*Old shite-bag. You and your native land*» (*View* 45). Di autorevolezza, per Old James, non sembra che si possa parlare.

In compenso, altri padri sanno imporre la propria autorità. È il caso, in “No Advantages”, di Thomas Boston, ministro di una fede tormentata e severa per la quale egli affligge anche la moglie Catherine fino a quando, morendo, non le consente forse di godere un po’ di «secular happiness» (*View 17*). Inoltre, gli stessi figli che contestano i padri, divenuti padri a propria volta, sembrano riscoprire le ragioni dell’autorità e della tradizione. Pensando al fratello William, che era andato in America da solo e in polemica con il padre di entrambi, Old James, e in America era morto di colera, Andrew conclude che «there was something about all this rushing away, loosing oneself entirely from family and past, there was something rash and self-trusting about it that might not help a man, that might put him more in the way of such an accident, such a fate» (*View 110*).

Anche l’autorità dei padri resiste alle contestazioni e ai cambiamenti. Il primo testo della seconda sezione della raccolta, “Fathers”, racconta innanzitutto di un padre, Bunt Newcombe, sul quale Munro pronuncia una rara condanna morale: «He was mean in both senses of the word» (*View 174*). L’incipit del racconto mostra Newcombe mentre impreca contro i cavalli, come più in generale mostra gli uomini intenti a lavorare la terra con atteggiamento di dominio, insultando gli animali e maltrattandoli come a casa maltrattano le mogli e i figli, tanto che la figlia Dahlia rivela ad Alice di odiare il padre e che vorrebbe vederlo morire, o ucciderlo lei stessa. Perfino il padre di Munro, nel finale dello stesso “Fathers”, appare autoritario e violento con lei. Per punirla della sua insubordinazione nei confronti della madre e della sua presunzione, il padre la frusta con la cinghia. In quei momenti di ingiustizia, odio e vergogna, la giovane Alice si sente «as if it must be my very self that they were after, and in a way I think it was. The self-important disputatious part of my self that had to be beaten out of me»

(194). Non sembra casuale che torni l'aggettivo «disputatious», che Munro aveva usato per i parrochiani inclini a discutere delle scritture – «*even the women*» (*View* 18) – del tempo di Thomas Boston. E tuttavia Munro cambia. Ci sono parti del sé dei figli che i padri e le madri rifiutano, detestano e cercano di distruggere.

Nondimeno, Munro conserva un sentimento di normalità della propria famiglia, o il sentimento di una famiglia che non era dominata dall'odio. Ancora una volta le relazioni non sembrano univoche, non solo perché leggiamo anche di padri come William Wainwright, che sembra così affettuoso, con la figlia e con la moglie, da mettere a disagio la giovane Alice («What was this menace? Was it just that of love, or of lovingness?» [*View* 193]), ma anche perché i padri stessi portano in sé ambivalenze e contraddizioni.

Dopo avere descritto come «ritual» (*View* 136) lo stile di vita del nonno, Munro dice che suo padre doveva avere compreso che lo stesso stile attendeva anche lui e averlo rifiutato e che sua nonna, sebbene per sé vi si fosse assoggettata, non doveva essersene rammaricata. E l'atteggiamento del padre nei confronti dei propri figli sembra infine essere improntato innanzitutto a responsabilità. Un giorno racconta ad Alice i propri pensieri durante una tempesta in cui aveva temuto di morire e la figlia nota come tutti fossero rivolti ai familiari che avrebbe lasciato. Possibile, si chiede, che non pensasse a sé? Che la sua vita fosse ormai solo al servizio degli altri? «[D]idn't he think of himself, [...] didn't he struggle for his own self? I meant, was his life now something only other people had a use for?» (*View* 166). Andrew, di cui prima dicevo che disapprova l'individualismo del fratello minore William e il suo rifiuto di «family and past», è addirittura oppresso dal senso di responsabilità che sente per tutti i membri della famiglia: «Andrew feels a responsibility

for everybody in his family. [...] This is his burden—it never occurs to him to call it love» (*View* 52).

Per effetto di queste ambivalenze e contraddizioni, la relazione con il padre, con i padri e infine con le origini è improntata non solo al conflitto, ma anche al riconoscimento. Nella decisione del padre di essere cacciatore invece che agricoltore, Munro scorge anche qualcosa di letterario, un'interpretazione di una vita che il padre aveva conosciuto nei romanzi di Fenimore Cooper, e dunque qualcosa che già lo lega a lei. Anche dove parla dello «streak of pride» del padre (*View* 128) e di come esso lo rendesse schivo e permaloso, osserva che si trattava di qualcosa che anche lei avrebbe conosciuto – «I know that very well» (128) – e il cui rilievo è occasionato dal fraintendimento, da parte del padre, di una poesia letta a scuola. Perfino in *Old James*, in parte, Munro si potrebbe riconoscere, per la ripresa del suo possibile *trick* nel titolo della raccolta e perché la raccolta stessa è un lungo racconto di ascendenti e luoghi delle origini, come i racconti di Will O'Phaup che *Old James* ripete sulla nave. La relazione con i padri è fatta anche di riconoscimento, quindi, o forse anche del riconoscimento del fatto che i conflitti siano già stati vissuti e in parte si ripetano, mentre gli equilibri – fra padri e figli, o fra donne e uomini – si modificano e si trasformano.

Ciò che si profila, complessivamente, è un'estensione del sé verso il passato, un ritrovamento o almeno una ricerca di sé nei padri e nelle origini dalle quali vogliamo distaccarci e alle quali, insieme, torniamo (e d'altra parte ha sostenuto Terence Cave che il riconoscimento presupponga tipicamente una «severence from origins» [227]). Nell'epilogo, Munro dirà di essersi recata a Joliet a cercare, senza trovarla, la tomba di William Laidlaw, che vi era morto intorno al 1840 (è il William di cui Andrew censurava le decisioni). Si chiede perché abbia intrapreso quelle ricerche e perché le persone, in generale, intraprendano queste ricerche e scrive:

We are beguiled. It happens mostly in our old age, when our personal futures close down and we cannot imagine—sometimes cannot believe in—the future of our children’s children. We can’t resist this rifling around in the past, sifting the untrustworthy evidence, linking stray names and questionable dates and anecdotes together, hanging on to threads, insisting on being joined to dead people and therefore to life. (*View* 347)

A questo desiderio, in “The Wilds of Morris Township”, va incontro la decisione di uno dei figli di Andrew, Big Rob, di raccogliere «the family custom or duty of writing his memories down when he was an old man, so that the people left would know what things had been like» (*View* 111). Se il sé è narrativo, la narrazione del sé non si limita alla durata della vita individuale, poiché il sé si definisce anche nella relazione con altri che sono anche quegli altri che lo hanno preceduto e che lo seguiranno. I limiti temporali del sé sembrano eccedere, narrativamente, quelli della vita individuale.

A ciò dovremmo aggiungere che il sé eccede anche i confini del corpo in cui è incarnato. Torniamo a «It didn’t stop there»: un ultimo senso che possiamo attribuire alla frase è che la ricerca sul campo di Munro, descritta nel capoverso iniziale, non si sarebbe fermata «there» in Scozia come non si sarebbe fermata in Scozia la discendenza dei Laidlaw. «It didn’t stop there» riunirebbe allora i sensi diversi e intrecciati della storia familiare, della tradizione culturale e della scrittura letteraria che continuano e si trasformano imprevedibilmente, nel tempo e nello spazio. Nelle pagine precedenti ci siamo concentrati sulla dimensione temporale, ma anche lo spazio – i luoghi e il paesaggio –, richiede attenzione e dunque, in conclusione, aggiungerò qualche osservazione in questo senso.⁵

5. Mi limiterò a poche osservazioni perché mi sembra che questo aspetto della raccolta abbia ricevuto maggiore

Una prima indicazione viene dai titoli dei testi: nella prima sezione, tre su cinque – “The View from Castle Rock”, “Illinois”, “The Wilds of Morris Township” – hanno per titolo toponimi o espressioni che si riferiscono a luoghi; “No Advantages”, come abbiamo detto, è il modo in cui lo *Statistical Account of Scotland* del 1799 descrive la Ettrick Valley; e in “Working for a Living”, se anche nel titolo non troviamo riferimenti a luoghi, il paesaggio e le relazioni degli uomini con il territorio sono oggetto di attenzione prolungata.

“No Advantages”, in particolare, inizia con un breve resoconto della visita di Munro a Ettrick. Munro ne delinea la posizione geografica e la descrive come luogo di incontro di genti diverse. Nella toponomastica convergono geografia e lingue, o geografia e storia. Munro spiega quindi dove si trovasse Far-Hope, la fattoria dei suoi antenati, e fornisce alcune notizie storiche che mostrano la valle come luogo pericoloso e malfamato: battuta da ladri di bestiame e altri fuorilegge, terra natia di Michael Scott, che Dante avrebbe nominato nell'*Inferno*, rifugio di William Wallace dagli inglesi, teatro dell'uccisione del mago Merlino, secondo alcune leggende, da parte di pastori locali. Sono i luoghi di una cultura incline al meraviglioso, di nuovo, e sono i luoghi delle origini: per il primo William Laidlaw, Munro usa subito il nome «Will O'Phaup» e spiega che esso deriva da «Far-Hope», il nome della fattoria della famiglia. L'identità si definisce in relazione ai luoghi di provenienza, così come i luoghi sono segnati da coloro che li abitano: le imprese di Will lasciano una traccia nella toponomastica locale, come abbiamo detto, e nel Nuovo Mondo sarà il lavoro degli uomini ad agire sul paesaggio, come Munro racconta in “The Wilds of Morris Township”, nonché, soprattutto, in “Working for a Living”.

attenzione dalla critica, alla quale di seguito farò riferimento e rimanderò.

Nella seconda sezione, la dimensione spaziale non determina i titoli, ma è ampiamente rappresentata nei testi. In "Home", in particolare, lo spazio è lo spazio della casa, da una parte, e quello del paesaggio (in continuità con "Working for a Living"), dall'altra. A proposito della casa, Munro esprime ancora sentimenti di appartenenza ed estraneità: appartenenza di lei ai luoghi e appartenenza dei luoghi a lei, ma anche estraneità per quei luoghi che non le appartengono più, dopo che la vita l'ha portata altrove mentre altri continuavano ad abitarli, e che tuttavia non cessano di chiamarla. Il paesaggio di quei luoghi, scrive, è ciò che vorrebbe vedere fino alla fine: «Such unremarkable scenes, in this part of the country, are what I have always thought would be the last thing I would care to see in my life» (286). La dialettica di riconoscimento ed estraneità oscilla ancora verso il riconoscimento all'approssimarsi della morte. L'esplorazione dei luoghi tramite la scrittura, come l'esplorazione del passato familiare, si lega al tema della morte. E l'esplorazione fisica dei luoghi, d'altra parte, era cominciata con una visita al cimitero di Ettrick, per concludersi, come abbiamo ricordato, con una visita al cimitero di Joliet, Illinois.

Il nesso di luoghi, origini, morte e scrittura si stringe infine in "What Do You Want to Know For?". All'inizio del testo, che conclude la seconda sezione, Munro e il secondo marito, Gerry Fremlin, si imbattono in un tumulo lungo la strada. Nella sequenza successiva, Munro racconta che le viene trovato un nodulo nel seno e il nodulo e il tumulo sono tacitamente assimilati: l'emergenza di qualcosa che non si sa che cosa sia (del tumulo dice che non si sa che cosa ci fosse dentro) e che ha a che fare con la morte. Corpo e paesaggio sono assimilati tramite queste apparizioni perturbanti e Munro descrive i luoghi da geografa, come ha imparato da Fremlin, geografo, ma poi, come nota Héliane Ventura, «the landscape is submitted to a process of anthropomorphic description» (95), componendo

una «embodied topography which is at the same time an itinerary of self-discovery as geology» (98).

In questo modo, Munro introduce anche una temporalità diversa da quella biografica o storica: la temporalità geologica, del paesaggio che si forma e si trasforma. Anche il paesaggio infatti è soggetto al cambiamento e in questo senso al disfacimento: è un «record of ancient events» (*View* 318), cosicché «you have to keep checking, taking in changes, seeing things while they last» (*View* 319). Ma questa temporalità, per via di metafore, è legata a quella umana della famiglia. Munro, nota Bigot, parla dei laghi glaciali come degli «“ancestors” of the Great Lakes [...], while a creek is said to be “a direct descendant” of an ancient river [...]. The vocabulary from genealogy shows connections between the landscape and Munro’s interest in her lineage and family history, as evidenced in the collection» (66).

Complessivamente, il discorso sul paesaggio si intreccia a quelli sulla malattia e sulla famiglia, nonché di nuovo, a quello sulla scrittura. Avendo ritrovato il tumulo e la cripta che esso conteneva in un cimitero che ospita numerose tombe di bambini e di giovani donne e uomini, Munro si impegna in una nuova ricerca informazioni nella biblioteca del college dove lei e il marito avevano studiato ed è lì che si pone la domanda “What Do You Want to Know For?”, a cui segue una nuova riflessione sui motivi socialmente legittimi o illegittimi per leggere e scrivere. Ora, però, la domanda ha un senso anche più personale, è una domanda che Munro rivolge a se stessa, e la risposta, che abbiamo già dato, ha a che fare con la prospettiva della propria morte, alla quale si affaccia temendo di avere il cancro e dalla quale recede – ma temporaneamente, dice, poiché gli anni passano –, quando il nodulo si rivela benigno.

Arriviamo così all’epilogo, dove i temi della raccolta precipitano e si fondono nell’immagine di una conchiglia

che Munro ricorda in una delle case del proprio passato, che ormai è il passato della famiglia e dell'umanità:

Now all these names I have been recording are joined to the living people in my mind, and to the lost kitchens, the polished nickel trim on the commodious presiding black stoves, the sour wooden drainboards that never quite dried, the yellow light of the coal-oil lamps. The cream cans on the porch, the apples in the cellar, the stovepipes going up through the holes in the ceiling, the stable warmed in winter by the bodies and breath of the cows—those cows whom we still spoke to in words common in the days of Troy. *So bos. So bos.* The cold waxed parlor where the coffin was put when people died.

And in one of these houses—I can't remember whose—a magic doorstep, a big mother-of-pearl seashell that I recognized as a messenger from near and far, because I could hold it to my ear—when nobody was there to stop me—and discover the tremendous pounding of my own blood, and of the sea. (*View* 348-349)

Bibliografia

- Atkinson, David. *The Anglo-Scottish Ballad and its Imaginary Contexts*. Open Book Publishers, 2014.
- Bigot, Corinne. “Mapping the Vernacular Landscape in Alice Munro’s ‘What Do You Want to Know For?’ and Other Stories”. *Space and Place in Alice Munro’s Fiction. “A Book with Maps in It”*, a cura di Christine Lorre-Johnston ed Eleonora Rao, Camden House, 2018, pp. 63-81.
- . “The Wonders of the Transatlantic Journey: Alice Munro’s ‘The View from Castle Rock’”. *Commonwealth Essays and Studies*, vol. 37, n. 1, 2014, *Crossings*, pp. 25-34.
- Carrère, Emmanuel. “*Moll Flanders*, di Daniel Defoe”. 1994. *Propizio è avere ove recarsi*. 2016. Traduzione di Francesco Bergamasco, Adelphi, 2017, pp. 56-65.

- Cave, Terence. *Recognitions. A Study in Poetics*. Oxford UP, 1990.
- Demanze, Laurent. "Portrait de l'écrivain contemporain en enquêteur. Enjeux formels et épistémologiques de l'enquête". *Territoires de la non-fiction. Cartographie d'un genre émergent*, a cura di Alexandre Gefen, Brill, 2020, pp. 68-81.
- Cohn, Dorrit. *The Distinction of Fiction*. The Johns Hopkins UP, 1999.
- Fludernik, Monika. "Factual Narration in Narratology". *Narrative Factuality: A Handbook*, a cura di Monika Fludernik e Marie-Laure Ryan, De Gruyter, 2019, pp. 51-74.
- Gadamer, Hans-Georg. *Verità e metodo*. 1960-72. Traduzione di Gianni Vattimo, Bompiani, 2000.
- Genette, Gérard. "Racconto di finzione, racconto fattuale". *Finzione e dizione*. 1991. Traduzione di Sergio Atzeni, Pratiche, 1994, pp. 55-76.
- Hogg, James. *Memoir of the Author's Life and Familiar Anecdotes of Sir Walter Scott*. A cura di Douglas S. Mack, Scottish Academic Press, 1972.
- Jaeger, Stephan. "Factuality in Historiography/Historical Study". *Narrative Factuality: A Handbook*, a cura di Monika Fludernik e Marie-Laure Ryan, De Gruyter, 2019, pp. 335-349.
- Munro, Alice. *Hateship, Friendship, Courtship, Loveship, Marriage*. Chatto & Windus, 2001.
- . *The View from Castle Rock*. 2006. Vintage, 2007.
- Nussbaum, Martha. *Giustizia poetica*. 1995. Traduzione di Edoardo Greblo, Mimesis, 2012.
- Pérez, Claude. "Subjectiver le document?". *Territoires de la non-fiction. Cartographie d'un genre émergent*, a cura di Alexandre Gefen, Brill, 2020, pp. 55-67.
- Struthers, J. R. "The Real Material: An Interview with Alice Munro". 1983. *Probable Fictions: Alice Munro's Narrative*

Acts, a cura di Louis K. MacKendrick, ECW P, 1983, pp. 5-36.

Thacker, Robert. *Alice Munro Writing Her Lives: A Biography*. Emblem Editions, 2011.

---, "'As Truthful as Our Notion of the Past Can Ever Be': William Maxwell, His *Ancestors*, and Alice Munro's *The View from Castle Rock*". *Authorship*, vol. 10, n. 1, 2021, pp. 1-16.

Ventura, Héliane. "Genealogy and Geology: Of Metanarratives of Origins". *Commonwealth Essays and Studies*, vol. 34, n. 1, 2011, *Tectonic Shifts*, pp. 93-100.

Viart, Dominique. "Légitimité et illégitimité des écrivains de terrain". *Territoires de la non-fiction. Cartographie d'un genre émergent*, a cura di Alexandre Gefen, Brill, 2020, pp. 107-131.

MEDIUM: LA MORTE DEL PADRE
TRA AUTOFICTION, EPICA E FANTASIA

di Irene Cacopardi

Il tempo in cui scriviamo è segnato nel profondo dalle morti dei fondatori, dei capostipiti, dei «padri» che scompaiono lasciandoci orrende gatte da pelare. Noi siamo gli eredi di illusioni già evaporate: sappiamo che lo «sviluppo» corre su un binario morto, ma non sappiamo azionare il cambio. (Wu Ming1 *New Italian Epic* 6)

È con queste parole che Wu Ming1 descrive «la morte del vecchio», una delle caratteristiche della nebulosa del *New Italian Epic*, la nuova epica italiana. Con questa espressione, Wu Ming1 indica un fenomeno che raggruppa diverse opere che condividono, oltre alla morte del vecchio, la stessa epica e alcuni elementi come la contaminazione dei generi, il rigetto dell'ironia postmoderna e uno sguardo obliquo; per lo scrittore si tratta di una delle «molte-buone-diverse cose che accadono nella letteratura» (*New Italian Epic* 1).

Naturalmente, la scomparsa del padre, del capostipite, del vecchio è un topos narrativo che oltrepassa i limiti di genere, temporali e geografici. Dal fantasma del padre di Amleto, alle figure paterne spesso assenti nel panorama letterario iper-contemporaneo, la morte del vecchio è l'elemento chiave da cui spesso prende origine la narrazione.

Simbolo del potere e dell'autorità, la scomparsa della figura paterna da una parte permette di trovare libertà, eliminando la potestà genitoriale, ma dall'altra testimonia l'annientamento dell'ordine ed esprime la difficoltà, emotiva e ontologica, dell'eredità lasciata ai figli, come dimostra la strana bestia metà agnello e metà gatto trasmessa dal padre nel racconto *Un incrocio* di Franz Kafka.¹ La singolare stramberia del lascito paterno rappresenta proprio questa incomprendibilità: il padre, morendo, lascia il figlio confuso e disorientato di fronte all'ignoto.

E se fosse la scrittura letteraria a ripristinare l'ordine, ad «azionare il cambio» di cui parla Wu Ming1? Se il racconto della morte del padre permettesse di riscattare il passato, superare il trauma, risolvere il rapporto archetipo col genitore e immaginare un futuro?

Allo scopo di analizzare questo topos, il presente contributo propone una riflessione sul romanzo *Medium* di Giuseppe Genna. La prima parte di questa riflessione si concentra sul ritrovamento del cadavere del padre, Vito Genna. Oggetto di disamina della seconda parte sarà l'analisi del contesto, del personaggio e della personalità del defunto. Nella terza parte, infine, l'indagine si sposterà sui concetti di passato, memoria e eredità per capire se e in che modo la perdita della figura paterna renda possibile la costruzione di un domani.

Opera ibrida, che unisce la non-fiction a derive allucinatorie e immaginarie, *Medium* viene definito dall'autore «un dono» (Genna *Medium*); si tratta di un invito a impossessarsi della realtà, per quanto dolorosa, e a riflettere sul futuro. Il vuoto emotivo lasciato dalla scomparsa paterna è in Giuseppe Genna un vuoto regolativo in senso kantiano, poiché esso stimola e indirizza l'attività conoscitiva; il lutto è un viaggio iniziatico attraverso cui immaginare storie alternative. Come nell'*Apologia*

1. Si veda Fusco e Tommasoni.

di Socrate, in cui Platone afferma: «Non è possibile che abbia ragione chi di noi pensa che morire sia un male. Se, d'altronde, essa [la morte] è come una migrazione da qui a un altro luogo [...] che in codesto luogo si ritrovano poi tutti i morti, quale bene potrebbe esservi, o giudici, maggiore di questo?» (74-76). La morte non è quindi solo un male, ma anche una possibilità, poiché inaugura una nuova sopravvivenza.

1. Il ritrovamento

La morte del padre è «l'evento più importante e il più straziante nella vita di uomo» scrive Sigmund Freud nella prefazione a *L'interpretazione dei sogni* (292); ed è proprio questo l'evento in cui il lettore di *Medium* è immerso immediatamente. La narrazione, infatti, comincia dal ritrovamento del cadavere del padre di Giuseppe Genna, il primo gennaio del 2006.

Vito Antonio Genna è malato di cancro in fase terminale. Alcolista, depresso e con un tentativo di suicidio alle spalle, l'uomo muore di infarto fulminante da solo, nel suo appartamento milanese. Il cadavere viene ritrovato ventiquattro ore dopo dai figli Giuseppe e Gisella che, non avendo più sue notizie, decidono di andare a controllare l'abitazione. Nella camera da letto, irrigidito dal rigor mortis, «piccolo, curvo, levigato, blu, livido» (Genna *Medium*), Vito Genna è steso per terra, «in pigiama [...] i piedi sono blu, le mani sono blu e nere, la guancia destra è appoggiata sul parquet [...] aderisce quasi totalmente al parquet tranne il braccio sinistro, sollevato e chiuso nel pugno blu e nero, rigido, appoggiato alla struttura di legno che copre la rete per il materasso» (Genna, *Medium*).

Genna definisce la scoperta «raccapricciante» (Genna, *Medium*). La vista del corpo del padre genera nel figlio un turbamento profondo, un sentimento misto di orrore

e ripugnanza e l'emozione che predomina è la paura, il terrore. «Abbiamo paura a stare qui», ripete più volte Giuseppe. All'arrivo del medico necroscopo, una donna affetta da nanismo, Genna racconta ancora che tutti, lui, la sorella, il compagno e l'uomo delle pompe funebri, sono «terrorizzati». Insistendo sulla sensazione di timore, sul suo stato d'animo pieno d'angoscia, l'autore testimonia l'ambivalenza antropologica dell'uomo di fronte al corpo morto, per cui al sentimento di deferenza si accompagna la repulsione. Infatti, se il decesso trasporta l'individuo in una dimensione sacra, nel senso etimologico e cioè altra, totalmente diversa, che provoca reverenza e venerazione, esso suscita nel contempo repulsione e terrore. Genna si misura con quello che Freud chiama il Perturbante, *Das Unheimliche*,² «quella sorta di spaventoso che risale a quanto ci è noto da lungo tempo, a ciò che ci è familiare» (270), la morte per l'appunto. Elemento noto, evento intimo e inscindibile dall'esistenza umana, il trapasso causa tuttavia angoscia e orrore. Come la morte, il defunto porta con sé un messaggio ambivalente che causa a sua volta paura. Persona conosciuta e amata in vita, il morto diventa un soggetto estraneo, deperibile, inquietante, addirittura pericoloso. Il terrore a cui fa riferimento Giuseppe Genna si rapporta a paure ancestrali, tra le quali il timore di vedere il morto tornare tra i vivi per mischiarsi ancora a essi. Andato in bagno per sciacquarsi il viso e guardatosi allo specchio, Giuseppe Genna dichiara: «ho il terrore di vederlo in piedi, violaceo, irrigidito, immobile, che mi guarda fisso» (Genna, *Medium*). Così come Zeno Cosini, il protagonista de *La coscienza di Zeno* di Italo Svevo, è spaventato dalla possibilità che il padre morto possa riprendere conoscenza,³ Giuseppe teme che il padre ritorni

2. Per approfondire il tema, si veda Freud *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*.

3. Nel dialogo col dottor Coprosich, la notizia che il moribondo possa recuperare in parte la coscienza, anche per un

in vita e di essere messo a confronto con lui e con il suo disfacimento fisico. Come nei lamenti funebri omerici (Gagliardi 107-136), in cui l'orrore della decomposizione, della perdita della forza fisica e della bellezza genera sgomento e lacerata il cuore, così l'eventualità di un ritorno alla vita turba e angoschia Giuseppe. Inoltre, la possibilità della riapparizione del defunto assume tradizionalmente connotati negativi;⁴ per tale ragione il corpo deve essere allontanato e bisogna impedirne la permanenza nella dimora.⁵ Nel racconto di Giuseppe Genna, infatti, l'impossibilità di rimuovere rapidamente il corpo senza vita del padre, con cui l'autore resta relegato nell'appartamento per diverse ore, accresce il terrore. La paura è acuita, inoltre, dall'ambiente scuro, tetro e severo. La casa è «tremenda», letteralmente «che fa tremare di spavento;

breve momento, terrorizza Zeno: «più spaventato che mai, lo supplicai di non applicargli le mignatte [...]. Poteva esserci un'azione più malvagia di quella di richiamare in sé un ammalato» (Svevo 50).

4. A tal proposito, il mito di Dracula, la figura dello zombi nella cultura vudù africana e delle Antille, la divinità Citipati nella religione Buddista, o ancora il personaggio del Bombo – l'estinto a cui i familiari non possono offrire una degna sepoltura nelle credenze del popolo Toraja e che diventerà quindi uno spirito maligno che vagherà nel villaggio per tormentare i vivi – sono alcuni esempi che attestano la negatività di tale topos. Per approfondire il tema, si veda Borzakian.

5. Pensiamo alla tradizione di coprire gli specchi nella cultura ebraica per impedire il permanere del morto nella casa; all'uso di un'uscita secondaria per evacuare il cadavere per fare in modo che il defunto non trovi la strada per ritornare o ancora all'uso di versare dell'acqua sulla tomba per placare la sete di vita. Tutti questi riti hanno lo scopo di impedire un possibile ritorno e di bloccare il morto in uno spazio altro, diverso e separato da quello dei vivi. Per approfondire, si vedano Boudry; France Inter; Pierron.

che incute grande paura o timore». ⁶ Nera, vuota, immobile, è un mausoleo del tempo passato. Il corridoio è un tunnel buio in cui i quadri, regali di alcuni compagni di partito del padre, sono delle «visioni cupe, che hanno reso intollerabile l'infanzia» (Genna, *Medium*).

L'ambiente è grave e tenebroso, proprio come lo era il padre. Impiegato presso gli uffici del comune di Milano, Vito Genna militava nel PCI dall'età di 13 anni: «un'intera esistenza consacrata alla dialettica della politica» (Genna, *Medium*). Etilista, Vito Genna è violento con la moglie e con i figli, tanto che il pensiero ricorrente dell'infanzia è l'eventualità dell'omicidio. Ogni notte, Giuseppe, Gisella e la madre si chiudono nella camera dei bambini per paura dell'irruzione assassina del padre. «Eravamo all'assedio» racconta ancora Giuseppe Genna. Dopo un divorzio tardivo, Vito chiede il prepensionamento, assiste alla dissoluzione del partito e si impegna in attività di volontariato burocratico e fiscale per aiutare gli anziani del vicinato. Malato, Vito si isola rispetto alla famiglia e si chiude in «una capsula di solitudine» (Genna, *Medium*).

Rigido, «prussiano», violento, severo, colpevole di «immobilismo emotivo» (Genna *Medium*) e di mutismo, Vito è tuttavia un uomo fragile e sofferente. Malamato dalla moglie, che lo tradisce continuamente, l'uomo è «incapsulato nell'ambra del rancore amoroso», spiega Giuseppe. Antierooico fino allo sfinimento, depresso e suicidario, «la pena è la sua spina dorsale, il suo apparato cardiaco» (Genna, *Medium*), sottolinea ancora il figlio. Inoltre, questa pena ininterrotta è acuita dalla malattia: Vito è infatti un «tumore che parla e che cammina» (Genna, *Medium*). Giuseppe lo descrive come «un pulcino implume, appena nato» (Genna, *Medium*). Per il padre, così come per i suoi amici e le sue frequentazioni, Genna usa l'aggettivo di «marcescente», parzialmente putrido, che marcisce o che appassisce, non solo nel corpo ma

6. <https://www.treccani.it/vocabolario/tremendo/>.

anche nello spirito.⁷ L'insistenza, inoltre, sul termine «incapsulato», rinvia proprio all'essere rinchiuso, con l'idea di volontaria separazione dall'altro, di difesa dal mondo esterno. In psichiatria, per esempio, si usa questo termine per una forma di schizofrenia allo stato latente. Fragile per la mancanza d'amore e per la malattia, Vito è «un'allegoria ormai erosa del tempo» (Genna, *Medium*).

La morte del genitore è quindi l'evento che attiva i ricordi di Genna figlio e mette in moto la narrazione del passato. Il decesso fa emergere una figura paterna ambivalente e complessa. Nel racconto del figlio, infatti, il padre è contemporaneamente un padre-padrone, che incute terrore e che assedia la propria famiglia, ma anche un debole, propenso al vizio, chiuso nella mancanza d'amore e nel fallimento personale e politico. La sua parabola resta dunque sepolcrale, rispettando così i canoni rappresentativi evidenziati più volte nella produzione letteraria contemporanea: i padri sono deboli, malati, morenti. Ma se la morte rappresenta per alcuni il segno della sconfitta ideologica e il simbolo del «placarsi del vento rivoluzionario» (Baghetti 29), in *Medium*, anche se essa è intimamente e allegoricamente legata alla fine del PCI italiano, è invece una rinascita, se non ideologica e politica, almeno umana. Il vuoto lasciato dalla perdita permette di conferire un senso agli eventi. Se l'esperienza del decesso genera paura e spezza il cuore, essa è tuttavia fondamentale e fondante, poiché permette di dare avvio a una ricerca, il cui scopo è curativo: la risoluzione del lutto.

2. *Resurrezione e rivoluzione*

A partire dal decesso paterno, infatti, Giuseppe Genna indaga, fruga, scava. La molla che innesca l'indagine è il ritrovamento di una lettera dietro una fila di libri di Peter

7. <https://www.treccani.it/vocabolario/marcire/>.

Kolosimo nella biblioteca del padre. Nonostante l'importanza all'interno dell'impianto narrativo, non ci soffermeremo in questa sede sulla figura di Peter Kolosimo poiché essa richiederebbe uno studio distinto.⁸ La prospettiva scelta per questa analisi, invece, ci porta a soffermarci piuttosto sul ritrovamento del documento. La lettera proviene dall'interprete che nel 1981 aveva accompagnato in un viaggio nella DDR la delegazione italiana del PCI, di cui Vito Genna faceva parte. Aperta la busta, Giuseppe legge:

Mio caro,
avendo risentito la tua voce avevo ritrovato tutti i sentimenti per te e i ricordi ai nostri 5 giorni vissuti insieme. Avevo tante cose a dirti, ma parlando con te avevo dimenticato tutto, per tutto quanto era successo, ero molto eccitata, con i ginocchi tremanti. Sai che non avevo riconosciuto la tua voce subito? Ho messo qualche tempo per ritrovarla. Voglio essere sincera, cosa che chiedo anche di te, perché la Grande Cosa tra noi rende tutto difficile che è da vivere solo di questo modo. Dunque, ho passato una settimana dura dopo la tua partenza con gli altri, visto quello che era successo. Ero paralizzata, vivevo solo ricordandomi tutti i giorni della settimana prima, rivivendoli nella mia memoria, senza aggiungere immaginazione come capita di solito. Non facevo niente, c'era la grande, stragrande tristezza. Ma poi, rivedendo gli amici del Centro e sentendo sempre che bisogna riadattarsi alla vita qui e ritrovare il ritmo del Lavoro, tanto importante come sai tu, e anzi rafforzato dopo ciò che è accaduto in quei giorni, il ricordo della settimana scorsa stava già impallidendo anche se era risentito con tristezza e nostalgia per l'eccezionalità di quello che avevamo vissuto insieme. Questo dato di fatto mostra ciò che ti dicevo già a Limbach, che dopo 5 giorni non si può decidere del proprio futuro. Ciò che abbiamo sentito

8. Si veda Camilletti, *Italia lunare*.

e fatto insieme dice che tutto sarà realizzabile solo con tante difficoltà che mi fanno paura. Ho tanta paura, ma c'è anche l'idea di ribellione e di forza, dicendomi: se abbiamo la possibilità di modificare il futuro, perché si dovrebbe rinunciare a questa prospettiva che ci potrebbe dare la felicità, la vita, così come per tutto il mondo? Ma per questo bisognerebbe essere sicurissima di me stessa e dei sentimenti dell'altro e dopo quello che è capitato a te non ne sono. Dunque non posso scriverti altro che la mia insicurezza e ti lascio con la decisione di venire o no, però pregandoti di venire, perché è così importante. Non abbatterti. È una Grande Cosa tra noi, anche se mi fa tanta paura.

Se vuoi venire (cosa che, senza dubbio, mi farebbe felicissima) vieni come turista. Un'altra visita in delegazione farebbe sospettare le autorità. Ma facendo le formalità ti prego di non dire mai che vieni da me, né il mio nome. Ufficialmente vai in un albergo qui o fai il campeggio, forse puoi fare prenotare e pagare l'albergo già in un'agenzia di turismo in Italia (in Francia è possibile, credo che è meno caro così).

O vieni in un gruppo di turisti. Posso anche venire da Lipsia a Berlino Est se ci saresti. Ma così avresti anche un programma turistico! Se vieni così penso che non si deve fare lo scambio obbligatorio di 25 DM (occidentali) per giorno.

Anche se dovresti venire, ti prego di non scrivermi, almeno con la posta. E neanche al Centro, perché tutta la posta è aperta dalle autorità specifiche e siamo sotto osservazione. Trova qualcuno che sta venendo qua e dagli la lettera. O mi telefoni dall'aeroporto. (Un numero a Lipsia ancora: 0941/581249, il mio amico che parla l'inglese), o mi spedisce un telegramma con i dati di arrivo per non insospettire.

In ogni caso, se vieni o no, devi sapere che questi pochi giorni nostri sono scolpiti per sempre nella mia memoria e non ti dimenticherò mai dopo quello che hai fatto. Tanti baci a te! Adesso scrivendoti e pensandoti risento la grande nostalgia, l'importanza che hai avuto, la Grande Cosa che abbiamo vissuto.

Ti bacio,

G. (Genna, *Medium*)

I riferimenti ai «sentimenti», all'«eccitazione» e ai «ginocchi tremanti», alla «tristezza», alla «paura», alla possibilità di modificare il futuro per raggiungere la felicità, al progetto di un incontro ulteriore, alla nostalgia dei giorni passati insieme e a una «Grande Cosa» che sarebbe stata vissuta dal padre e dalla traduttrice sono elementi che inducono il figlio a leggere il documento come una dichiarazione d'amore, di cui la misteriosa firmataria sarebbe un'amante del padre. Accompagnata da un inno alla figura del padre in greco antico, scritto proprio da Genna figlio al ginnasio, la lettera è un «sisma» (Genna, *Medium*), una scossa, un terremoto che stravolge ciò che il figlio, e per suo tramite il lettore, conosce del padre. Essa «sposta tutto», afferma Giuseppe Genna, è un «capovolgimento dell'addio», una trasformazione radicale.

Con essa Vito Genna risorge. L'uomo rinasce con un'immagine nuova, completamente trasformata. Infatti, la lettera manda in frantumi in primo luogo l'immagine d'asceta moralista che contraddistingueva Vito: nonostante i ripetuti tradimenti della moglie in quel preciso periodo, Giuseppe e la sorella ricordano che il padre non la tradiva mai. Se per i figli l'uomo rispettava uno stretto codice morale, obbediva a una scelta consapevole tra azioni possibili e quindi rifiutava il tradimento, la lettera svela che, in realtà, egli era fedifrago e ingannatore. Di conseguenza, agendo in modo contrario all'aspettativa, Vito Genna turba e delude: Gisella è distrutta dalla

prospettiva che emerge dalla lettera e Giuseppe è in collera e disorientato. La lettera, afferma il figlio, «riconfigura radicalmente ciò che sapevo e che so [...]. Ogni mia trascorsa valutazione su di lui è rivoluzionata. Socchiudo la bocca, espiro a fatica» (Genna, *Medium*).

Elemento cardine che suscita la necessità di capire, la lettera è così il perno sul quale si costruisce la seconda parte del romanzo, in cui Genna scava nel passato per «ricostruire il puzzle» (Genna, *Medium*) e in cui storia e fantasia si mescolano. In tal modo, il ritrovamento della lettera permette l'instaurarsi di una dialettica tra passato, presente e futuro, fondamentale per elaborare la perdita e «mettre en acte le travail libérateur du deuil» (Miller 6).

3. *Partire per ripercorrere il passato*

«Padroneggiare il passato è possibile solo nella misura in cui si racconta ciò che è accaduto», scriveva Hannah Arendt (*Antologia* 225). Il poter raccontare, il passare in rassegna e, nel contempo, esporre ordinatamente e riferire ad altri, è una tappa fondamentale per capire e accettare il tempo preterito e poter scrutare un futuro. Da un punto di vista retorico, come sottolinea la sociologa canadese Lori Saint Martin, scrivere e raccontare della morte dei genitori significa fare ricorso all'elegia. Sottogenere della poesia lirica, l'elegia in senso moderno è una ricerca identitaria che subentra dopo una perdita e che consiste nel ricordare il passato, ricostruirlo e trasformarlo in narrazione per un ritorno alla vita. Giuseppe Genna sviluppa la riflessione su due binari paralleli: quello della storia personale, che occupa la prima parte del romanzo, e quello della storia collettiva che, invece, ne compone la seconda. In primo luogo, quindi, l'autore mette in scena la figura del padre e studia la relazione con essa. In secondo luogo, si confronta con il comunismo, come momento

storico e ideologia. Tramite il ricorso alla fantascienza, questa seconda parte esamina, critica e tenta di riedificare gli eventi storici. È in questa prospettiva che s'inserisce il viaggio fantascientifico di Giuseppe Genna in Germania. La ricerca di questa misteriosa traduttrice diventa l'occasione per scoprire, capire, ripercorrere, trasformare fantasmagoricamente il passato e raccontarlo, per fare i conti con il fantasma del padre e, in ultima istanza, della storia.

Iniziamo dunque dalla storia personale. La pulsione primaria che spinge il figlio alla partenza è la possibilità di disvelare la realtà e di capirla. Si tratta, come sottolinea Hannah Arendt in *L'umanità in tempi bui*, dell'opportunità di richiamare gli eventi significativi dell'esistenza raccontandoli a se stessi e agli altri. «Io sto soltanto sistemando il mio passato» (Genna, *Medium*), spiega Giuseppe alla fidanzata Federica che, incinta, non appoggia la decisione di partire del compagno. «Qui è questione del passato», insiste tuttavia Giuseppe e afferma: «Non riesco a costruire il puzzle» (Genna, *Medium*). La partenza è quindi una necessità, un'urgenza. Usando qui la maggior parte dei topoi viatici⁹ – il bisogno personale del viaggio, la curiosità e ancora l'apprendimento – Genna lega la partenza a una possibile riscrittura della storia. Mezzo per uscire dall'universo conosciuto, per rompere con le scelte di vita (luoghi, ambiente, lavoro, relazioni), per ripensare le proprie abitudini, il viaggio dell'autore/figlio supera così la dimensione puramente geografica e permette di esplorare contemporaneamente la memoria e gli immaginari, luoghi privilegiati per la comprensione della propria esistenza e del domani.

In un gioco di presenza/assenza, assenza fisica ma presenza costante nel racconto, il fantasma del padre accompagna Giuseppe in un percorso che lo conduce prima a Berlino e successivamente a Lipsia dove risiede l'interprete: Gretel Hinze. Personaggio misterioso,

9. Si veda Weber.

Gretel rivelerà che Vito era un membro della Stasi e che la presunta storia d'amore è, invece, una storia di telepatia, di fine del pianeta e di entità oscure nel senza tempo. Infatti, la donna racconta che Vito aveva partecipato a esperimenti parapsicologici per infrangere le barriere dello spazio-tempo. Persuasa dell'esistenza di vite extraterrestri, che sarebbero sbarcate sulla terra per realizzare il vero comunismo, la Stasi praticava attività paranormali. Uno degli scopi dell'organizzazione era di entrare in uno spazio mentale immaginario ma reale, chiamato Akasha; «un archivio di ogni tempo, passato e futuro, e di ogni dimensione» (Genna, *Medium*). Nell'estate del 1980, scavando in questo luogo parallelo, i visualizzatori avevano percepito un pericolo. Allo scopo di scoprire di cosa si trattasse, la Stasi si era allora rivolta ai migliori visualizzatori internazionali, tra cui Vito Genna. Egli era l'uomo con «le più chiare e potenti capacità medianiche mai conosciuto» (Genna, *Medium*), spiega Gretel. Vito Genna diventa il *medium*, il principale mezzo, il canale attraverso cui avviene la manifestazione fisica di un'entità del «senza tempo» (Genna, *Medium*).

Da uomo fragile, ripiegato su se stesso, malamoto e malato, Vito si trasforma così in una figura forte e carismatica, riferimento per le attività paranormali praticate dalla Stasi. Se «le parole non consolano. A volte tuttavia sovvertono» (Genna, *Medium*) pensa Giuseppe, una volta venuto a conoscenza dell'evento. La parola scritta stravolge quindi il ricordo e costruisce un'altra memoria; il trauma si tramuta in fantasia e «fiorisce» (Genna, *Medium*). Giuseppe cammina accanto al padre, ne segue la traccia e lo rivede, lo revisiona e lo configura secondo inattese traiettorie. Ha luogo così un ricongiungimento tra il padre reale e il padre ideale, quello che Genna chiama il «ritorno del padre prodigo» (Genna, *Medium*) e, in tal modo, la scrittura genera senso e forma, a partire dal non-senso che è la morte.

Parallelamente, il viaggio in Germania permette a Giuseppe di confrontarsi con l'eredità storica del padre: il fantasma di Vito, variante del fantasma edipico, (ri)chiama infatti il fantasma, o piuttosto lo spettro, del comunismo. L'incontro con il personaggio di Mattei, amico del padre e capodelegazione del viaggio in Germania, è l'occasione per ripercorrere la situazione in Russia durante la guerra. Partito da Roma nel 1943, deportato in un campo di concentramento, poi collaboratore della Stasi e interprete per gli uffici dell'NKVD, la polizia politica tedesca, Mattei racconta a Genna tutti i dettagli della sua deportazione. L'uomo descrive le regole che vigevano in seno alle organizzazioni governative, la nascita della Repubblica Democratica Tedesca, per lui «lo stato perfetto», e, nel contempo, allude a una «potenza sovranaturale» (Genna *Medium*). Affermando che il «sovranaturale è comunista» (Genna, *Medium*), ne tesse l'elogio e ne introduce il fantasma nella contemporaneità, preludio a un trionfo universale.

Così come la fantascienza reinscrive la figura paterna in una storia alternativa, a tratti migliore, essa vi inserisce, o vi vorrebbe inserire, anche la cultura, l'ideologia e l'atmosfera comunista, seguendo l'idea derridiana per cui il modo di pensare la storicità è uno dei luoghi in cui è necessaria l'apparizione del fantasma:

La mia percezione, ai tempi, era che il comunismo fosse grigio come i muri della sezione del seminterrato, qualcosa di gravoso ma necessario per giungere a realizzare l'uguaglianza tra i popoli [...] il comunismo fosse una forma di realismo. Era grigio, ma era una premessa allo scatenamento totale e definitivo del fantastico. (Genna, *Medium*)

Come la versione reale di Vito è cupa, triste, debole e marcescente, la percezione infantile del comunismo di Giuseppe è grigia, gravosa, pesante, faticosa e penosa.

Genna tenta allora di creare un fantacomunismo che con l'esperienza del comunismo reale conserva un legame puramente estetico e che dovrebbe permettere di andare oltre il realismo poiché «Il realismo non è bello» (Genna, *Medium*), dichiara Genna.

Se la fantascienza permette di ricostruire la figura paterna, offrendole una rinascita in positivo, a nostro avviso, tuttavia, essa non riesce a creare una visione diversa del comunismo, che globalmente resta opprimente e tormentosa. Il viaggio in Germania è, infatti, contrassegnato da telefonate minacciose di sconosciuti, incursioni e aggressioni all'hotel berlinese, con stelle a quattro punte disegnate sotto il letto, deliri premonitori di Federica, ricoveri in ospedale e, infine, una visita segreta nel quartier generale della Stasi. Qui Genna scende in una spirale tubolare a rimando dantesco. Proprio come la struttura dell'inferno di Dante, l'archivio della Stasi è infatti una spirale in discesa, che Giuseppe Genna descrive come un imbuto rovesciato «immane e gigantesco». Si tratta di un continuum vertiginoso, di un «archivio dell'umano» (Genna, *Medium*) fatto di gironi, in cui sono conservati migliaia di barattoli contenenti gli odori dei sospetti sorvegliati dalla Stasi. Qui, Genna inala il reperto olfattivo del padre e lo ingloba.

L'atmosfera resta quindi angosciante. Nonostante l'uso della figura di Peter Kolosimo, arma *soft* usata dal patto di Varsavia e *trait d'union* tra l'oriente e l'occidente, Genna non riesce a disegnare una versione morbida del comunismo, né un'alternativa ad essa e quindi nemmeno un futuro. E se in un primo momento la narrazione poteva ricordare l'opera *Enea e Anchise* (1613) del Bernini, in cui Enea ha sulle spalle il vecchio padre e ai piedi il figlio Ascanio che, spaventato ma speranzoso, porta l'eterno fuoco che accenderà la nuova vita di Roma, nello svolgersi degli eventi, invece, Genna non offre alcuna alternativa. Nella trama, questa mancanza di opzioni si concretizza nella perdita del feto che subisce Federica

durante il soggiorno tedesco. Non c'è dunque risoluzione, le illusioni rimangono evaporate e lo sviluppo storico continua a correre su un binario morto.

Nonostante questa impossibilità di rifondare la storia collettiva, la finzione allegorica e simbolica portata avanti con la scrittura sostituisce il grigiame e offre una nuova direzione, una «beanza», un'apertura che permette di «ripulire» (Genna, *Medium*) la storia personale. Il lutto o la perdita non sono quindi le esperienze fondamentali di *Medium*, lo è invece il percorso mnemonico-allucinatorio grazie al quale Genna può risolvere il lutto. La memoria è qui un'allucinazione dinamica che rende possibile ciò che la vita non ha concesso e che la morte impedisce. La ricerca del passato è una strategia per non perdere il padre, per offrire una possibilità di continuità dialogica e per annullare l'alienante condizione di posterità. La morte del vecchio permette proprio questo: uno scatenamento del fantastico. Come afferma Fabio Camilletti, Genna «riscrive la banalità del vissuto individuale e anche della storia collettiva, rivestendola di meraviglia» (“*Hantologia e fantarcheologia*”). Non solo, l'elaborazione fantastica del racconto e dei suoi elementi storici permette all'autore di conferire alla narrazione quel carattere epico che trasforma la storia in ἐποποιΐα, in una parabola grandiosa, in una favola leggendaria in cui il padre diventa un personaggio eroico, le cui azioni assurgono al rango di gesta eroiche.

4. Conclusioni

«Le père est mort. Le fils écrit.
Tout est terminé, tout est normal»
Normand de Bellefeuille, *Votre appel est important*

Per quanto possa iscriversi nell'ordine delle cose, per quanto possa essere normale, la morte dei capostipiti

provoca una profonda perdita di senso. Come afferma Madeleine Borgomano, la scrittura è prima di tutto un tentativo di tenere il caos a distanza.

Con *Medium*, Giuseppe Genna immagina una storia alternativa, in cui la fantascienza è il supporto per ricostruire la figura paterna. Si tratta della creazione di una doppia trama, che permette passaggi frequenti tra il ricordo e il lutto, tra la morte e la vita. Così, scrivendo la morte e la vita del padre, il figlio segna allo stesso tempo la continuità e la propria differenza e crea una forma di riparazione-resurrezione sia della figura paterna sia di sé stesso. Durante l'incontro con il medico necroscopo, Giuseppe Genna ricorda: «Io sono lo scrittore [...] io sono quello che prende il timone e dirotta la nave verso la spiaggia a cui mira [...] un mistificatore a fin di bene [...] mio padre è morto e io dò vita a una performance (Genna, *Medium*). Facendo un largo uso delle figure retoriche dell'apostrofe e della prosopopea, il morto, così come la sua storia, diventa un interlocutore allucinatorio che si installa di nuovo nel presente del narratore. Il figlio costruisce per il padre una tomba di parole e inventa un ricongiungimento nella pagina scritta. Alla sconfitta ideologica di un'intera generazione, Genna offre con *Medium* la risoluzione in una storia alternativa. Se il passato è una gatta da pelare, se l'eredità è un'illusione, quale miglior rimedio e terapia se non la fantasia di un libro «intimo e scatenato» (Genna, *Medium*) in cui il ruolo paterno è la testimonianza dell'impossibilità di sapere che cosa siano una vita giusta o il criterio universale della felicità?

Bibliografia

- Arendt, Hanna. *Antologia. Pensiero, azione e critica nell'epoca dei totalitarismi*. Feltrinelli, 2006.
- . *L'umanità in tempi bui*. Raffaello Cortina, 2016.

- Baghetti, Carlo. “La morte del Padre come costante narrativa della nuova letteratura del lavoro”. *Status Quaestionis*, 16, 2019, pp. 13-34.
- Borgomanno, Madeleine. “L’ombre du père”. *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, a cura di Cristina Alvares et al., Presses Sorbonne Nouvelle, 2017, pp. 249-261.
- Borzakian, Manouk. “Géographie morte-vivante. Les espaces indéterminés des zombies”. *Annales de géographie*, vol. 695-696, n. 1-2, 2014, pp. 687-705.
- Boudry, Patrick. “La ritualité funéraire”. *Hermès*, 43, 2005, pp. 189-194.
- Camilletti, Fabio. “Hantologia e fantarcheologia in *Medium* di Giuseppe Genna”. *Narrativa*, 43, 2021, pp. 127-139.
- . *Italia lunare. Gli anni Sessanta e l’occulto*. Peter Lang, 2018.
- de Bellefeuille, Normand. *Votre appel est important*. Québec Amérique, 2006.
- Derrida, Jaques. *Spettri di Marx*. Traduzione e cura di Gaetano Chiurazzi, Raffaello Cortina, 1994.
- France Inter, “François Michaud-Nérard: ‘Les rites funéraires sont faits pour les vivants, pas pour les morts’”. Radiofrance, 1 novembre 2016.
- Freud, Sigmund. *L’interpretazione dei sogni. Opere*, vol. 3. Bollati Boringhieri, 1989.
- . *Saggi sull’arte, la letteratura e il linguaggio*. Bollati Boringhieri, 1991.
- Fusco, Antonio, e Rossella Tommasoni. *I racconti di Kafka. Un’analisi psicologica*. FrancoAngeli, 1995.
- Gagliardi, Paola. “Il tema del cadavere nei lamenti funebri omerici”. *Gaia. Revue interdisciplinaire sur la Grèce ancienne*, 13, 2010, pp. 107-136.
- Genna, Giuseppe. *Medium*. giugenna.com, 2007.
- Kafka, Franz. *Racconti*. Il Saggiatore, 1970.
- Miller, Nancy K. *Bequest and Betrayal: Memoirs of a Parent’s Death*. Oxford UP, 1996.

- Pierron, Jean-Philippe. "Rites funéraires et poétique des éléments: une métaphysique de la poussière?". *Études sur la mort*, vol. 121, n. 1, 2002, pp. 73-83.
- Platone. *Apologia di Socrate. Critone*. Rizzoli, 2012.
- Saint-Martin, Lori. *Au-delà du nom. La question du père dans la littérature québécoise actuelle*. Presse de l'université de Montréal, 2010.
- Svevo, Italo. *La coscienza di Zeno*. Dall'Oglio, 1976.
- Weber, Anne-Gaëlle. "Le récit de voyage et la fabrique du littéraire". *Viatica*, 7, 2020.
- Wu Ming 1. *New Italian Epic: letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*. Einaudi, 2009.

“QUA SIAMO TUTTE BUONE FAMIGLIE.
IL PROBLEMA SO’ I FIGLI”.
LA SCUOLA CATTOLICA E LA CITTÀ DEI VIVI.

di Maria Giovanna Stati

La scuola cattolica (Albinati 2016) e *La città dei vivi* (Lagioia 2020)¹ presentano molti aspetti comuni, sia di ordine contenutistico-tematico che di tipo stilistico-formale: prendono le mosse da due casi di cronaca affini e scelgono di raccontarli attraverso i modi della *non-fiction*. Questo contributo confronterà anzitutto le modalità narrative con cui Albinati e Lagioia rappresentano le due vicende, per poi concentrarsi su un tema centrale in entrambi i romanzi: il rapporto padre-figlio, spesso inteso come determinante dell’innescò della tragedia. La narrazione è dominata per intero da ingombranti figure maschili, simbolicamente e/o fattualmente colpevoli: da una parte i padri, impotenti e lontani, fasulli patriarchi e sbandieratori di una mascolinità tossica e castrante, dall’altra i figli, confusi e bugiardi, che trovano riscatto nella violenza, ultimo fallace totem di virilità. I due autori cercano di ricostruire il contesto all’interno del quale si sono verificati i fatti con l’intento di comprendere e ricollocare l’atrocità: Albinati perviene a un discorso quasi storico-sociale, i suoi figli assassini nascono dal

1. Da qui in poi nei riferimenti bibliografici utilizzerò per il primo la sigla LSC e per il secondo LCdV.

fallimento dell'autorità parentale e dall'ascesa del capitalismo; Lagioia rimane sul particolare, i suoi giovani omicidi sono degli Edipo contemporanei che hanno deluso le aspettative paterne. In entrambi i casi la letteratura serve a riordinare il caos del reale, e la dinamica antica e tragica, squisitamente letteraria, della colpa dei padri che ricade sui figli ristrutturata una realtà indicibile e schizoide.

1. Somiglianze e differenze: una panoramica

Partiamo dalle somiglianze manifeste dei romanzi. *La scuola cattolica* e *La città dei vivi* ragionano intorno a due fatti di cronaca tra loro molto simili, rispettivamente il massacro del Circeo, abbreviato da Albinati in DdC, e l'omicidio di Luca Varani. I punti di contatto tra le due vicende sono vari: entrambi gli omicidi si sono consumati a Roma, gli assassini provengono da famiglie benestanti e insospettabili, le vittime sono giovani di borgata che, invitate in casa con l'inganno, vengono seviziate e uccise. I due romanzi ritardano di molte pagine la narrazione dell'evento culminante poiché ricostruiscono anzitutto il contesto all'interno del quale si è verificato il fatto; entrambi gli autori-narratori tematizzano la vicinanza della loro biografia a quella degli assassini, facendo di questa prossimità il motivo principale della loro scrittura. Nelle opere agisce una dialettica tra eccezionale e standard propria di molta narrativa contemporanea, che consiste nel raccontare un evento oggettivamente, e negativamente, eccezionale ridimensionandone il portato straordinario attraverso la prossimità dell'autore-narratore all'eroe negativo e la collocazione dell'esperienza di quest'ultimo in un contesto che lo renda plausibile (Stati). Toracca ha spiegato come per Albinati il massacro del Circeo sia contemporaneamente «un caso esemplare e un caso personale» (139): in quanto «paradigma semplificato

della relazione tra i sessi» (LSC 799), il DdC consente al narratore di ragionare sul rapporto tra mascolinità e violenza (ma anche tra violenza e educazione borghese e cattolica) da un punto di vista antropologico e storico-sociale, e quindi generale; al contempo, per aver frequentato la stessa scuola degli assassini, per essere nato nel loro stesso quartiere, ma soprattutto per aver ricevuto la loro stessa educazione cattolica e borghese, l'autore-narratore può rivendicare una familiarità con gli assassini, facendo della loro esperienza un fatto particolare e personale. Attraverso questo duplice movimento, il Ddc, da evento mostruoso, diventa prodotto plausibile di un preciso contesto sociale e antropologico, che non richiede nessuna attitudine eccezionale:

Un delitto come quello che ho concisamente narrato fu un fatto eccezionale nel QT [quartiere Trieste] e, come tale, avrebbe dovuto essere isolato nella coscienza degli abitanti, tanto era alieno dalla loro mentalità e dall'esperienza comune. [...] Tra la brava gente certe cose non succedono. [...] Invece non andò affatto così. Quel delitto non strinse affatto gli abitanti del QT in un comune sentire, li terrorizzò e li rese sospettosi l'uno dell'altro. Li spinse addirittura a dubitare di se stessi, che è la scissione più grave. [...] [S]embrò di riconoscere una tara nascosta, un demonio che si agitava nelle fondamenta di quel modo di vivere. Invece che essere sterilizzata dalla saldezza morale, la piaga infettò e diffuse la totale incertezza su *chi* aveva fatto *cosa*, e *perché*, e su chi era comunque capace di farlo, disposto, pronto a farlo, in ogni casa, in ogni strada, in ogni classe scolastica o gruppo di amici o famiglia, il delitto si moltiplicò con un effetto di rifrazione che lo rendeva infinitamente possibile, gli elementi di cui si componeva erano in effetti comuni e disponibili ovunque [...]. Non vi era alcun bisogno di uno scenario speciale, né di

motivazioni urgenti né di una particolare disposizione degli eventi, non c'era, insomma, nessuna necessità di essere criminali per commettere quel genere di crimine. Il crimine era gratuito, il crimine era per dilettanti puri, cioè, alla portata di *tutti*. (LSC 490-491)

La scuola cattolica è interamente costruito sullo schema teorizzato da Lukács, per cui l'evento più eccezionale diventa tipico nel momento in cui se ne mostrano i rapporti con il contesto storico-sociale all'interno del quale si è verificato (Lukács 324-377), inoltre l'autore-narratore partecipa a questo ridimensionamento presentandosi come termine medio tra personaggio (straordinario e negativo) e chi legge, agendo come una sorta di strumento empatico (Stati). Anche Lagioia ragiona sul contesto all'interno del quale si è consumato l'omicidio di Luca Varani: ricostruisce i rapporti sociali di Manuel Foffo e Marco Prato, la loro storia familiare, il loro rapporto con la città, il lavoro, il divertimento. Ma soprattutto, anche in questo caso, l'autore-narratore entra in scena e giustifica con la propria biografia la non mostruosità dell'evento raccontato, insistendo invece sulla sua apparentemente paradossale e possibile ordinarietà. Dopo aver rievocato tre episodi della propria gioventù (il lancio di alcune bottiglie di vetro dal terrazzo di un appartamento, un incidente in auto a causa di un'eccessiva assunzione di alcol, la tentazione di prostituirsi per pagare l'affitto a Roma), l'autore-narratore sentenzia:

Questa è la considerazione più complicata da mettere a fuoco: le mie risorse di allora, voglio dire, erano così scarse che non mi avrebbero consentito di uscire senza sregolatezze – e sregolatezze piuttosto pericolose – dal veicolo cieco in cui mi ero ficcato. Ci era voluto più di uno strappo violento per tirarsene fuori. Sono stato fortunato. Ma cosa sarebbe accaduto se la bottiglia avesse

centrato la ragazza? E se, anziché un'auto parcheggiata, avessi travolto un pedone? Se in cambio di centomila lire avessi fatto sesso con un vecchio sconosciuto, cosa ne sarebbe stato della mia autostima? Avrei retto? Sarei crollato? Ecco perché, quando ascoltai la prima volta la notizia dell'omicidio Varani, sentii all'istante qualcosa di familiare. Una scossa elettrica. Naturalmente, la familiarità era meno che parziale. Lanciare una bottiglia da un balcone non era certo prendere a coltellate un altro uomo. Sapevo cosa significava mettere mezzo passo nel cono d'ombra, sapevo che bisognava tirarsi indietro il prima possibile. (LCdV 277-278)

Se il meccanismo è simile, il risultato è diverso. Albinati parte dal massacro del Circeo e lo spiega intrecciando tra loro tesi antropologiche, storiche e sociali (l'evento è il prodotto coerente di un determinato spazio, Roma e scuola cattolica, di un determinato tempo, gli anni Settanta del Novecento, e di un preciso contesto sociale, la classe borghese) (Savettieri 129-130); Lagioia al contrario racconta il delitto di Luca Varani senza mai riuscire a trovare una teoria generale all'interno della quale collocarlo.² L'incomprensibilità della vicenda e la frustrazione che da essa deriva è esplicita: «Il mio bisogno di capire era diventato una dipendenza e ora rischiamo di soccombere» (LCdV 440). Se Albinati procede avendo ben chiaro l'orizzonte concettuale all'interno del quale poter inserire il delitto, Lagioia ricerca in maniera onnivora e ossessiva informazioni che possano anche solo

2. La citazione precedente infatti prosegue con gli interrogativi che sono poi il nucleo intorno a cui si muove il testo: «Ma poi? Cosa succedeva a chi non si fermava, o non riusciva a farlo? Ecco, questo non lo sapevo per niente. Cosa ne era di chi, immerso nell'ombra, continuava a scendere i gradini? Oltre una certa soglia si apriva un mondo sconosciuto» (LCdV 277-278).

di poco illuminare un evento per lui altrimenti oscuro,³ i suoi tentativi di raggiungere il generale sono flebili e la dimensione particolare è predominante. Questi differenti approcci ermeneutici determinano due testi molto diversi: *La scuola cattolica* è quasi un romanzo-saggio,⁴ il vero protagonista non è il massacro del Circeo, ma la voce del narratore (Savettieri 126) che utilizza quell'evento come occasione per ragionare sul mondo; *La città dei vivi* è un romanzo che ricostruisce un fatto di cronaca impermeabile a qualsiasi interpretazione e a cui l'autore pare avvicinarsi seguendo il modello di *In Cold Blood* mediato da Carrère (*Capote, Romand e io*), per cui Lagioia narrativizza il proprio coinvolgimento empatico e tematizza l'incomprensibilità dell'evento, proponendo solo vaghe e incerte ipotesi interpretative. Si distinguono, quindi, due movimenti narrativi opposti (Santi): Albinati parte dal particolare per giungere al generale, trasformando il massacro del Circeo in un evento simbolico, capace cioè di esemplificare concretamente questioni altrimenti generali, come la violenza maschile, il rapporto tra i sessi e l'educazione cattolico-borghese; Lagioia parte dal generale, e precisamente dalla convinzione che il delitto Varani «sia un forte segno dei nostri

3. In un'intervista Lagioia ammette l'inafferrabilità del delitto Varani proprio paragonando quest'ultimo al massacro del Circeo: «L'omicidio Varani mi aveva incuriosito per la strana natura dell'omicidio. Non è un delitto consumato nell'ambito della criminalità organizzata e non segue neanche le dinamiche del classico delitto borghese. Prendiamo il massacro del Circeo. In quel caso, gli autori erano ben determinati nella gestione del male: avevano scelto e pianificato tutto. Qui la motivazione non c'era, non è stato possibile neanche per le forze dell'ordine identificare le ragioni che hanno spinto i due a commettere un crimine così crudele» (Danna).

4. Sulla possibilità di questa etichetta per il testo di Albinati si veda Marchese 85-89.

tempi» (Paloscia), per poi chiudersi su degli io particolari (quello di Manuel, di Marco, dei rispettivi padri, e in parte su quello autobiografico) che, per quanto approfonditi, non possono essere ricondotti a sistema.

È alla luce di questi due diversi movimenti che dobbiamo procedere con l'analisi tematica al centro di questo contributo.

2. *Le colpe dei padri*

Il tema del rapporto padre-figlio, esplorato da entrambi i romanzi, segue la dinamica di generale e particolare appena esposta: Albinati parte dall'omicidio per arrivare alla mutazione antropologica e a ciò che Lacan ha riassunto con l'espressione *evaporazione del padre* ("Nota sul padre e l'universalismo" 9), Lagioia invece analizza il tema soprattutto attraverso il personaggio di Manuel Foffo, una sorta di Edipo contemporaneo (mai apertamente definito tale dall'autore) per il quale invece pare impossibile pervenire a una teoria unificante e generale.

In entrambi i romanzi le madri, e più in generale le donne, sono del tutto assenti. In *La scuola cattolica* l'assenza di donne e la onnipresenza degli uomini sono fortemente e variamente tematizzate, a partire soprattutto dalla descrizione della scuola che dà nome al romanzo e il cui ordine religioso è dedicato al culto della Vergine Maria: «Certo era bizzarro che ad applicare i principi della loro protettrice fosse una comunità formata soltanto da uomini; e che i destinatari delle attenzioni amorevoli fossero anche loro solo ed esclusivamente maschi. Professori e allievi del SLM: tutti maschi, con un'unica grande Madre e Regina, come una specie di alveare» (LSC 25). Le donne esistono, sono anche apparentemente poste al centro, ma è l'azione degli uomini, sempre in maggioranza, a definirle ed è solo a servizio di questi ultimi che la loro

presenza può essere motivata («non avevamo altro che maschi intorno a noi, maschi i compagni, maschi gli insegnanti [...]. Mancava l'unico elemento per certificare se i maschi sono davvero tali, e cioè le ragazze» [LSC 89]). Maschi sono anche i lettori virtuali: come notato da Savettieri, infatti, in più punti il narratore istituisce con chi legge una vicinanza basata sulla presunta condivisione dello stesso sesso biologico, da cui deriverebbero precise caratteristiche “naturali” (Savettieri 131):

Premessa: prima di essere caucasico, italiano, battezzato cattolico romano, borghese, di sinistra e laziale, io sono un maschio. È questa la mia identità più ovvia, la discriminante, il mio carattere spiccato, di cui rendere conto non appena affacciato dal ventre di mia madre. Ho dunque più affinità con un musulmano nero povero, nato in Sudan, che con un'avvocata dei Parioli, o con la badante ucraina che prepara il brodo a sua madre. Del subsahariano, dal quale pure mi separano abissi, porto, fraternamente perché involontariamente, le medesime stimmate fisiologiche, le colpe e forse un analogo insensato orgoglio, nutro desideri simili, coltivo frustrazioni gemelle. Il mio corpo funziona come il suo, e al novanta per cento anche la mia mente, quella enorme parte sommersa della mente che l'ambiente in cui siamo cresciuti lui e io non riesce a sfiorare. (LSC 301)

Il femminile non ha un'identità propria e indipendente, e il lessico attraverso cui viene descritto rimanda ai campi semantici dell'ambiguità e dell'incomprensibilità («[...] l'enigma delle donne sembrava più interessante, almeno a me. Come del resto il loro corpo: [...] piene di curve e anfratti. Per la loro conformazione fisica e mentale, ideali nascondigli» [LSC 59]), di manifesta derivazione freudiana («quel sesso va punito, [...] va sforzato, sfondato, pugnato, escisso. Visto che sembra una

ferita, che lo diventi sul serio» [LSC 930]; «se l'elemento femminile non viene combattuto finirà per soggiogare quello maschile – o con l'amore sessuale o con l'ingrannaggio familiare» [LSC 163]). Essere maschi significa non essere femmine ed è, quindi, nella lotta con il femminile che si definisce la mascolinità:

Per i maschi, il modo più semplice per dimostrare di esserlo è disprezzare la femminilità: si tratta di un chiaro precetto negativo, la cui formula semplificata dice che per essere uomini è sufficiente non essere donne. Anche i padri di una volta (e forse ancora un poco quelli di adesso) andavano per esclusione: piuttosto che incoraggiare il figlio a comportarsi in modo virile, studiavano ogni accorgimento per evitare che egli si mostrasse effeminato. (LSC 145)

Nella narrazione questa subordinazione concettuale del femminile si traduce in una pletora di personaggi prive di *agency*, la cui presenza è legittimata solo dall'essere oggetto passivo del pensiero e dell'azione maschili: le vittime del massacro del Circeo sono senza nome e la loro descrizione si limita a poche e tautologiche frasi generiche: «Prima che povere e femmine, le ragazze del DdC sono deboli, sono deboli, certo, in quanto femmine e di bassa estrazione»⁵ (LSC 906).

Analogamente, in *La città dei vivi* l'azione è prerogativa maschile. Le madri di vittima e carnefici sono assenti e poste ai margini («Della signora Prato non c'erano notizie. Rappresentava il buco nero nell'universo emotivo di suo figlio» [LCdV 451-452]; «i fratelli si affrettarono a zittire la madre. Manuel la ringraziò per tutto

5. Analogamente nella descrizione della madre di Arbus: «Parlando di Ilaria Arbus, parlerò delle madri di allora, di tutte le madri che ho conosciuto, le mamme degli altri miei compagni di scuola, le signore del QT» (LSC 319).

l'aiuto che stava cercando di dare. Però, disse, era inutile che facesse anche domande sull'aspetto legale della faccenda, non aveva gli strumenti per comprendere di cosa stavano parlando. Roberto disse che le prossime volte sarebbe stato meglio se si fossero visti senza lei» [LCdV 388-389]). Si tratta di personaggi silenti e inattive, come notato dallo stesso narratore, che chiede retoricamente: «Non ha notato che in questa vicenda parlano soprattutto i maschi, mentre le donne stanno zitte?» (LCdV 191). Ancora una volta le donne servono principalmente a marcare una differenza, e le madri diventano sineddoche per il femminile:

Quando litigavo con mio padre, lui si rivolgeva a me al plurale: *voi avete fatto questo, voi siete responsabili di quest'altro...* Mi sono chiesto a lungo perché usasse il plurale. Poi ho capito. Metteva nello stesso calderone me e mia madre come a dire che io e lei eravamo della stessa pasta. (LCdV 226-227)

Torna anche l'inconoscibilità già vista in Albinati, per cui le donne sono entità magico-mostruose (nel V capitolo di *La scuola cattolica* si ricorda che mostri quali Medusa, la Sfinge e l'Idra sono, appunto, femmine), la cui forza inspiegabile se non combattuta finisce per annihilare il maschio:

i problemi per una personalità come la mia sono complessi e richiamano diversi aspetti. [...] Nella mia famiglia sono le figure femminili a essere preponderanti. Mia madre è una donna dalla forte personalità. Mia sorella, nonostante sia disabile, ha una forte personalità. Mia nonna aveva pure lei una forte personalità. Il modello di riferimento è quello femminile. Questo in me ha sviluppato un'omosessualità... e anche, a un certo punto, il desiderio di cambiare sesso. (LCdV 138)

È all'interno di questo quadro che il ruolo dei padri assume un'importanza fondamentale, poiché uniche figure genitoriali effettivamente presenti nella vita narrativizzata dei figli protagonisti. Come per i maschi, essere padri significa anzitutto non essere madri. Si ripete, di nuovo, una divisione binaria coerente al sesso biologico, così in *Albinati* spetta ai padri il potere decisionale e l'esercizio dell'autorità nei confronti dei figli, mentre le madri sono addette all'accudimento («I padri della mia epoca certo amavano i loro figli, ma non potevano esprimere questo sentimento [...]. Spettava alle madri essere comprensive e indulgenti, perdonare, carezzare, commuoversi, stringersi al petto i bambini» [LSC 422]), analogamente in *Lagioia* i padri gestiscono l'evento delittuoso e le madri, ridotte al silenzio, si limitano a ricoprire i ruoli domestici tradizionali:

“Mia madre è una casalinga, – disse Manuel, – di quelle molto semplici... non ci posso parla' quasi di niente con lei... non è insomma una donna di cultura... è una donna che comunque sa cucinare benissimo, un piatto di pasta non me l'ha mai fatto mancare... e questo mi fa piacere, mi riempie il cuore, le voglio bene... però, intendiamoci, possiamo limitarci a questo. Io, se ho un problema, non posso certo andare da mia madre”.
(LCdV 218-219)

Eppure l'onnipresenza attanziale dei padri non è giustificata da una altrettanto importante valenza simbolica. In tal senso, entrambi i romanzi narrativizzano quello che Lacan nel 1968, in una nota in risposta a Michel de Certeau, ha definito «evaporazione del padre». Riassumere velocemente il fenomeno consente di definire il quadro psicanalitico attraverso cui leggere i rapporti padre-figlio rappresentati nei romanzi in analisi, e osservare, ancora una volta, la tensione verso l'astrazione di *Albinati* e

la chiusura sul particolare di Lagioia. All'indomani del Sessantotto l'espressione serve a definire la dissoluzione della figura paterna autoritaria e legiferante, fortemente messa in crisi dalle rivolte contro il sistema patriarcale (Recalcati, *Cosa resta del padre?*). L'evaporazione del padre si lega al discorso del capitalista (Lacan, "Du Discours psychanalytique" 48): quest'ultimo, sfruttando lo smarrimento vissuto dal soggetto desiderante, il cui godimento non è più controllato dal Padre ormai dissolto, lo costringe a un consumismo sfrenato e individualista che ha come conseguenza una condizione esistenziale e sociale fortemente precaria e frammentata.⁶ Mazzoni, attraverso i testi di Lacan e della critica neolacanian (soprattutto Recalcati e Žižek), ha parlato a tal proposito di crisi dei legami (14-31), facendo riferimento alla separazione interpersonale e intrapersonale conseguente alla sostituzione, verificatasi negli anni Settanta, del Super-Io tradizionalmente punitivo e sadico con un Super-Io edonista e consumistico.

Partendo dalla storia dello sgretolamento della famiglia borghese,⁷ Albinati analizza la dissoluzione della figura paterna facendo palesemente riferimento alle teorie lacaniane e alla mutazione antropologica, soprattutto nella lettura che di questa fa Pasolini. Rifacendosi a una precisa divisione dei ruoli parentali, attribuisce al padre la funzione normativa che Freud, a partire dall'Edipo di Sofocle, gli aveva primariamente riconosciuto e vede, nel venir meno di tale autoritarismo, i primi segni della sua crisi simbolica:

Fin dall'epoca in cui si svolge questa storia, si andava delineando una legge implacabile, che segnava i nuovi rapporti tra padri e figli: meno prestigio = più affetto.

6. In tal senso Lacan fa riferimento alla dottrina freudiana dell'Edipo e quindi alla coincidenza tra padre e legge.

7. Di questo tema nel romanzo parla ampiamente Toracca.

Meno autorità = più amore. Innumerevoli padri e madri⁸ hanno dunque pensato: be', allora, visto che non posso essere creduto o temuto o rispettato, tanto vale che sia amato. Non farò nulla che possa mettere a rischio l'amore che i figli nutrono per me. [...] Il padre insomma come una specie di nonno indulgente, o di comprensivo, perché in fondo irresponsabile, fratello maggiore. (LSC 466)

La perdita della propria funzione tradizionale porta il padre a rivestire altri ruoli familiari e ad avvicinarsi pericolosamente alla figura materna. Il rischio di questa coincidenza crea un cortocircuito che fa collassare la differenza su cui si struttura tutto il discorso della voce narrante: l'equivalenza madre-padre determina la coincidenza maschio-femmina; quindi, la crisi del potere paterno e della virilità di cui questi dovrebbe essere detentore («Virilità significa potere. Se non ho potere, vuol dire che non sono virile. Se non sono virile non avrò mai il potere, il cerchio si chiude» [LSC 56]). La violenza praticata dagli assassini del Circeo, e che più in generale si diffonde in Italia durante gli anni Settanta, andrebbe imputata proprio a tale dissoluzione:

I nostri genitori, conservatori illuminati o cauti liberali, finirono per piegarsi alle novità dell'epoca, malvolentieri ma vi si piegavano [...]. Le nuove abitudini filtravano all'interno della nostra famiglia come una polvere sottile [...]. Noi eravamo i primogeniti già infrolliti della nuova cultura effeminata, basata sul desiderio e non più sul sacrificio e la fatica. Alcuni pensarono di reagire con azioni simboliche e violente, credendo che bombe e stupri servissero alla restaurazione di una

8. Si noti, a margine, come il discorso fortemente maschio-centrico cerchi invano di ragionare anche sulle madri, prima e dopo fagocitate dalla focalizzazione sui rapporti padri-figli.

società ordinata secondo principi virili, una società di nuovo mascolina. (LSC 151)

Se la violenza del massacro del Circeo, nel suo tentativo di recuperare una virilità perduta, diventa in Albinati la conseguenza paradigmatica della lacaniana evaporazione del padre, in Lagioia, per quanto il delitto Varani possa mostrare dinamiche riconducibili al quadro psicanalitico brevemente accennato, non si arriva mai a questo grado di astrazione.

Anche *La città dei vivi* racconta il collasso della funzione paterna, la conseguente crisi della virilità⁹ e la scissione intrapsichica dei soggetti, ma la vicenda narrata fatica ad inserirsi all'interno di un discorso più generale: il rapporto padre-figlio si dota di precisi nomi e cognomi, quelli di Valter Foffo e suo figlio Manuel, e l'evaporazione del padre si traduce nella manifesta incapacità del primo di assolvere alla funzione paterna. Valter non è l'autoritario padre freudiano e, emblematicamente, all'indomani del delitto si presenta in televisione a tessere un elogio inopportuno del figlio: «io non mi sono mai accorto di nulla, in quanto Manuel è sempre stato un ragazzo modello. Un ragazzo contro la violenza. Un autodidatta. Un ragazzo molto buono, forse *eccessivamente* buono. E anche riservato. Un ragazzo con un quoziente intellettuale superiore alla norma» (LCdV 118). Tale inadempienza ha come conseguenza un ribaltamento dei

9. Lagioia lo dice chiaramente in un'intervista del 2020: «Tuttavia, continuavo a pensare che eravamo parte della stessa generazione, tutti e quattro, io, Marco Prato, Manuel Foffo e Luca Varani. Ci eravamo uccisi tra fratelli. Figli della crisi della categoria del maschile, della caduta del totem nel machismo introiettato di una società patriarcale che resiste, nella quale le donne sono relegate agli angoli delle tragedie e gli uomini "meglio assassini che froci". Abbiamo ribaltato il paradigma» (Castaldo).

ruoli, questa volta non tra padre e madre come in Albinati, ma tra padre e figlio, per cui quest'ultimo assume su di sé il ruolo di controllore tradizionalmente appartenente al primo. Il rovesciamento è ampiamente tematizzato nel romanzo e vede Manuel, inconsueto legislatore, cercare di limitare i desideri individualisti del padre: accade così nella scelta dell'automobile («Ma io lo avevo detto a mio padre: *comprami una macchina umile*» [LCdV 217]), nella gestione di un ristorante di lusso collocato in una zona sbagliata («Il problema è che ho provato a dirglielo, che il ristorante non poteva funzionare, [...]. Niente, non hanno preso in considerazione i miei consigli. Alla fine il ristorante è fallito» [LCdV 230]), nella collaborazione per il bene familiare («Mio padre è uno che quando apre una nuova attività dice che lo fa per la famiglia [...]. Non è così, glielo assicuro, lo fa per un piacere tutto personale» [LCdV 230]). Eppure, il vuoto di potere rintracciabile nel personaggio di Valter non determina in alcun modo la figura dimessa dei padri di Albinati, al contrario, non mancano episodi in cui questi esercita e rivendica incoerentemente la propria autorità:

dopo avermi fatto fare Giurisprudenza perché così sarei stato più vicino all'azienda, nell'azienda poi ci ha messo mio fratello e ha fatto fuori me. Mi hanno in pratica estromesso, così mi sono ritrovato completamente spiazzato, senza il percorso universitario che volevo, senza un lavoro, ero davvero smarrito... è allora che mi sono detto: *Manuel, qui l'unica cosa che ti rimane da fare è un percorso da autodidatta.* (LCdV 219)

Per comprendere l'inadempienza di Valter è necessario prendere in considerazione non solo la concezione edipica del padre legiferante e competitivo teorizzata da Freud, ma anche quella che invece fa capo alla figura di Ettore, sviluppata e approfondita da Zoja (86-102).

Prima dello scontro con Achille, l'eroe omerico incontra Andromaca e suo figlio; quest'ultimo, vedendo avvicinarsi il padre si ritrae spaventato; Ettore comprende che a impaurire il figlio è il suo elmo ingombrante, pertanto se lo sfilava e, finalmente riconosciuto, abbraccia il bambino elevandolo al cielo e pregando per lui. Se da una parte l'elmo rimanda all'idea del padre guerriero e autoritario, il gesto di scoprirsi il capo umanizza l'eroe e ne rivela un fondamentale aspetto materno. Ettore, spiega Zoja, è il padre ideale, contemporaneamente eroico e temibile, affettuoso e accudente. Valter Foffo è, a tratti, decisionale, ma non è mai accudente come Ettore. Il percorso da autodidatta che Manuel si augura di intraprendere è, in tal senso, significativo. Personaggio incoerente e contraddittorio, Valter indica la strada ma non sostiene il percorso del figlio, è lontanissimo dalla funzione di guida etica che pure richiede il suo ruolo: quando gli viene chiesto chi sia il suo punto di riferimento, Manuel risponde «nessuno» (LCdV 219).

3. *Figli puniti*

Recalcanti, sulla scorta di Lacan, afferma che l'unico modo per elaborare seriamente il lutto del padre è accettandone l'eredità (*Il segreto del figlio: da Edipo al figlio ritrovato*). Ma cosa ereditano i figli assassini di *La scuola cattolica* e *La città dei vivi*? Se per parlare dei padri è funzionale fare ricorso al discorso lacaniano riguardo la loro dissoluzione, per ragionare sui figli è naturale recuperare quella crisi dei legami che di tale evaporazione è la conseguenza. Come anticipato, Mazzoni definisce quattro separazioni. Quella che maggiormente ci interessa in questa sede è la prima:

I primi legami a perdere consistenza sono quelli intrapsichici: oggi le persone appaiono più scisse, più schizofreniche di quanto non accadesse un secolo e mezzo fa; i giunti che tenevano insieme le parti dell'io si sono allentati; viviamo su piani molteplici e la pluralità non è percepita come un problema. Non dobbiamo guardare alle azioni o alle pulsioni in sé, ma alla polizia delle azioni e delle pulsioni, cioè all'indulgenza o alla severità con la quale la nostra forma di vita accetta o censura i comportamenti. [...] Oggi invece è perfettamente legittimo anteporre il desiderio ai legami e ignorare le apparenze: la pluralità produce conflitti interni molto meno intensi di quanto non accadesse in passato. (17-18)

Torna di nuovo la questione del controllo: la rottura dei legami intrapsichici va indagata a partire dal modo con cui certe pulsioni vengono controllate. Nei due romanzi analizzati la polizia di cui parla Mazzoni esiste cambiata di segno: gli impulsi distruttivi, lungi dall'essere repressi, vanno invece soddisfatti, a prescindere dalle conseguenze. Albinati, ancora una volta, è didascalico nell'esprimere questo concetto:

Il problema di avere il mondo a disposizione senza limiti e senza ripercussioni è di sviluppare un senso di onnipotenza per cui ogni gesto, anche quelli distruttivi, può spingersi fino in fondo e poi ritirarsi, lasciando intatto chi l'ha compiuto. [...] Ci si può illudere insomma di essere liberi di fare quasi tutto o proprio tutto [...]. Questo spiega almeno in parte il carattere dei giovani protagonisti di questa storia nell'epoca in cui si svolge. [...] [E]rano convinti di non poter essere raggiunti e toccati dalle conseguenze delle loro azioni. Anzi, che queste azioni non potessero avere, per natura, alcuna conseguenza. Crebbero con l'intima certezza di avere un diritto su tutto. (LSC 571)

A livello narrativo, questo agire schizofrenico dei personaggi è fortemente tematizzato: il narratore insiste sulla tranquillità con cui gli assassini tornano alla loro quotidianità poco dopo aver seviziato le vittime («insieme girovagano per un paio d'ore, senza che il suo amico e compagno di classe accenni al fatto di essere appena ritornato dal Circeo con due ragazze nel portabagagli, avvolte nel cellophane» [LSC 476]) e si sofferma, dopo qualche pagina, su un personaggio in questo senso emblematico: «Angelo vaga come un automa, affamato ed esaurito, passa e ripassa per viale Pola, l'ultima volta senza nemmeno accorgersi che dove hanno lasciato la 127 ci sono già i carabinieri, cerca solo una fontanella dove lavarsi il viso, perché la testa mi scoppiava» (LSC 485).

Altrettanto sconclusionato è il personaggio di Manuel, incapace di esprimere i propri pensieri («ha appena detto che il Maggiolone l'ha costretta a cambiare personalità?») [LCdV 217], gli chiede l'inquirente durante un interrogatorio) e di cogliere i contorni della propria personalità:

Cioè, io sono eterosessuale... però, comunque... frequento Marco... cioè, *frequento* è una parola grossa [...] abbiamo trascorso insieme capodanno... poi, che succede... io e Marco ci siamo drogati... lui *ha voluto* continuare a stare a casa mia con la scusa di offrirmi dell'altra cocaina... e a questo punto, che succede... succede che... praticamente... Marco Prato mi ha fatto sesso orale a me. (LCdV 89)

In questo senso Manuel corrisponde al soggetto sfasato e disestato di cui parla Recalcati e che trova la propria simbolizzazione in Edipo (Recalcati, *Il segreto del figlio: da Edipo al figlio ritrovato*), un figlio inconsapevole della propria storia e che non ha piena contezza del proprio essere. Una figura a cui Lagioia, tra l'altro,

pare alludere in maniera nemmeno troppo implicita: il felice allontanamento di Manuel a Londra, precedente al delitto, rimanda alla separazione solo apparentemente salvifica a cui Laio costringe il figlio neonato, la decisione di utilizzare i cosmetici della propria madre su Marco Prato prima di avere un rapporto sessuale con lui richiama l'incesto edipico, infine la totale inconsapevolezza con cui commette l'omicidio (non ne ricorda modalità e tempistiche, né conosce l'identità della vittima) ricorda la nefasta ignoranza con cui Edipo commette parricidio e incesto. Soprattutto durante un interrogatorio Manuel ammette che mentre uccideva Luca immaginava di uccidere suo padre: l'allusione a Edipo, sebbene abbastanza semplicistica, diventa esplicita:

«Intuisco che tu mi vuoi assoldare per uccidere tuo padre». Manuel sobbalzò. La frase, pronunciata all'improvviso, non era legata a ciò che stavano dicendo, eppure suonava misteriosamente plausibile. Pagarlo per uccidere suo padre? Non ricordava di avergli mai fatto una richiesta simile, eppure, su un piano puramente teorico, l'idea non gli dispiaceva. Se avesse avuto il padre lì davanti e una pistola in mano, non sarebbe mai riuscito a premere il grilletto. Ma immaginare distrutto l'uomo per colpa del quale la sua vita era stata una catena di fallimenti, be', questo invece gli dava soddisfazione. (LCdV 336)

Infine, c'è un'altra coincidenza, meno vistosa, ma più interessante per il discorso che intende farsi in questa sede. Secondo Recalcati il parricidio di Edipo deriverebbe dall'infanticidio non realizzatosi di Laio che, temendo la profezia dell'oracolo, consegna il figlio a un pastore con l'ordine di ucciderlo (*Il segreto del figlio: da Edipo al figlio ritrovato*, Introduzione). All'origine delle due colpe edipiche, quindi, ci sarebbe l'iniziale rifiuto

paterno. È il grande tema greco delle colpe dei padri che ricadono sul destino dei figli. Anche Valter rifiuta il figlio, lo estromette dal ristorante, lo disconosce appena nato («provo un forte risentimento nei confronti di mio padre. [...] [H]a sempre preferito mio fratello a me. Non appena sono nato lui ha pensato: *questo non è figlio mio, questo qua ha preso dalla madre*» [LCdV 161]). Agli inquirenti Manuel dirà di aver perso la testa, la sera del delitto, quando Marco ha nominato suo padre: «quando esce l'argomento di mio padre mi risale su tutto il veleno. [...] A me è scattato un raptus perché... ecco, mi sento addosso tutta questa storia... questa storia che va avanti da anni» (LCdV 162).

In *La scuola cattolica* e *La città dei vivi* le colpe dei padri diventano i moventi delle azioni dei figli ed è forse nella trasmissione di questi errori che si concretizza la fondamentale eredità paterna.

4. Perché il Non-fiction novel

La scuola cattolica è basato su fatti realmente accaduti, di cui in parte sono stato testimone diretto. A partire da essi, ho intrecciato episodi e personaggi con diverse percentuali di finzione [...]. Non ho avuto scrupoli nel mescolare il vero, il presunto vero, il verosimile fittizio e l'inverosimile reale; nell'ibridare memoria e immaginazione. Lo stesso personaggio che narra in prima persona la storia può darsi non coincidere in pieno con l'autore che figura in copertina. [...] Questo libro non ha alcuna pretesa di ricostruire una verità storica o proporre una versione alternativa dei fatti: semmai di restituire un'atmosfera decontaminata dalla retorica. (LSC 1293)

La storia raccontata in questo libro è realmente accaduta. La sua ricostruzione è frutto di una lunga attività

di documentazione che comprende atti giudiziari con perizie, intercettazioni, sentenze ora definitive, contributi audio e video, dichiarazioni ufficiali, interviste. Ho utilizzato fedelmente questa documentazione per ricostruire gli eventi, le versioni delle persone coinvolte, la narrazione dei protagonisti. Per alcuni personaggi coinvolti nella storia, ma assenti o poco presenti nel racconto dei media, sono stati utilizzati per discrezione nomi fittizi. (LCdV 461)

La scuola cattolica e *La città dei vivi* intrattengono due rapporti molto diversi con la realtà storica dei fatti raccontati: nel primo la verità a cui punta il testo ammette la finzione,¹⁰ e non a caso troviamo sulla copertina l'etichetta "romanzo";¹¹ diversamente il secondo ostenta un utilizzo fedele dei documenti,¹² accetta manomissioni solo per una questione di *privacy*, e non presenta suggerimenti paratestuali. Secondo Searle mentre è chi legge a decidere cosa sia o meno letteratura, è compito di chi scrive definire se si tratti o meno di finzione:

10. Tra l'altro Albinati rifiuta esplicitamente quei sopralluoghi che invece sono tipici di chi cerca la verità e che costellano il testo di Lagioia: «Sono anni che mi riprometto di fare un sopralluogo alla casa del DdC. Esito, rimando. Dubito che sia utile [...] i miei occhi vedono meglio quando non sono obbligati a osservare. Dunque, oggi ho deciso in via definitiva: non ci vado. Non ci andrò. Ho chiesto a Tano [...] di visitare la casa al posto mio e farmi una relazione» (LSC 829).

11. Questo almeno nella prima edizione del romanzo e nell'e-book, sulle problematiche legate a tale dicitura e come essa da sola non basti a definire il carattere del testo si veda ancora Savettieri (135).

12. Da qui anche una certa difficoltà nell'usare i concetti psicoanalitici per ragionare sui personaggi, così aderenti alle persone reali; eppure Lagioia ce ne racconta i pensieri e le sensazioni, procedimento impensabile in un testo assolutamente storico.

There is no textual property, syntactical or semantic, that will identify a text as a work of fiction. What makes it a work of fiction is, so to speak, the illocutionary stance that the author takes toward it, and that stance is a matter of the complex illocutionary intentions that the author has when he writes or otherwise composes it. (325)

In realtà gli strumenti testuali attraverso cui poter distinguere tra testi finzionali e storici ci sono: l'impossibilità, per il secondo, di raccontare i pensieri di un personaggio (Cohn, *Transparent Minds* e *The Distinction of Fiction*), la posizione del narratore, la coincidenza di quest'ultimo con l'autore reale (Marchese 12). In letteratura, però, distinguere in maniera netta tra *fiction*, *non-fiction* e storiografia diventa complesso, soprattutto in molte opere contemporanee che lavorano proprio sull'ibridazione di queste tre possibilità, dando vita a generi e modi contaminati di difficile classificazione¹³ – *La scuola cattolica* e *La città dei vivi* sono, in modo diverso, un esempio di questa contaminazione. Più interessante, in questa sede, sarebbe allora comprendere i motivi che spingono i due autori a scegliere i modi della *non-fiction* e il rapporto che questi ultimi intrattengono con il tema della morte del padre.

Secondo Marchese i fatti di sangue sono una delle ossessioni della *non-fiction* contemporanea, l'occasione da cui partire per imbastire un più ampio discorso sul mondo: da una parte c'è il confronto con la realtà concreta, dall'altra il desiderio di «approfondirne l'interpretazione, [di] scavare sotto la superficie dello scandalo, del giudizio giornalistico passeggero» (110). Soprattutto c'è la spinta a inscrivere la cronaca, spesso oscura, incomprensibile,

13. Nel caso specifico della letteratura italiana si veda ancora il saggio di Marchese, ma anche Casadei; Simonetti 89-129; Donnarumma, 166-180.

macabra e quindi eccezionale, «in una cornice narrativa sensata» (110), ovvero in un contesto che la renda comprensibile e in qualche modo spiegabile. È proprio questo lo scopo delle molte pagine che Albinati e Lagioia dedicano alle circostanze per cui si sono verificati i delitti. Presi nella loro assolutezza i due crimini sarebbero eccezionali proprio perché insensati, quanto afferma Albinati per il DdC può valere anche per l'omicidio Varani:

Il DdC è strutturato come una fiaba e della fiaba possiede l'ingannevole semplicità. Due ragazze vengono attratte in una casa nel bosco... Una catena di casualità guida il passaggio da uno stadio a quello seguente, quasi uno slittamento. Le sedute di sevizie sessuali sono basate sul principio, tipico, della ripetizione intensificata, come nell'Acciarino magico di Andersen [...]; la violenza è graduata in crescendo, per mettere alla prova la capacità di resistenza della vittima [...]. Il ricorso alla violenza e il rito di sottomissione, per quanto feroci, possono apparire un gioco prima o poi destinato a terminare, per cui ci si leva i panni del bruto e della schiava e si ritorna tutti a casa – ma no, siamo seri. [...] Durante il DdC furono lunghi questi intervalli in cui la situazione non si sbloccava. Si era incantata. Come le fiabe. (LSC 784)

Ricollocare l'evento all'interno di precise dinamiche sociali, rintracciarne le costanti antropologiche e psicoanalitiche, cercarvi una relazione con la propria biografia e, per il discorso che ci interessa in questa sede, trovare una formula letteraria nota per raccontarlo, significa restituirgli senso ed emanciparlo dalla sua condizione di straordinarietà. La ricostruzione del contesto, operata in maniera quasi randomica e totalizzante da Albinati e in modo ossessivo e maniacale da Lagioia, ha questo scopo. Da una parte essa si lega alla fattualità, ai documenti, e a tutto ciò che non è finzionale, dall'altra il suo scheletro è

costituito da rodate strategie letterarie, quale per l'appunto il ricorso al tema della colpa dei padri, necessarie per risemantizzare una realtà che, da sola, resterebbe chiusa nella sua oscura atrocità.

Partire dal massacro del Circeo e dal delitto Varani consente ai due autori di esorcizzare l'angoscia di derealizzazione (Donnarumma 165-200) tipica di tanta letteratura contemporanea; interpretare i due eventi attraverso l'analisi dei rapporti parentali e i concetti dell'evaporazione del padre e dell'eredità dell'orfano è un modo per scongiurarne l'altrimenti congenita incomprendibilità.

Bibliografia

Albinati, Edoardo. *La scuola cattolica*. Rizzoli, 2016.

Carrère, Emmanuel. "Capote, Romand e io". *Propizio è avere ove recarsi*, Adelphi, 2017, pp. 207-213.

Castaldo, Biagio. "Intervista a Nicola Lagioia: «le colpe degli assassini, ma non chiamateli mostri»". *Il Riformista*, 26 novembre 2020.

Cohn, Dorrit. *The Distinction of Fiction*. John Hopkins UP, 1999.

---. *Transparent Minds: Narratives Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton UP, 1978.

Danna, Serena. "Nicola Lagioia e il libro sull'omicidio Varani: «Roma è una droga, io un tossico e quei due assassini a loro insaputa»". *Open*, 13 dicembre 2020.

Donnarumma, Raffaele. *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*. Il Mulino, 2014.

Lacan, Jacques. "Du Discours psychanalytique". Giacomo B. Contri, *Lacan in Italia 1953-78. Lacan en Italie*, La Salamandra, 1978, pp. 32-55.

---. "Nota sul padre e l'universalismo". *La psicoanalisi*, 33, gennaio-giugno 2003, pp. 9-10.

Lagioia, Nicola. *La città dei vivi*. Einaudi, 2020.

- Lukács, György. “La fisionomia intellettuale dei personaggi artistici”. 1936. *Marxismo e letteratura*, Einaudi, 1964, pp. 324-377.
- Marchese, Lorenzo. *Storiografie parallele. Cos'è la non-fiction?* Quodlibet, 2019.
- Mazzoni, Guido. *I destini generali*. Laterza, 2015.
- Paloscia, Flavio. “Lagioia: «Vi porto con me nella Roma eterna e cinica dell'omicidio Varani»”. *La Repubblica*, 6 novembre 2020.
- Recalcati, Massimo. *Cosa resta del padre? La paternità nell'epoca ipermoderna*. Raffaello Cortina Editore, 2011.
- . *Il segreto del figlio: da Edipo al figlio ritrovato*. Feltrinelli, 2017.
- Santi, Flavio. “La lingua del male. *La scuola cattolica* di Edoardo Albinati e *La città dei vivi* di Nicola Lagioia”. www.treccani.it/magazine, 10 ottobre 2021.
- Savettieri, Cristina. “Il saggismo ambiguo della *Scuola cattolica*”. *Allegoria*, 76, 2017, pp. 125-136.
- Searle, John R. “The Logical Status of Fictional Discourse”. *New Literary History*, vol. 6, n. 2, 1975, pp. 319-332.
- Simonetti, Gianluigi. *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*. Il Mulino, 2018.
- Stati, Maria Giovanna. “Normalizzazione del malvagio: ipotesi di caratterizzazione del personaggio negativo contemporaneo”. *Con i buoni sentimenti si fanno brutti libri? Etiche, estetiche e problemi della rappresentazione*, a cura di Giuseppe Carrara e Laura Neri, Ledizioni, 2022, pp. 147-159.
- Toracca, Tiziano. “«Se ci sono uomini che odiano le donne, ebbene ci sono uomini che le odiano di più»: sulla *Scuola cattolica* di Edoardo Albinati”. *Allegoria*, 76, 2017, pp. 137-155.
- Zoja, Luigi. *Il gesto di Ettore. Preistoria, storia, attualità e scomparsa del padre*. Bollati Boringhieri, 2003.

LA RETICENZA DEI PADRI. DECONSTRUZIONE
E RICOSTRUZIONE DELLA FIGURA PATERNA
IN *VITA E MORTE DI UN INGEGNERE* DI ALBINATI
E *IPOTESI DI UNA SCONFITTA* DI FALCO

di Niccolò Amelii

1. *L'esperienza dell'io, l'inesperienza del mondo*

Di che cosa parliamo esattamente quando parliamo di *non fiction novel*? Parliamo di un genere o sovragerere letterario a sé stante, ormai codificato, sviluppatosi a partire dalla metà degli anni Sessanta sulla scorta del *New Journalism* nordamericano, oppure di una peculiare forma compositiva che, superando le prime paradigmatiche sperimentazioni all'incrocio tra letteratura e giornalismo, è entrata poi stabilmente, assumendo però sembianze eterogenee, nel mobile orizzonte romanzesco degli ultimi decenni? Ha senso contrapporre rigidamente fiction e non fiction, in particolar modo quando la storia narrata si configura come una biografia o un'autobiografia? In questi casi specifici sarebbe forse più utile ragionare, a partire dal binomio teorizzato da Tirinanzi De Medici, in termini di scritture ad «alta» o «bassa finzionalità» (19)¹ oltrepassando, senza però eliminarla del tutto, la

1. Anche altri critici sottolineano l'utilità di rifarsi, in sede d'analisi testuale, a una valutazione non totalmente oppositiva dei due termini, ma che tenga conto, appunto, del grado di finzionalità che contraddistingue nello specifico ogni opera. A tal

netta opposizione tra fiction e non fiction – a cui va riconosciuto il valore di sintomo evidente dei cambiamenti in atto tra postmoderno e ipermoderno (Donnarumma, *Ipermodernità* 117) –, per valutare, di volta in volta, il grado di finzionalità insito in quei testi ibridi e spuri che si posizionano in un limbo problematico, almeno a livello di classificazione nomenclatoria, ossia esaminare la dialettica biunivocamente configurante tra spessore del discorso fattuale-referenziale e marche finzializzanti, tra vocazione documentaria e testimoniale e strategie inventive appartenenti canonicamente al novel.

In tal senso, rimane preferibile considerare, all'interno del frastagliato e composito panorama letterario italiano degli ultimi vent'anni, veridicità e invenzione come «due modalità coesistenti» (Zinato 25) che si sedimentano al fondo delle nuove tendenze formali e tematiche, in grado di problematizzare il patto romanzesco siglato tra autore e lettore e di dare vita a originali formazioni di compromesso, «capaci di dirci molto anche sui conflitti extraletterari e sull'inconscio politico del nostro tempo» (26). In un'epoca dominata dal cosiddetto *narrative turn*, in cui si fa ormai un uso inflazionato, sproporzionato e indifferenziato del concetto di *storytelling* in gran parte degli ambiti lavorativi, culturali, turistici, il romanzo italiano, progressivamente esauritesi le poetiche del postmodernismo, ha reagito, a partire dagli albori del nuovo secolo, con un graduale «ritorno alla realtà» (Donnarumma, *Introduzione* 7),² collocandosi nuovamente in posizione ricettiva nei confronti di un presente virtualizzato, preso

proposito si vedano Pennacchio, *Eccessi d'autore*, e Marsilio, *La narrativa italiana del Duemila*.

2. Questa posizione, tuttavia, non deriva da un'acquisizione pacifica. Molte sono le opposizioni che si sono levate sia tra gli scrittori sia tra i critici. Per una rapida ma efficace panoramica rimando sempre a Donnarumma, *Ipermodernità* (95-97). Si veda anche Spinazzola.

in ostaggio dall'immaginario televisivo, pubblicitario e cinematografico. Questa rinnovata fioritura di moduli realistici, rielaborati però in evidente discontinuità con la poetica realistica e neo-realistica di marca ottocentesca e novecentesca,³ si inserisce in una nuova età culturale, sociale e politica che Donnarumma, facendo sua una definizione introdotta dalla sociologia francese, ha definito «età ipermoderna» (101). Poste di fronte alla cosiddetta «crisi dell'esperienza» (Scurati 8), che fa il paio all'irreversibile processo di depauperamento del mandato sociale riconosciuto un tempo agli intellettuali, le scritture dell'estremo contemporaneo in Italia ritrovano il reale smarrendosi però dal romanzo, o almeno dai limiti canonici imposti dalla forma del romanzo, per indirizzarsi verso territori compositivi multiformi e ibridati, refrattari all'invenzione pura (Palumbo Mosca, *La non fiction* 143) – su cui pesa la gravosa eredità postmodernista –, in cui si mescolano spesso cronaca, testimonianza, indagine storica, inchiesta, reportage e riflessione personale, dando vita a nuove declinazioni specifiche della non fiction, come ad esempio il *personal essay*, il romanzo documentario e l'autofiction, «che nasce dall'unione dei patti di lettura di due modalità espressive di lungo corso: la scrittura del sé (che comprende uno spettro di generi che vanno dall'autobiografia al diario) e quella di finzione» (Marchese, *L'autofiction* 183).

La narrazione si trasforma, allora, mirando ad espesire non solo la dimensione conoscitiva ed ermeneutica, ma anche quella prettamente estetica, in una «invenzione del vero, dove “inventare” assume, manzonianamente e sciascianamente, il significato di “ritrovare” un vero che sta “dietro” il fluire eracliteo della storia, ma anche quello di costruire attraverso l'intelligenza» (Palumbo Mosca, *L'invenzione del vero* 53-54). Nel caso della non fiction

3. Per un'approfondita disamina e relativa contestualizzazione storiografica del concetto di realismo si veda Bertoni.

autobiografica – di cui *Vita e morte di un ingegnere* (2012) e *Ipotesi di una sconfitta* (2017) rappresentano brillanti esempi paradigmatici – l'autore-narratore-testimone, rinunciando alle ambiguità proprie dell'autofiction, al camuffamento narcisistico dell'io, all'esibizionismo spudorato della propria soggettività pseudo-fattuale, alla mistificazione del dato reale, tende, assecondando un «criterio autoptico» (Marchese, *Autenticità* 100), a fare della propria esperienza personale il documento centrale⁴ da dipanare nello sviluppo del proprio impianto narrativo a trazione memorialistica, nonché «un filtro attraverso cui guardare il mondo e intrattenere chi legge con le proprie opinioni» (Pennacchio 33), pur non rinunciando completamente a risorse e stilemi inventivi e finzionali atti a garantire la «tellability» (Marsilio 55) delle vicende che si vogliono raccontare. Del resto, se usati con cognizione e rigore, gli strumenti della letteratura possono ancora generare un surplus di senso che il solo documento, preso in sé e per sé, non può garantire con totale sicurezza.

La presenza di un autore-narratore testualizzato che tiene in mano i fili degli avvenimenti raccontati e stabilisce «che quanto si sta raccontando è vero ed è stato visto da lui coi suoi occhi» (Marchese, *Autenticità* 100) permette all'architettura narrativa di rendere una storia già accaduta «“più vera del vero” e conferirle significato ulteriore» (100). Dato che nella biografia e nell'autobiografia «il tasso di finzionalità deve essere minimo, non troppo esibito o del tutto assente, perché il patto narrativo

4. Lo stesso Falco, commentando le scelte poetiche poste alla base del suo romanzo, afferma: «In *Ipotesi di una sconfitta* ho selezionato alcuni fatti della mia vita, trattando me stesso come un documento: il che non significa scrivere un reportage narrativo o new journalism o un romanzo verità o, peggio, autofiction. Stile documentario significa stile documentario, una riflessione meditata e consapevole di ciò che si ritrae e di cui si scrive» (Raccis, *Fuori dagli schemi* 7 – Giorgio Falco).

ne prescrive l'intenzione di veridicità e lo statuto fattuale» (Castellana 39), emerge, di conseguenza, una diffusa volontà a ridurre, sino quasi all'estrema sovrapposibilità, il divario tra autore, narratore e protagonista, che rivela, al contempo, una difficoltà o un disinteresse generalizzati nei romanzi di oggi a proiettarsi totalmente in altri attanti finzionali, eroi, personaggi o istanze narrative che non facciano riferimento diretto allo spazio esperienziale e alla postura autoriale,⁵ e, in definitiva, a gestire mimeticamente e a far parlare da sé le vicende romanzesche. Davanti ad un presente sfuggente, apparentemente inintelligibile, che non si lascia cogliere o catturare in pieno da uno sguardo di matrice novecentesca, gli scrittori italiani istituzionalizzano la narrazione in prima persona, sino a farla diventare una sorta di norma difficile da rovesciare, perché, sebbene precario, scomposto, indebolito, l'io «sembra essere l'unico bene residuo di fronte al mondo disgregato» (Donnarumma, *Ipermodernità* 90), l'ultimo appoggio su cui «fondare un discorso credibile» (Marchese, *Autenticità* 103).

2. *La fine del lavoro e l'eredità negata*

Rispetto agli eccessi informativi e discorsivi propri di tanta letteratura non finzionale o auto-finzionale odierna, in cui è sdoganata e ostentata «l'onniscienza in prima persona» (Pennacchio, 20), per cui molti narratori eludono i vincoli realistici e allargano a dismisura il proprio margine d'azione, cercando di supporre, spiegare, interpretare più che di mettere in forma la materia narrativa,

5. Per Daniele Giglioli questa tendenza testimonierebbe, in primis, «l'incapacità di concepire, generare e gestire quell'eccedenza, quella distanza, quell'alterità tra l'autore e l'eroe che Michail Bachtin ha compendiato nel termine "extralocalità"» (*L'autore è l'eroe* 16).

in *Ipotesi di una sconfitta* il rapporto tra io narrante e io narrato appare molto equilibrato. I passaggi riflessivi o che fungono da commento sono sempre ben calibrati sulla base dell'andamento, anche temporale, della narrazione principale e non prendono mai il sopravvento sulla tramatura diegetica, evitando così di conferire all'opera quel carattere iper-digressivo caratteristico di molti romanzi-saggio contemporanei. L'"autobiografia professionale" di Falco – nitida raffigurazione del lento ma progressivo sfaldamento di un uomo ingabbiato tra le maglie costrittive del terziario avanzato dell'Italia postindustriale a cavallo tra i due secoli –, costruita attraverso frammenti selezionati, scomposti e ri-assemblati lungo una traiettoria a dominante analettica, seppur a tratti problematizzata da rapide anacronie, è abitata da una radicale poetica testimoniale che, proprio in virtù di una profonda fedeltà alla propria marginalità prospettica, sembra voler rifuggire da qualunque universalizzazione marcatamente didascalica o pedagogica.

Il rapporto che si viene a instaurare tra vissuto del singolo, traslato narrativamente, e l'ampio affresco generazionale che poi si riflette nelle vicende esperite dal narratore-testimone è dunque di origine sineddotica, per naturale e fisiologico svolgimento dei fatti nella realtà storica, referenziale e tangibile di tutti i giorni, all'interno e all'esterno del perimetro testuale. Dal momento che le dinamiche distorte e degenerate che sottintendono tutte le tappe della «via crucis» lavorativa di Falco sono sovradeterminate dai forzosi meccanismi della società tardocapitalista e neoliberale, che dagli anni Ottanta in poi hanno rivoluzionato il mercato del lavoro in Italia e in Occidente, la storia collettiva si rispecchia, almeno parzialmente, in quella privata; in altre parole, quello che è accaduto a Falco, e che è poi diventato materia narrativa, è accaduto nello stesso periodo, in modi simili, a milioni di altre persone della sua generazione. Nel momento in

cui il nostro rielabora narrativamente, attraverso un io autobiografico che funge al contempo da vettore e collante, e agglutina a sé retrospettivamente i vari episodi del proprio iter lavorativo, non solo ri-significa la propria esperienza esistenziale, donando, almeno apparentemente, un senso unificante al pervasivo sentimento di spaesamento, rassegnazione, alienazione e inadeguatezza che la caratterizza in ogni suo passaggio evolutivo, ma anche e soprattutto ispessisce il portato epistemologico dell'opera, fornendo inevitabilmente «un'immagine complessa e articolata» (Raccis, *Il lavoro è ovunque* 12) della società circostante e delle nuove forme lavorative che germinano al suo interno.

Per questo motivo, attraverso la specola del proprio vissuto autobiografico, a sua volta sviscerato mediante la rappresentazione degli smottamenti e degli epicentri professionali che ne hanno costellato l'esoscheletro, Falco riesce a vivisezionare, sebbene in maniera frammentaria e disorganica, moti e motivi soggiacenti alla propria “sconfitta” personale e parallelamente a illuminare gli interstizi oscuri in cui viene ad iscriversi la sconfitta di un intero paese, che corrisponde al compimento del secondo atto, rapidamente degenerato, di quella «mutazione antropologica» occorsa in Italia a partire dagli anni Settanta,⁶ focalizzando spesso l'attenzione sui rinnovati e però regressivi modelli di comportamento, di consumo,

6. «Ho usato il lavoro per scrivere dell'Italia. Parto dal lavoro per poi allargare lo sguardo a luoghi, spazi, desideri. Come sempre, del resto, dato che “l'Italia è il mio guinzaglio”. *Ipotesi di una sconfitta* è un romanzo politico, ma non un atto d'accusa. Ho attraversato questi brevi decenni e selezionato alcuni fatti della mia esistenza. È un'autobiografia, scritta, come dice Sabrina Ragucci, seguendo i canoni della fotografia documentaria. Questa è la grande differenza con l'autofiction. Io, Giorgio Falco, nel libro, non sono un personaggio: sono un documento, a cominciare dall'immagine di copertina» (Quarti).

di produzione, di privatizzazione degli spazi, determinati dalle ultime pervasive manifestazioni dell'ipercapitalismo occidentale.

Se Giglioli ha parlato, per identificare una serie di epifenomeni comuni a molti scrittori italiani ipercontemporanei, di «scrittura dell'estremo» (*Senza trauma* 7), per Falco e Albinati – almeno per l'Albinati di *Vita e morte di un ingegnere* – potremmo, al contrario, coniare l'espressione di *scritture del normale*,⁷ non solo per la conformazione stilistica – contraddistinta, nel caso di Falco, da stilemi visuali ispirati alla fotografia documentaria –, ma anche per la resa omogenea e uniformante dei registri utilizzati, per l'atteggiamento quasi neutrale adottato nel racconto prosastico del quotidiano. In un contesto letterario dominato dal «trauma immaginario» e «dall'immaginario traumatico» (8), Falco supera il paradigma vittimario,⁸ non rimanendo succube delle sue logiche restringenti, rifuggendo da espliciti corollari moraleggianti e operando in vista di una elaborazione narrativa che assurge, come avviene altresì in *Vita e morte di un ingegnere*, anche a problematica indagine archeo-filiale, a tentativo letterario di smascheramento del monolitico archetipo occidentale paterno, ormai in totale dismissione, in vista di una sua conseguente, molto più fedele, riappropriazione.

Falco, infatti, organizza la propria ricognizione discorsiva, sviluppandola secondo un andamento sinusoidale, per capitoli che rappresentano i vari momenti di sistole e diastole del suo dissestato e caotico percorso professionale – lavoratore a cottimo in un'azienda produttrice di

7. C'è da sottolineare che nella lista di scrittori fornita da Giglioli a supporto della sua tesi non vengono nominati né Albinati né Falco.

8. Per Giglioli «l'immaginario della vittima [...] è allo stato attuale dei fatti il più potente generatore di identità della coscienza contemporanea» (*Senza trauma* 61).

spillette, rilevatore di dati commerciali sui prodotti dei supermercati, venditore porta a porta di abbonamenti ad un giornale nazionale, autista, attacchino, funzionario in una multinazionale della telefonia, analista del credito, scommettitore a tempo pieno –, a partire da una sorta di “sub-romanzo” dedicato interamente alla figura del padre, posizionato all’inizio dell’opera (occupa le prime 56 pagine), che rappresenta una sorta di congiuntura fondante del processo di scavo eziologico portato avanti nel prosieguo del testo e al contempo una sorta di contrappeso per mezzo del quale leggere “in negativo”, senza però alcuna tendenza nostalgica o mitologizzante, le trasformazioni che negli ultimi quarant’anni hanno cambiato il volto del nostro paese.

Del resto, per raccontare la “fine” del lavoro, ossia il momento apicale in cui il lavoro cessa di essere fisiologica e coerente integrazione alla vita, costruzione del proprio mondo,⁹ per diventare, invece, sua mortifera escrescenza, non si può non cominciare, archeologicamente, raccontandone a ritroso l’“inizio”, il tratto germinante della sua ontogenesi, la prima sedimentazione del sistema valoriale susseguente. Il rapido riassunto della vita lavorativa del padre, degli anni del pensionamento, della degenza e, infine, della morte funziona perciò come «accensione»¹⁰ (Raccis, *Due parole con Giorgio Falco*),

9. «A due cose ha creduto il Novecento, il secolo che ci ha lasciato più orfani che eredi. All’importanza irriducibile della singolarità, non sostituibile, non rimandabile, non compensabile con promesse oltremondane (sono nati da ciò tanto l’individualismo più sfrenato quanto il totalitarismo più ferreo: ci giochiamo tutto qui e ora, la nostra vita è irripetibile, decisiva, epocale). E al lavoro come misura del valore, come potere, come compartecipazione della singolarità alla creazione del mondo» (Giglioli, *Soggetto, lavoro, precarietà*).

10. «Volevo fare un omaggio. Lui aveva fatto per diciassette anni l’autista degli autobus ATM e per diciassette anni

innesco poetico, scaturigine basilare per cominciare a mettere in scena, da un lato, «il funerale del presente» (Falco 56), dall'altro, la propria storia personale, che di quella del padre è al contempo naturale proiezione, speculare rovesciamento e conseguente sconfessione, nonché come parametro, sia temporale che emozionale e sociologico, mediante cui misurare la frattura storica con le strutture economiche tipiche del primo Dopoguerra e lo scarto generazionale sorti a ridosso della fine degli anni Sessanta e dilatatisi irreversibilmente negli anni a seguire, e il conseguente «disfacimento presente del lavoro come elevazione sociale» (Capecchi 43), come prodromo di un'emancipazione individuale e collettiva.

Il padre di Giorgio Falco, emigrato dalla Sicilia a Milano a metà degli anni Cinquanta, agli albori del “miracolo” economico, entra nel 1956 come autista nell'ATM, azienda pubblica di trasporti in cui rimarrà

l'impiegato della zona in cui lui guidava. Mi piaceva poi una sorta di accensione, il romanzo inizia con un'accensione in una fredda mattina di dicembre, per meglio dire con un uomo che si congeda da un mondo, dal barocco siciliano, perché mio padre era siciliano, e a quel barocco preferisce l'accensione, il meccanismo del motore di un autobus prodotto anni prima alla Breda, nel '49. Quindi inizia proprio così, con un'accensione. Volevo iniziare in questo modo. Ovviamente però il capitolo finisce con la morte di mio padre, perché non era più in grado di vivere nel contemporaneo. Non era solo una questione clinica, era un'impossibilità a vivere in questo mondo contemporaneo, e proprio per questo motivo il primo lungo capitolo si chiude con me che in qualche modo seppellisco mio padre tramite *Google street view*, cioè tramite una visita, a otto mesi di distanza dalla sua morte, nel luogo dove lui ha lavorato per tutta una vita. C'è poi una serie di considerazioni su come o cosa noi guardiamo e come questa immaterialità entra persino all'interno dei lutti, che vengono rielaborati grazie a questo mondo asettico, che ho definito il “funerale del presente”, che ci invade continuamente» (Raccis, *Due parole con Giorgio Falco*).

come impiegato per trentasei anni consecutivi, la seconda metà dei quali spesi in ufficio e non più sulla strada. La sua figura è dunque l'emblema silenzioso di un pezzo di Novecento e di un pezzo d'Italia ormai scomparsi, in cui, sulla scia della ricostruzione post-bellica e del conseguente *boom* economico, le persone si identificavano col proprio lavoro, vi si dedicavano anima e corpo credendo nella sua funzione nobilitante e civilizzante, nelle sue logiche strutturanti e nella sua solidità, trovandovi piena aderenza, ricavandone un'etica esistenziale simil-puritana, caratteristica del ceto medio e piccolo-borghese, fondata sul decoro, sulla dignità, sulla devozione. Quello delineato da Falco, nella prima sezione del romanzo, è un passato dai contorni quasi preistorici, in cui il progresso appare come vettore comunitario di un benessere accessibile a tutti e in cui la scala sociale promette mobilità e possibilità ai membri di ogni classe, soprattutto al Nord, dove si va via via producendo «l'umano consumabile» (Falco 5), separato perciò da un presente liquido e schizofrenico, in cui non è più possibile alcuna osmosi definitoria tra un uomo e il suo mestiere, da una faglia adesso talmente profonda da configurare due tempi che oggi sembrano non poter essere stati cronologicamente contigui.

Eppure, Falco, nonostante l'ambigua fascinazione per la sicurezza, la stabilità, il riconoscimento sociale, la fedeltà garantiti dall'appartenenza a tempo indeterminato – un'intera vita – alla stessa azienda, alla solita abitudine routine, perfezionatasi negli anni sino a diventare una liturgia meccanica di sveglie, caffè e sigarette, si interroga sull'“evaporazione”¹¹ di suo padre e del macrosistema

11. Jacques Lacan introduce il concetto di *evaporazione del padre* in un breve saggio del 1968 intitolato *Nota sul padre e l'universalismo*: «Io credo che nella nostra epoca la traccia, la cicatrice dell'evaporazione del padre è quello che potremmo mettere sotto la rubrica generale della segregazione. Noi

di cui egli è stato esponente tipico attraverso la cartina di tornasole del lavoro, tema che funziona come unica chiave d'accesso possibile¹² per rapportarsi ad un uomo taciturno ed enigmatico, custode di valori ormai discioltisi, non cadendo irretito dalla trappola della mitizzazione nostalgica. Il processo di spoliazione paterna, abitato dal doppio movimento di decostruzione e ricostruzione, testimonia, in definitiva, l'impossibilità di un'eredità negata, espropriata, da fattori principalmente esogeni, che, causando un brusco allentamento dei «nessi tra la parte e il tutto, fra l'individuo (o il suo prolungamento nella coppia e nella famiglia) e le appartenenze collettive, i doveri comunitari, i destini generali» (Mazzoni 25), hanno contestualmente esautorato la figura del padre della sua capacità orientativa, sconfessando gli antichi modelli emulativi.

Non può più esserci alcuna continuità tra padre e figlio e anche i tentativi di sostituzione sono frustrati alla radice perché il portato simbolico appartenente storicamente all'*imago* paterna è andato assottigliandosi sino a sparire del tutto. In una società preda dell'ossessione

pensiamo che l'universalismo, la comunicazione della nostra civiltà omogeneizzi i rapporti fra gli uomini. Al contrario, io penso che ciò che caratterizza la nostra era – e non possiamo non accorgercene – sia una segregazione ramificata, rinforzata, che fa intersezioni a tutti i livelli e che non fa che moltiplicare le barriere» (*Nota sul padre e l'universalismo* 9).

12. «Avrei potuto esaudire le aspettative dei miei genitori: dopo il liceo, finire l'università, conquistare un lavoro migliore di quello di mio padre, forse tentare una specie di carriera universitaria. Ma volevo altro. “Vivevo l'apprendistato per diventare qualcosa di ignoto”. Un artista che non confessava di voler scrivere. E come artista ho cercato sempre più vita. Dopo molti anni e sei libri, ho potuto scrivere anche questo romanzo. Ho potuto scrivere del rapporto con mio padre nella cinquantina di pagine che compongono il primo capitolo; e questo grazie al lavoro, che mi ha evitato possibili pudori» (Galofaro).

merceologica del quotidiano, votatasi alla progressiva smaterializzazione dei processi produttivi, degli scambi economici e, conseguentemente, alla volatilizzazione e spersonalizzazione dei rapporti sociali ed affettivi, viene a mancare non solo la canonica assimilazione patrilineare, ma anche e soprattutto l'attivazione e la maturazione nel soggetto-figlio del germe del Desiderio, che il padre garantiva, secondo Lacan,¹³ insieme all'imposizione contestuale della Legge. Nel momento in cui, con la "scomparsa" del Padre (simbolo della Legge), viene ad essere negato il legame fruttifero tra Legge e Desiderio, il discorso tardocapitalista, che ne è una delle principali cause scatenanti e, al contempo, una delle sue più vistose conseguenze,¹⁴ impone una nuova, non più dialettica, non più germinativa, ma monadica, autistica, compulsiva Legge del Desiderio, ossia un'estrema coazione al godimento, una pulsione vitalistica e ossessiva per il piacere e per il benessere, per cui l'individuo perde la facoltà di desiderare autonomamente, procedendo ora per inerzia, secondo input eteroindotti forzosamente.

Entro le maglie di una realtà presente fattasi al contempo superficiale, subdola e respingente, votata a nuovi idoli – rapidità, flessibilità, multitasking –, il padre non

13. Lacan, partendo da una tripartizione del tempo edipico, afferma che, nel momento coincidente alla fuoriuscita dal complesso, il padre non rappresenta più solamente la Legge della castrazione, ma anche il dono, l'apertura di una strada nuova, la parola che riconosce e permette l'emersione della singolarità (Lacan, *Sovversione del soggetto e dialettica del desiderio* 795-831). Si veda anche Lacan, *Il seminario. Libro V*.

14. Come ha ben evidenziato Mazzoni, «l'evaporazione del padre è premessa e conseguenza del discorso del capitalista: instaurando l'imperativo del godimento, distruggendo i modi tradizionali del Super-Io, la forma di vita contemporanea sacrifica i vincoli del piacere, separa le persone le une dalle altre, le divide al loro interno» (16).

può più fungere da veicolo preferenziale di accesso e accomodamento poiché il suo esempio ha perso di validità, il suo calco comportamentale risulta già anacronistico e obliato. Ecco il motivo fondamentale per cui il padre di Falco, ancorato a una tassonomia interpretativa del reale pienamente novecentesca, non riesce ad adattarsi alle rapide trasformazioni socio-economiche del nuovo sistema iperliberale ed è costretto, una volta crollato definitivamente il mito messianico del futuro come *telos*, come orizzonte di un illimitato quanto benefico progresso, a rinunciare alla sua funzione di «trasmissione intergenerazionale» (Baghetti 29). Il dramma esistenziale che l'autore racconta nel suo "sub-romanzo" paterno demistifica, allora, il sostrato mitologemico che ispessiva, specialmente nel romanzo novecentesco, la figura del padre, per restituire pienezza al profilo addolorato di un uomo fragile e fallibile, per cui il lavoro ordinario ha rappresentato una corazza mediante cui tendere ad un fine non più riconoscibile. Ne consegue, secondo lo scioglimento di una parabola che mantiene, un carattere, almeno suggestivamente, simbolico, che la fine del padre – la sua morte – non possa non essere strettamente coincidente con la fine del suo lavoro, o, ancora meglio, con la sparizione drammatica di un certo ideale del lavoro che in lui era saldamente radicato, cancellato dalla smaterializzazione di un'epoca che si snatura verso il grigio orizzonte della *gig economy* e del precariato cognitivo, forma lavorativa convertita dalla classe dominante «da contingenza storica in dato naturale» (Zublena 6).

Alla generazione successiva non resta che vagare tra le macerie di un presente ipertecnologico e ipernevrotico, post-ideologico e post-politico, in cui «il meccanismo di avvicendamento e miglioramento sociale è diventato difficoltoso» (Baghetti 29). L'unica possibilità residuale per non adeguarsi e sfuggire ai tentacoli annichilenti e al contempo aleatori dell'universo produttivo postfordista,

dell'iperfeticismo delle merci, della parcellizzazione delle mansioni, del lavoro delocalizzato e sottopagato, è tirarsi indietro, accettare spontaneamente la sconfitta, l'instabilità e la disgregazione, farsi espellere dagli ingranaggi, rifiutare l'accorpamento, negare il linguaggio ambiguo e astratto della standardizzazione,¹⁵ cercare la realtà e fare esperienza della realtà oltre la dimensione onnipervasiva del lavoro, della carriera, del successo, negli interstizi liminari in cui la società del capitale non è ancora arrivata, redimendo e vendicando in tal modo anche i propri padri, vittime inconsapevoli di un sistema che ha approfittato della loro pura dedizione etica ancor prima che lavorativa senza ripagarli in alcun modo, rendendoli obsoleti anzitempo.

3. Interrogare il mistero paterno

Anche in *Vita e morte di un ingegnere* il decesso del padre e, in particolar modo, il racconto del decorso graduale della sua malattia, rappresentano «il centro di gravità» (Baghetti 25) della narrazione, ma in questo caso la materia da dispiegare pare opporre una più forte resistenza, tanto da rendere scivoloso il campo di attrito svelato progressivamente. L'assenza paterna, percepita in maniera tangibile già in vita, ma riconosciuta con acuta dolorosità solamente dopo la sua dipartita, insieme alla proiezione fantasmatica che induce a ripercorrere a ritroso le tappe problematiche di un rapporto mai pacificato, costantemente oscillante tra i poli oppositivi dell'attrazione e del respingimento, diviene per Albinati motore primario dell'atto letterario, veicolo necessario e

15. «Il capitale utilizza il linguaggio e se ne appropria, risemantizzando parole che non gli sono originariamente pertinenti, con delle distorsioni e astrazioni volte ad ingannare il lavoratore» (Bormida 104).

urgente di riempimento e sublimazione di un vuoto il cui perimetro è possibile, nel momento della rimemorazione, corteggiare retrospettivamente.

L'operazione portata avanti dal saggio-memoir, composto nelle settimane successive alla morte del padre, ma pubblicato con vent'anni di ritardo (in seguito alla scomparsa della madre), s'inscrive in un processo di asistematica decostruzione dell'armamentario paterno e del costruito socio-culturale borghese che ne sostanzia la poco esposta ma ben salda gerarchia di valori e comportamenti – lo stakanovismo, il riserbo, la difesa dell'anonimato, il rispetto sacrale della famiglia, l'indifferenza politica –, nonché di ricucitura delle distanze di due profili umani e caratteriali che per anni si sono creduti del tutto antitetici solo per il presunto orgoglio derivato dalla volontà di proclamarsi diversi l'uno dall'altro, che si innesca a partire dall'amara constatazione di un ampio deficit di conoscenza:

Mi è difficile spiegare o anche semplicemente raccontare il modo di vita dell'uomo che era mio padre. Per far questo bisognerebbe penetrare nel suo carattere, capirlo, e io mio padre non l'ho mai capito. Era un uomo spaventosamente ambiguo. (Albinati 11)

Interrogando un padre-sfinge apparentemente marmorizzato, o meglio, rinegoziando con l'ombra di quest'ultimo, che rimane in controluce in una massa di ricordi scomposti e affastellati, l'autore romano cerca di ridefinire anche la propria identità in un contesto storico post-patriarcale e di tesaurizzare i troppi spazi bianchi, le omissioni, le ellissi, attraverso le potenzialità della scrittura, deputata a rivestire di un senso minimo l'immagine sfuggente di una persona con cui non è stato mai possibile stabilire un reale contatto. Così come Falco, anche Albinati confessa in più passaggi la sua ambivalente

ammirazione per un uomo – ingegnere di successo – che simboleggia perfettamente, seppur in forma stilizzata, l'ultima schiera di quella “società dei padri” – austera, riservata, rigida – che verrà messa sotto accusa e poi gradualmente rovesciata, almeno in Occidente, a partire dalle rivolte studentesche del '68.

In *Vita e morte di un ingegnere* è, allora, la malattia paterna ad assurgere a spazio di vulnerabilità demitizzante, in cui giunge a mitigazione il ferreo manicheismo precedente di amore-odio e vengono a deporsi gradualmente le tensioni pregiudiziali che da sempre minano il comportamento di entrambi, incrinando a poco a poco l'immagine apparentemente inscalfibile dietro cui il padre è sempre rimasto nascosto, non solo come carnefice, ma anche come vittima di un'idealizzazione filiale che ha compromesso ogni tentativo di instaurare un legame affettivo sincero e informale. Il lento riavvicinamento, occorso proprio negli ultimi giorni di vita del padre, inaugura tra i due un sentimento di complicità mai sperimentato in precedenza, ma, sebbene sul letto di morte, il padre continua a dissimulare il proprio dolore e non riesce ad aprirsi emotivamente ai propri cari, ancora abitati da un confuso amalgama di venerazione e percezione d'inadeguatezza (Zucchi 14).

Il mistero e il riserbo che ammantano la sua figura, sia da vivo sia da morto, vengono scandagliati da Albinati per frammenti e ricostruzioni incomplete, tramite un composito quanto ondivago assemblaggio di digressioni, memorie, aneddoti che ispessiscono e dilatano i margini commentativi, accrescendo altresì il portato metaletterario dell'opera, a discapito di una traiettoria diegetica ridotta all'osso. Rispetto a *Ipotesi di una sconfitta* viene a mancare qui il terzo polo discorsivo, quello costituito dal tema del lavoro, *trait d'union* mediante cui Falco tesse la propria personale genealogia filiale, e appare, invece, più scoperto l'investimento puramente emotivo,

il sommovimento interno che soggiace e brucia al fondo della narrazione, così come più marcata risulta la dialettica tra l'io narrante del presente e l'io narrato del passato, in un continuo andirivieni che ruota ossessivamente intorno all'enigma paterno e ai bisogni di accettazione e riconoscimento rimasti frustrati nel periodo della giovinezza.

Nell'atto ricostruttivo, che prende vita nel momento apicale della mancanza definitiva, Albinati circumnaviga e soppesa i motivi di frequente scontro che hanno contrassegnato il suo rapporto con il padre, potendo rileggere in prospettiva, e dunque risemantizzare, le contraddizioni e le incomprensioni che continuano a pesare, come fossero mute chimere, su quel poco che gli resta dell'*imago* paterna, provando a congelare e a oggettivare i ricordi, in parte per liberarsene, in parte per risanare le ferite e i traumi accumulatisi negli anni. La scrittura diviene, allora, il tentativo di auto-risarcimento di un soggetto che continua a sentirsi figlio "perenne" nonostante sia ormai, a sua volta, padre, non riuscendo ad emanciparsi del tutto dall'ingombrante ombra che l'ingegnere si ostina a proiettare sui suoi cari e ad ipotecare definitivamente l'intera epoca tramontata insieme a lui.

Poco fa ho scritto di me che sono un uomo, un "uomo giovane", ma non è così, io non mi sento affatto un uomo. Anche se mio padre è morto e sepolto, anzi incenerito, io continuo a pensare a lui come a un uomo e a me come a un ragazzo. Un ragazzo invecchiato, carico di responsabilità adulte, d'accordo, che a sua volta ha generato figli, perduto capelli, comprato automobili, viaggiato non più in cuccetta, ma pur sempre un ragazzo. Ho l'impressione che fino a quando camperò io sarò sempre, prima di tutto un "figlio". (Albinati 31)

La reticenza del padre, addentratosi talmente in profondità nel ruolo che la società gli ha imposto da non riuscire più a venirne fuori, si trasforma nel fulcro calamitico che sospinge la *quête* di Albinati. La sua opera indagatoria procede però a fatica, ed è lo stesso autore a denunciare a più riprese le difficoltà insite in questo agognato riavvicinamento postumo, che comporta la necessità di sondare silenzi divenuti ora ricordi di silenzi, di scavare nel passato della propria autobiografia per re-interpretare espressioni, gesti, slanci d'ironia un tempo mal digeriti. L'esistenza di un uomo resta dopotutto irriducibile a qualsiasi tipo di narrazione, tantomeno la vita di un uomo in fin dei conti sconosciuto, i cui tratti aleatori non si lasciano ingabbiare né ricomporre linearmente secondo il tracciato sistematico di una storia che storia non vuole essere.

Non resta che accettare, senza alcun «rancore o frustrazione» (Giossi), l'incompletezza e la disorganicità del quadro finale, fare i conti con i propri ideali giovanili, smontare l'immaginario idealtipico del padre perfetto, sfatare i tabù che inceppano, anche dopo la sua morte, il doppio movimento di attrazione-repulsione, accogliere, in definitiva, l'eredità involontaria, negata con forza ma attiva sotterraneamente. Solamente operando in vista di questa "umanizzazione", consapevole della costitutiva fragilità che la muove (la scrittura, del resto, non ha poteri taumaturgici), è concesso ad Albinati, da un lato, di restituire al padre lo spessore di un dramma esistenziale celato sino alla morte dietro ad un'asfissiante maschera archetipica di matrice borghese, divenuta negli anni una vera e propria seconda pelle, e, dall'altro, di acquisire finalmente, nel suo ritrovato presente di padre-non-più-figlio, «la proprietà affettiva totale della propria dimensione familiare» (Biondillo).

Bibliografia

- Albinati, Edoardo. *Vita e morte di un ingegnere*. Mondadori, 2012.
- Baghetti, Carlo. “La morte del padre come costante narrativa della nuova letteratura del lavoro”. *Status Quaestionis*, 16, 2019, pp. 13-34.
- Bertoni, Federico. *Realismo e letteratura. Una storia possibile*. Einaudi, 2007.
- Biondillo, Gianni. “Vita e morte di un ingegnere”. *Nazione Indiana*, 23 marzo 2012.
- Bormida, Enrico. “La letteratura contro il lavoro. Una riflessione a partire da *Works, Ipotesi di una sconfitta e 108 metri*”. *L'ospite ingrato*, 7, 2020, pp. 101-116.
- Capecchi, Giovanni. “C’era una volta una fabbrica”. *Narrativa*, 42, 2020, pp. 39-50.
- Castellana, Riccardo. *Finzioni biografiche. Teoria e storia di un genere ibrido*. Carocci, 2019.
- Donnarumma, Raffaele. Introduzione. *Allegoria*, 57, 2008, pp. 7-8.
- . *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*. Il Mulino, 2014.
- Galofaro, Roberto. “Identità e sconfitta – Tre domande a Giorgio Falco”. *Altri Animalì*, 23 gennaio 2018.
- Giglioli, Daniele. “L’autore è l’eroe. Di un carattere della più recente narrativa italiana”. *il verri*, 55, 2014, pp. 5-28.
- . *Senza trauma. Scrittura dell’estremo e narrativa del nuovo millennio*. Quodlibet, 2013.
- . “Soggetto, lavoro, precarietà. Ipotesi di una sconfitta di Giorgio Falco”. *Le parole e le cose*, 28 gennaio 2018.
- Giossi, Giacomo. “Scrivere del padre”. *Doppiozero*, 19 marzo 2012.
- Falco, Giorgio. *Ipotesi di una sconfitta*. Einaudi, 2017.
- Lacan, Jacques. “Nota sul padre e l’universalismo”. *La psicanalisi*, 33, 2003, pp. 1-9.

- . *Il seminario. Libro V: le formazioni dell'inconscio 1957-1958*. Einaudi, 2004.
- . "Sovversione del soggetto e dialettica del desiderio". *Scritti*, vol. 2, Einaudi, 1974, pp. 795-831.
- Marchese, Lorenzo. "Autenticità". *Narrativa*, 41, 2019, pp. 91-104.
- . "L'autofiction". *Fiction e non fiction. Storia, teorie e forme*, a cura di Riccardo Castellana. Carocci, 2021, pp. 183-206.
- Marsilio, Morena. "La narrativa italiana del Duemila". *L'estremo contemporaneo. Letteratura italiana 2000-2020*, a cura di Emanuele Zinato, Treccani, 2020, pp. 37-74.
- Mazzoni, Guido. *I destini generali*. Laterza, 2015.
- Palumbo Mosca, Raffaello. *L'invenzione del vero. Romanzi ibridi e discorso etico nell'Italia contemporanea*. Gaffi, 2014.
- . "La non fiction". *Fiction e non fiction. Storia, teorie e forme*, a cura di Riccardo Castellana. Carocci, 2021, pp. 135-156.
- Pasolini, Pier Paolo. *Scritti corsari*. Garzanti, 2010.
- Pennacchio, Filippo. *Eccessi d'autore. Retoriche della voce nel romanzo italiano di oggi*. Mimesis, 2020.
- Quarti, Matilde. "Uso il lavoro per scrivere dell'Italia': Giorgio Falco si racconta". *Il Libraio*, 15 novembre 2017.
- Raccis, Giacomo. "#PremioBg19 – Due parole con Giorgio Falco". *La Balena Bianca*, 16 aprile 2019.
- . "Fuori dagli schemi 7 – Giorgio Falco". *La Balena Bianca*, 1 marzo 2021.
- . "Il lavoro è ovunque': forme del racconto e forme del potere nella narrativa di Giorgio Falco". *Ticontre. Teoria testo traduzione*, 12, 2019, pp. 389-402.
- Scurati, Antonio. *La letteratura dell'inesperienza. Scrivere romanzi al tempo della televisione*. Bompiani, 2006.
- Spinazzola, Vittorio. *Tirature 2010. Il New Italian Realism*. Il Saggiatore, 2010.

- Tirinanzi De Medici, Carlo. *Il romanzo italiano contemporaneo. Dalla fine degli anni Settanta a oggi*. Carocci, 2018.
- Zinato, Emanuele. Introduzione. *L'estremo contemporaneo. Letteratura italiana 2000-2020*, a cura di Emanuele Zinato, Treccani, 2020, pp. 13-35.
- Zublena, Paolo. "Un imperfetto indicativo, ovvero il fondo ideologico della lingua: *Sottofondo italiano* di Giorgio Falco". *il verri*, 62, 2016, pp. 5-16.
- Zucchi, Enrico. "Padri e figli nel romanzo degli anni Zero. Considerazioni critiche sul 'complesso di Telemaco'". *Allegoria*, 75, 2017, pp. 7-22.

UN FIGLIO CHE È UN PADRE: INDIVIDUALISMO
E FAMIGLIA NEL ROMANZO *PAPPAKLAUSULEN*
DI JONAS HASSEN KHEMIRI

di Emilio Calvani

1. Introduzione

Se la famiglia rappresenta ancora il nucleo fondamentale della dimensione sociale di molti paesi, la Svezia ha sviluppato, in conseguenza di realtà storiche e politiche, una strada alternativa. Il principio dell'indipendenza individuale pone il singolo come unità minima della rete sociale a discapito di altre forme di aggregazione (Lundqvist e Roman; Haselby). Negli ultimi sessanta anni, tuttavia, i numerosi cambiamenti che hanno colpito la Svezia a livello demografico hanno messo in discussione molti assunti culturali su cui la società scandinava si costruisce. In particolare, l'incessante aumento dei movimenti migratori ha lasciato nel tempo un segno indelebile. Oggi, la Svezia si trova a dover negoziare l'inclusione di nuove prospettive sulla società, in virtù di una realtà irreversibilmente modificata da tale fenomeno.

Obiettivo di questo contributo sarà indagare il confine tra il ruolo dell'indipendenza e quello della famiglia nel contesto *post-migratorio* svedese.¹ A tal fine, si pren-

1. Con *post-migrazione* non si intende la fine della migrazione, ma l'analisi delle conseguenze che hanno luogo a seguito della migrazione come una nuova norma nella società

derà in analisi *Pappaklausulen* (*La clausola del padre*, del 2018), l'ultimo romanzo dell'autore Jonas Hassen Khemiri. Nella sua opera, Khemiri rielabora il proprio materiale biografico mettendo a nudo il precario legame con la famiglia e specialmente con la figura del padre. La prima parte di questo contributo prenderà in esame come la consolidata cultura individualistica svedese possa trovare nelle recenti teorie di stampo sociologico-letterario nate attorno al concetto di post-migrazione un confronto interessante. Nella seconda parte, l'attenzione verrà riservata al modo in cui l'autore tematizza, rielaborando la propria esperienza, l'apparente incompatibilità tra individuo e famiglia attraverso il contrasto padre-figlio.

2. *Folkhem, Famiglia e Individuo*

Nel corso del XX secolo, la reputazione della Svezia ha sempre esportato l'immagine di progresso sociale e uguaglianza. Il concetto di *folkhem* (*casa del popolo/casa per il popolo*), coniato a inizio Novecento dal leader social-democratico Per Albin Hansson, fu tradotto dall'ingegneria sociale svedese in un modello socio-politico atto a rafforzare nei cittadini un senso di coesione e di appartenenza alla nazione. L'idea che lo stato avesse il compito di assumere la responsabilità di tutti i suoi componenti doveva garantire il benessere della comunità.²

contemporanea. I teorici della post-migrazione invocano il bisogno di includere una cultura della migrazione all'interno delle narrazioni delle società contemporanee. Studi sul tema sono stati realizzati in lingua tedesca (Yildiz e Hill), in lingua inglese (Schramm et al.), in lingua danese (Ring Petersen e Schramm) e in italiano, con particolare riferimento alla Svezia (Gendolavigna).

2. Per un profilo sintetico delle fasi di costituzione del *folkhem* svedese si veda il contributo di Żmuda-Trzebiatowska.

La resa dei servizi assicurati dal sistema di tassazione rappresenta la base fondamentale con cui il welfare state svedese opera ancora oggi, trasformando la società in un: «sistema di sicurezza che consente alle persone malate, disoccupate o anziane di ricevere sostegno e assistenza da varie istituzioni della società» (*Bruér*).³ La solida unione tra la macchina statale e l'individuo risiede in un immaginario patto collettivo, giustificato sulla base di alcuni principi fondamentali come uguaglianza, solidarietà e indipendenza: un legame forte, radicato nella cultura e nella coscienza nazionale di un popolo e dunque appannaggio del popolo stesso.⁴ La tutela dei diritti da parte dell'organo statale doveva in primo luogo garantire l'implementazione dell'indipendenza individuale da ogni forma di gerarchia.⁵ Olof Palme, primo

3. «[T]rygghetsystem som gör att människor som är sjuka, arbetslösa eller gamla kan få stöd och hjälp av olika inrättningar i samhället». Traduzioni mie ove non diversamente specificato. Le traduzioni dal romanzo sono riprese dall'edizione italiana, tradotta da Katia de Marco (Khemiri, *La clausola del padre*, del 2019).

4. Tutte caratteristiche che, secondo Gösta Esping-Andersen e Walter Korpi, definirebbero il sistema di welfare state scandinavo (41-43). Proprio per il suo legame così solido con un'idea romantica di nazione e popolo svedese, Khalid Khayati definisce l'idea contemporanea di *Folkhem* come un *surrogate nationalism* [nazionalismo surrogato] (88).

5. Già all'inizio del XX secolo, Gunnar e Alva Myrdal, pionieri dell'ingegneria sociale svedese, discutevano le possibili soluzioni per ovviare al basso tasso di natalità svedese: «Se si è interessati a mantenere il tasso di natalità, si sentirà anche l'obbligo di sostenere finanziariamente le famiglie che cresceranno la prossima generazione di persone [...] Ancora più importante è la preoccupazione immediata di garantire il sostentamento dei bambini e di renderli in qualche modo indipendenti dal reddito del capofamiglia» (Myrdal e Myrdal 189: «Blir man intresserad av att uppehålla födelsetalen, kommer man även att känna

ministro svedese tra gli anni Settanta e Ottanta, allargò il dibattito su un'autonomia formale alle questioni del rispetto degli anziani e della maggiore equità tra i sessi: «Nel discorso che Olof Palme tenne nel 1970 c'era una visione politica di indipendenza: nessuna donna sarebbe stata dipendente da un uomo e nessuna persona anziana avrebbe dovuto dipendere dalla buona volontà della sua famiglia» (Sporsén Eriksson).⁶ Nel 2006, la controversa opera pubblicata da Henrik Berggren e Lars Trägårdh, *Är svensken människa? (Lo svedese è un essere umano?)*, ha ribadito nuovamente l'importanza di una cultura indipendentista sia in quanto obiettivo politico da perseguire sia in quanto eredità storica da preservare. Secondo i due studiosi, infatti, l'intero sistema sociopolitico si costruirebbe su ciò che viene definito da loro *statsindividualism*, (*individualismo statale*), un aspetto che contraddistinguerebbe la cultura scandinava fin dal Medioevo. Il moderno contratto sociale svedese sancisce dunque una forma di individualismo su base collettiva, che si realizza nella stretta unione tra l'individuo e lo stato.⁷ Questo tratto

en förpliktelse att ekonomiskt stödja de familjer, som uppföda folkets nästa generation [...] Ännu viktigare är den omedelbara omsorgen att trygga barnens existens och ställa denna i viss mån oberoende av familjeförsörjarnas inkomstöde»).

6. «**Under Olof Palmes** 1970-tal fanns en politisk vision om oberoende – ingen kvinna skulle vara beroende av en man, och ingen som är äldre skulle behöva vara beroende av sin familjs välvilja». Vedi su questo argomento anche la biografia di Olof Palme (Berggren), in cui il riferimento all'indipendenza individuale appare come un tema ricorrente.

7. L'amministrazione statale svedese si sostituisce come garante all'interno dei rapporti di dipendenza, ricoprendo di fatto il ruolo di genitore aggiuntivo: «the state carries the main responsibility for economic provision for individuals when they are not able to provide for themselves. Likewise, the Swedish welfare model in principle also provides different services and care to citizens in need of care – for example child and elderly

sarebbe tanto radicato nelle abitudini culturali del popolo svedese, che perfino gli affetti familiari, secondo i due autori, acquisterebbero maggiore autenticità proprio in virtù dell'assenza di un rapporto di dipendenza economica.⁸ Sebbene ciò non stabilisca che i legami di parentela non costituiscano un ruolo fondamentale, è pur vero il primato dell'individuo relega la famiglia in una posizione marginale, rendendo la ricerca dell'indipendenza alla stregua di una norma sociale.⁹

Il dibattito, tuttavia, è tutt'altro che unidirezionale. Posizioni ideologiche opposte, per lo più legate a cerchie politiche democristiane, desiderano invece riportare la famiglia al centro della cultura svedese. Nel 2016, il *Dagens Nyheter*, uno dei principali periodici nazionali, ha sollecitato un maggiore coinvolgimento della classe politica su questo tema. La testata giornalistica si è dichiarata fortemente contraria verso le: «tendenze che minano e indeboliscono la famiglia», aggiungendo che: «La direzione favorevole alla famiglia che esiste in Svezia deve essere rafforzata e sostenuta. La direzione anti-famiglia deve affrontare un'opposizione più dura. Allo slogan “morte alla famiglia” si deve rispondere con “viva

care [...]. The Swedish model has reduced the economic responsibilities also within families, as it is a highly individualized model where individuals, regardless of marital status, are expected to provide for themselves» (Björnberg e Latta 417).

8. Questo aspetto viene descritto da Berggren e Trägårdh in un capitolo specifico, a cui viene dato il titolo *Den svenska teorin om kärlek* (*La teoria svedese dell'amore*, Berggren e Trägårdh 53).

9. «Esiste perfino una diffusa norma sociale secondo cui l'individuo dovrebbe rompere i ponti, liberarsi del proprio background per trovare se stesso ed evolversi» (Borsits 76: «Det existerar även ett allmänt socialt krav i samhället att individen bör bryta upp, frigöra sig från sin bakgrund och finna och utveckla sig själv»).

la famiglia”» (Svensson et al.).¹⁰ Un esempio ancora più controverso, inoltre, è rappresentato dal documentario girato da Erik Gandini nel 2015, *The Swedish Theory of Love*, il cui titolo ironizza proprio su un capitolo del libro di Berggren e Trägårdh.¹¹ Il film mostra al pubblico una prospettiva diversa sulla questione dell'individualismo svedese, più oscura e sgradevole, e sposta l'attenzione sulle gravi conseguenze della solitudine, tra cui depressione, alienazione e suicidi.

3. Svezia postmigratoria

Il dibattito sul contrasto tra individuo e famiglia può scovare nuovi e importanti spunti di lettura in chiave post-migratoria, ovvero prendendo in esame l'attuale condizione sociale svedese attraverso la prospettiva della migrazione e delle dinamiche che scaturiscono dalla sua radicata presenza. A partire dalla seconda metà del XX secolo, infatti, la Svezia entra in una fase storica segnata da grandi flussi migratori in entrata, che con il tempo ne hanno cambiato fortemente il volto. Il paese iniziò a popolarsi di migranti provenienti dalla Finlandia, dall'Europa meridionale, dall'America Latina e dal Medioriente,

10. «Den familjevänliga riktning som finns i Sverige behöver stärkas och ges understöd. Den familjefientliga riktningen måste möta hårdare motstånd. Slagordet ”död åt familjen” måste bemötas med ”liv åt familjen”». Lo slogan “morte alla famiglia” fa riferimento a una provocazione esternata dalla politica svedese Gudrun Schyman, che si opponeva con forza all'ideale tradizionale di nucleo familiare, difendendo i diritti di chi, ad esempio, sceglie di portare avanti l'esperienza della genitorialità senza un partner.

11. Uno dei capitoli del loro libro, come già accennato, si intitola proprio *Den svenska teorin om kärlek (La teoria svedese dell'amore)*.

passando nel giro di trent'anni da una migrazione di tipo lavorativo a una di tipo umanitario. Il lungo periodo di apertura, legato in un primo momento al bisogno di manodopera a basso costo e in un secondo da un atteggiamento solidale e terzomondista verso paesi sconvolti da guerre e dittature, fu seguito da una profonda crisi economica tra gli anni Ottanta e Novanta. L'apparato statale svedese fu costretto a cambiare rotta per invertire la tendenza negativa. Fino a quel momento, il governo aveva mantenuto una condizione di equilibrio economico e sociale interno, canalizzando finanziamenti mirati al mantenimento del controllo su un mercato sempre più slegato dal vincolo dello stato. La crisi del greggio di inizio anni Settanta provocò nel paese una forte stagnazione economica e l'aumento dell'inflazione. Per instaurare un nuovo equilibrio, la soluzione più immediata si rivelò scendere a patti con le logiche del libero mercato o, come afferma Kjell Östberg: «to let loose capitalism's self-healing powers, to emphasize the primacy of the market rather than politics» (128). La crisi dell'economia indebolì non poco il controllo statale sulle imprese. Al suo posto, una radicale privatizzazione provocò un netto aumento della disoccupazione (Carlsson e Hatti). La stagnazione economica, unita a un costante aumento della presenza di migranti sul territorio, si tradusse presto in un diffuso sentimento di nostalgia verso la *golden age* del welfare svedese (Önnerfors). Ciò condusse a una diffusa ondata di xenofobia, fomentata tra le altre cose da una nuova forza emergente nel panorama politico, oggi incarnata nel partito degli *Sverigedemokraterna* (*Democratici svedesi*), che ha consolidato nel tempo il proprio successo grazie a una retorica populista, anti-migratoria ed etnocentrica.¹² Tali premesse conflittuali, tutt'oggi ancora

12. Basti pensare agli episodi di terrorismo come la strage di Utøya da parte di Anders Breivik, o le azioni compiute da Jon Ausonius, alias *Lasermannen*, un potenziale pluriomicida

non pienamente risolte, costituirono di fatto le basi di una nuova condizione sociale verso cui l'intero paese stava andando incontro. Il volto post-migratorio della Svezia rivela i connotati di paese in uno stato transitorio, in cui la migrazione, la mobilità e la diversità rappresentano una norma sociale che costruisce nuove forme di affiliazione, genera conflitti e individua nuovi spunti di lettura sull'attuale realtà svedese. Lo scontro tra nuovi e vecchi punti di riferimento anima una società in costante conflitto con se stessa, un'immagine molto più fedele rispetto a un'idealizzazione nazional-romantica che si rifugia nel sicuro riflesso del passato.¹³

In questo contesto, le nuove generazioni di svedesi, caratterizzate da un senso di appartenenza legato a radici culturali multiple, presentano un punto di vista privilegiato, costituendo pertanto una voce sempre più difficile

e rapinatore di banche, che terrorizzò le strade di Stoccolma tra il 1991 e il 1992 con i suoi attentati ai danni di persone dai tratti somatici stranieri. Gli eventi sono raccontati da Gellert Tamas nel romanzo del 2002 *Lasermannen: en berättelse om Sverige*. Ma anche il referendum del 1988 tenutosi nella cittadina di Sjöbo, in Scania, dove la popolazione scelse in autonomia, e con una maggioranza schiacciante, di rifiutare l'ingresso di altri migranti. Diversi contributi si sono soffermati sulla narrazione nostalgica che inquadra in un'ottica romantico-nazionalista l'immagine del modello sociale svedese (Andersson; Östberg; Önnersfors).

13. Come affermano Vassilis Tsianos e Juliane Karakavali: «Il termine postmigratorio non cerca di storicizzare il fatto migratorio, ma descrive una società strutturata dall'esperienza della migrazione, che è anche politicamente, giuridicamente e socialmente significativa per tutte le forme attuali di immigrazione» (34: «Der Begriff postmigrantisch versucht nicht, die Tatsache der Migration zu historisieren, sondern beschreibt eine Gesellschaft, die durch die Erfahrung der Migration strukturiert ist, was auch für alle aktuellen Formen der Einwanderung politisch, rechtlich und sozial bedeutsam ist»).

da ignorare. Molti di questi individui sono legati a culture dove ancora vige una visione più sacra della famiglia, che inquadra l'essere umano in base alle sue relazioni piuttosto che come una singola unità. Alcuni studi, infatti, hanno osservato come individui provenienti da diversi gruppi etnici mostrino atteggiamenti ambivalenti nei confronti di una cultura fortemente improntata sull'indipendenza individuale (Eriksson 65-68; Benjamin Sir e Uka 40). Tale deviazione si è rivelata ancora più problematica in una prospettiva intergenerazionale. Negli ultimi vent'anni, infatti, il tema ha costituito un punto privilegiato nella letteratura prodotta da scrittori di seconda generazione. Narrando una realtà che oltrepassa i confini e le logiche di tipo etnico-culturale, questi scrittori spesso si trovano in bilico tra il proprio retaggio e un mondo ancora impreparato a convivere con la diversità. Come afferma Massimo Ciaravolo, questi autori:

«migranti di seconda generazione» [...] sospesi tra più luoghi e identità, possono a ragione essere definiti tali [...], anche in virtù della loro memoria intergenerazionale, che integra nella storia personale la dislocazione dei genitori, mentre l'identità individuale dei figli si costruisce nello spazio sociale svedese del presente. (Ciaravolo, "La narrativa di Marjaneh Bakhtiari" 43)

Jonas Hassen Khemiri è un autore svedese di origine straniera nato e cresciuto in Svezia. La madre è svedese, mentre il padre è originario della Tunisia. Khemiri ha più volte esplorato il rapporto con il padre, mettendo spesso a fuoco il loro rapporto conflittuale nella sua prosa. Il rancore nei suoi confronti, reo di aver abbandonato la famiglia quando l'autore era solo un ragazzo, ha lasciato ferite profonde che emergono chiaramente nella sua scrittura. Tuttavia, se nelle prime opere, come *Ett öga rött* (*Un rosso occhio*, del 2003) o *Montecore – en unik*

tiger (*Una tigre molto speciale – Montecore*, del 2006),¹⁴ questi tende a dipingere se stesso come un adolescente deluso e arrabbiato, *Pappaklausulen* offre una prospettiva di più ampio respiro sull'argomento.

4. La famiglia

Nell'opera, Khemiri racconta, attraverso la prospettiva del 'figlio', del ritorno di un padre in Svezia. La famiglia del protagonista viene presentata come una rete sociale divisa, composta da individui in conflitto tra loro. La particolarità più evidente risiede nel fatto che i nomi dei personaggi non vengono mai rivelati, stabilendo fin da subito un tratto di finzione nel romanzo. Al loro posto l'autore utilizza una serie di apposizioni che mutano in base al ruolo che un personaggio ricopre in relazione a un altro. Per cui, il padre potrà apparire come *en pappa som är en farfar* (*un papà che è anche un nonno*), il figlio come *en son som är en pappa* (*un figlio che è anche un papà*), e così via. Tale scelta, non casuale, inquadra i diversi ruoli familiari in una prospettiva fluida, in continuo cambiamento, e non come posizioni fisse che rispondono a una gerarchia predeterminata.¹⁵

La storia si svolge in dieci capitoli, uno per ciascuno dei giorni che il padre passa in Svezia. Nel corso del romanzo, si intuisce che questi ha l'abitudine di tornare

14. Non esiste una traduzione in italiano del primo. Il secondo, invece, è stato tradotto nel 2009 da Alessandro Bassini.

15. Come afferma Khemiri: «I nomi indicano che le persone sono individui fissi. Ma in una famiglia si è sempre in relazione con gli altri elementi» (Khemiri in Westrin: «Namn antyder att människor är fixerade individer. Men i en familj är man alltid i relation till den övriga väven»). In riferimento alla componente di fluidità che caratterizza le relazioni familiari si sono espresse Karin Wall e Rita Gouveia.

ciclicamente, seguendo una routine di una o due volte l'anno. Il motivo delle sue visite, tuttavia, rimane ignoto. Il padre afferma di voler vedere la famiglia, ma secondo l'opinione di altri i motivi sarebbero più subdoli, come la possibilità di evitare di pagare tasse di residenza. Attraverso vari flashback, il figlio ricostruisce il passato di suo padre, raccontando del trasferimento di quest'ultimo in Svezia, fino al distacco definitivo dalla compagna e dai figli – nel mezzo anche la perdita di una figlia da un'altra relazione –, un'esperienza che finisce per trasformarlo in un uomo diverso, in conflitto con il mondo: «Le persone comuni sono stupide. Sono come le formiche, non sanno cos'è meglio per loro [...] È molto probabile, perché ha un'intelligenza del cento per cento superiore a quella del cento per cento della popolazione mondiale. Sa cose che le persone comuni non vogliono sapere» (Jonas Hassen Khemiri, *La clausola del padre* 19).¹⁶ Arrivato a Stoccolma, depresso, malato di diabete, si aspetta come di consueto la piena attenzione da parte della sua famiglia, e specialmente del primogenito maschio.

Il resto dei membri della famiglia, invece, sembra funzionare meglio come unità singole, accomunate dal bisogno di rimarcare la propria indipendenza. La sorella del figlio gode di un occhio di riguardo da parte del padre per via del suo successo professionale e della sua stabilità finanziaria. Questa, tuttavia, non sembra avere modo né voglia di passare del tempo con lui, sia a causa di una vita frenetica sia a causa del padre stesso, che molto spesso si rende volutamente irraggiungibile nella speranza di farsi desiderare: «Rimette giù il cellulare, che continua a squillare a intervalli regolari. Ogni volta si sente un po'

16. «Människor är idioter. Människor är som myror. Dom vet inte sitt eget bästa ... Han kanske kom på det själv. Det är mycket möjligt för han är 100% smartare än 100% av världens samlade befolkning. Han vet saker som vanliga människor inte vågar veta» (Khemiri, *Pappaklausulen* 30-31).

più forte. La loro ansia lo fa sentire vivo» (33).¹⁷ La vita lavorativa, a cui dedica la maggior parte del suo tempo, disegna il ritratto di una donna focalizzata sulla propria carriera, ma costretta, per sostenere tale status, a convivere con i lati più stressanti della propria indipendenza, che la getta spesso in un profondo pozzo di solitudine. Lei stessa è costretta a gestire un rapporto tutt'altro che idilliaco con il suo bambino, che ha deciso di interrompere del tutto i contatti con lei. Inoltre, la scoperta di essere rimasta incinta del suo nuovo compagno, un 'semplice' insegnante di educazione fisica, la costringe a fare silenzio sui sentimenti che prova per la gravidanza e per il giovane con cui convive. Specialmente nei confronti di quest'ultimo, si sforza di negare un sincero impegno nella relazione, sebbene i suoi pensieri risultino chiari: «Lei deve mordersi la lingua per non dirgli ti amo» (92).¹⁸ La madre dei due figli, d'altro canto, non ha nessuna voglia di occuparsi del suo ex-compagno, ma lo stesso pare valere anche nei confronti dei suoi figli, verso i quali sembra aver sviluppato un certo distacco dopo aver passato una vita di sacrifici da madre single.¹⁹

5. *Un figlio che è un padre/ Un padre che è un figlio*

17. «Han lägger ifrån sig mobilen. Den fortsätter att pipa och ringa. Varje gång känner han sig lite starkare. Deras oro får honom att känna sig levande» (50).

18. «Hon måste bita sig i tungan för att inte säga att hon älskar honom» (134).

19. In questo senso è emblematico il momento in cui chiede del denaro al figlio in cambio di un prodotto da lei appena acquistato: «Costa 119 corone, ripete lei. Puoi mandarmele con PayPal. O farmi un bonifico» (166: «119 kronor kostar den, säger hon igen. Du kan swisha mig. Eller sätta in på mitt konto»).

Il vero anello di congiunzione tra il padre e il resto della famiglia rimane, suo malgrado, il figlio, il personaggio in cui l'autore proietta i conflitti esistenziali che ha vissuto in prima persona. L'idea per il romanzo deriva infatti da una profonda rielaborazione di alcune certezze di Khemiri. Da una parte, il disprezzo che ha sempre avvertito nei confronti dei genitori che abbandonano la famiglia, motivato dal fatto di aver lui stesso 'perso' in giovane età quasi tutti i contatti con la figura paterna. Dall'altra, l'eccessiva, e forse presuntuosa, confidenza riguardo a una corretta interpretazione del significato di paternità: «Avevo un'idea molto chiara di come dovessi essere padre ancora prima di diventare padre» (Khemiri, "Jag hade en tydlig idé" 00:01:18-01:21).²⁰ Come afferma Khemiri:

un genitore che abbandona i propri figli è un qualcosa che disprezzavo. Il disprezzo è un'emozione semplice e poco interessante, ma quando ho avuto dei figli il disprezzo si è trasformato in qualcos'altro – è stato sostituito dalla comprensione. È stato interessante quando io stesso ho provato il bisogno di fuggire. (Khemiri, "När jag fick barn")²¹

Il personaggio del 'figlio' instaura, come detto, un legame diretto con l'autore: entrambi hanno studiato economia all'università, soffrono un rapporto difficile con il padre, vivono le stesse difficoltà nella transizione verso la genitorialità. I riferimenti biografici riportati nel testo, tuttavia, non consentono di sovrapporre in modo perfetto

20. «Jag hade en väldig tydlig idé om hur jag skulle vara pappa innan jag blev pappa».

21. «[E]n förälder som överger sina barn var något jag föraktade. Förakt är en enkel känsla som är ganska ointressant, men när jag fick barn blev föraktet något annat – det byttes ut mot förståelse. Det blev intressant när jag själv fick flytkänslor».

i due, creando una frizione tra l'elemento della *fiction* e quello della *non-fiction*. Quest'ultima, infatti, implica «a willingness to be held responsible for the data included as literally factual» (Wiegand 243), e si focalizza su «questions of objectivity, truth, faithfulness, and reliability» (Olsza 137). Come nota Poul Behrendt, il rigoroso patto per cui un autore proponeva al lettore un testo o autobiografico o romanzesco sembra aver perso vigore nelle produzioni letterarie scandinave contemporanee.²² Lo studioso parla invece di un *doppio contratto*, contemporaneamente autobiografico e romanzesco, che tende a rendere più fluido il confine tra i due generi (Behrendt; vedi anche Forsås-Scott).

L'intersezione tra realtà e finzione, nelle opere di Khemiri, dà forma a uno stile narrativo creativo, spesso definito come *autofictional*.²³ In questo modo, i tratti biografici dell'autore non forniscono semplicemente un piatto resoconto sulla vita di un 'migrante' in Svezia, ma emergono come un vero e proprio espediente letterario da sfruttare per proporre riflessioni di diversa natura. Attraverso la figura del protagonista, l'autore ha così la possibilità di 'performare' con il proprio vissuto, donando una voce alle autentiche contraddizioni con cui ha convissuto nei primi anni di paternità (Khemiri, "Jag hade en tydlig idé"),²⁴ ma aprendo al contempo a possi-

22. Il tradizionale patto autobiografico o romanzesco si rifà a una distinzione operata da Philippe Lejeune (*Le Pacte autobiographique*).

23. Massimo Ciaravolo ha più volte aperto alla questione dei tratti di *autofiction* e *metafiction* nelle opere di Khemiri, esplorando la costruzione identitaria post-migratoria dei suoi personaggi con particolare attenzione al rapporto padre-figlio (Ciaravolo, "Mitizzare il quotidiano" e "Collaborative Authoship and Postmigration").

24. A questo proposito, Jon Helt Haarder parla di *biografismo performativo*, riferendosi a un'interpretazione alternativa

bili letture alternative, come appunto il dilemma svedese tra individuo, famiglia e stato.

6. *La clausola del padre*

Nell'opera, il rapporto tra padre e figlio viene regolato sulla base di un accordo contrattuale, la cosiddetta 'clausola del padre'. La clausola, dice Khemiri: «è una cosa che viene aggiunta» per appuntare alcune regole precise a un accordo tra due parti (Khemiri in Hildén).²⁵ Secondo i termini stabiliti, sarebbe compito del figlio prendersi cura delle faccende del padre, siano esse di natura economica o sanitaria:

Gestisce il conto corrente e la posta del papà. Gli paga le bollette, fa la dichiarazione dei redditi, cancella le visite di controllo e apre le lettere della previdenza sociale. Ed è lui che lo ospita. Che si fermi dieci giorni o quattro settimane. (15-16)²⁶

Ma allo stesso tempo, prosegue l'autore, una clausola può costituire anche una possibile deviazione da un contratto, una sorta di via di fuga. Durante i loro incontri, questa diventa il pretesto per parlare del loro rapporto e

della narrazione biografica, che assume appunto la forma di un espediente letterario piuttosto che di un resoconto preciso e attendibile, rendendo difficile stabilire cosa sia reale e cosa no (Haarder, "Performativ biografisme" e "Ingen fiktion. Bara reduktion").

25. «[Ä]r ett tillägg».

26. «Han håller koll på pappans bankkonton och post. Han betalar räkningar, gör pappans deklaration, avbokar återbesök och öppnar brev från Försäkringskassan. Och det är han som är ansvarig för pappans boende. Oavsett om pappa stannar i tio dagar eller fyra veckor» (23).

per confrontare le proprie posizioni. Da parte del figlio, un velo di apatia si mescola al rancore per i tanti anni di sofferenza passati a cercare le sue attenzioni, rendendo di fatto il rapporto tra loro chiuso definitivamente: «Ma quale “prendere cura”, poi? In che modo si sarebbe preso cura di noi? Andava e veniva [...] Dopodiché si era trasferito all'estero e lo chiamava solo quando aveva bisogno di aiuto per qualche transazione economica» (115-116).²⁷

Nella concezione del padre, invece, il legame deve essere garantito a prescindere da tutto, specialmente nei suoi confronti. L'amore tra membri della stessa famiglia viene descritto come: «una dittatura [...] e le dittature sono un bene» (19).²⁸ Il riferimento dittatoriale ovviamente contrasta con l'immagine della democratica Svezia, che si propone al contrario di assicurare la libertà dell'individuo. Diviso tra due concezioni culturali differenti, il figlio deve dunque negoziare le sue esigenze di individuo con le idee estreme del padre. Innalzando un muro nel rapporto di parentela, l'aspetto contrattuale della clausola permette tuttavia al figlio di ritrattare i termini. Secondo lui, dopo aver assecondato i bisogni di suo padre per diciassette anni, gli stessi anni che questi avrebbe passato con la propria famiglia prima di andarsene, una parità viene ristabilita tra i due. Con la scusa di doversi occupare di altro, il figlio tenta di tirarsi fuori da ogni tipo di dovere nei suoi confronti, scegliendo di fatto di rinunciare a questo rapporto:

27. «Fast vadå “tog hand om”. Hur tog han hand om oss? Han kom och han gick [...]. Pappan flyttade utomlands och hörde bara av sig när han behövde hjälp med ekonomiska transaktioner» (167-168).

28. «Kärleken är en diktatur [...] och diktaturer är bra» (Khemiri, *Pappaklausulen* 30).

Non funziona più, dice il papà. Cos'è che non funziona?, chiede il nonno. Questa storia. Tutto quanto. Che stai da me. Che sono sempre a tua disposizione. Ma io non sto da te, obietta il nonno. Sto nel tuo studio. Esatto. È questo che non funziona più, risponde il papà. Ma vengo solo due volte all'anno, dice il nonno. Due volte all'anno, due settimane a volta, vuol dire un mese all'anno in cui non posso lavorare, risponde il papà. Ma non sei in paternità?, ribatte il nonno. Adesso sì, risponde il papà. Ma tra sei mesi no. Il nonno fissa suo figlio. Quando te ne vai, voglio che mi restituisci le chiavi, dice il papà. (66)²⁹

Quello con suo padre non rappresenta l'unico crucio nella vita del protagonista. Trovandosi in congedo di paternità, il figlio vive forse un conflitto ancora più grande nel quotidiano. La garanzia di un lungo congedo parentale da parte dello stato rappresenta un aspetto fondamentale del welfare svedese, che permette ai genitori di godere di un periodo di astensione dal lavoro molto lungo. Tuttavia, questo non viene percepito dal figlio come una situazione di indipendenza positiva, né come una prova del sostegno dello stato, ma assume piuttosto i contorni di una condizione claustrofobica, che ha ripercussioni negative sul rapporto con la sua famiglia. Così come l'autore nei primi anni di paternità, il protagonista

29. «Det här funkar inte längre, säger pappan. Vad är det som inte funkar? Säger farfadern. Det här. Alltihop. Att du bor hos mig. Att jag hjälper dig med allt. Jag bor ju inte hos dig? Säger farfadern. Jag bor ju på ditt kontor. Exakt. Det är det som inte funkar, säger pappan. Jag är ju bara här två gånger om året? Två gånger om året, två veckor varje gång, det blir en månad per år som jag inte kan jobba, säger pappan. Du är väl pappa-ledig? Säger farfadern. Nu ja, säger pappan. Men inte om ett halvår. Farfadern stirrar på sin son. Innan du åker vill jag ha tillbaka nycklarna, säger pappan» (97).

passa tutto il suo tempo insieme ai propri bambini,³⁰ lasciandolo in un turbine di dubbi sulla sua vita (Khemiri “När jag fick barn”). Come se non bastasse, il padre non manca mai di aggiungere commenti ironici in merito al suo congedo, che considera una condizione ridicola e opposta a un ideale più tradizionale di capofamiglia.

La noia e lo stress portano il figlio a riversare tutto sulla sua compagna, a cui ricorda costantemente i sacrifici compiuti per il bene degli altri. Inoltre, il bisogno di sentirsi realizzato come individuo si traduce in piani strampalati ed egoistici con l'obiettivo mettere alla prova le sue presunte velleità artistiche: «Più tardi lui le dice: Sai cosa faccio mercoledì? [...] Una serata di stand-up. Scusa?, dice lei. Stand-up comedy, ripete lui con un sorriso. [...] Lei respira a fondo. Ci sono già passati» (80).³¹ Nella sua affannosa ricerca delle proprie qualità, l'unica cosa di cui si convince rimane la consapevolezza di essere un padre molto migliore del suo. L'ossessione di dover dimostrare la sua bravura al mondo costringe il protagonista a sforzarsi ostentatamente di apparire a tutti come un buon genitore, mostrando invece una patetica mancanza di coerenza nei suoi insegnamenti e soprattutto un atteggiamento amorevole forzato, privo di spontaneità.

La rivincita nei confronti del padre, infatti, non regala al figlio la soddisfazione in cui sperava, ma si trasforma lentamente nella sua medesima sensazione di solitudine. Khemiri si concede in questo frangente una piccola digressione critica in cui mette a parte il lettore dei

30. Anche i figli vengono presentati senza specificare il nome. La maggiore viene chiamata *fyraåringen* (la bambina di quattro anni), il neonato *ettåringen* (il piccolo, lett. il bambino di un anno). Traduzioni di Katia de Marco.

31. «Efteråt säger han: Vet du vad jag ska göra på onsdag? [...] Säger hon. Nästan, säger han. Jag ska testa på standup. Ursäkta? Säger hon. Standup, säger han och ler [...] Hon tar ett djupt andetag. Dom har varit här förut» (116).

pericoli dell'esaltazione di una cultura individualistica. Attraverso i pensieri del padre, che in segreto comprende ciò che sta passando suo figlio, l'autore fa riferimento a un problema tutto 'svedese'. La metafora che utilizza è quella della *Svenska sjukan* (la svedese, lett. l'influenza svedese):

Lo stato gli dice che è un essere talmente inutile che preferisce pagarlo per stare a casa a guardare le televendite piuttosto che rompa le scatole con il suo lavoro. È a quel punto che la svedese inizia a influenzare il cervello del giovanotto. [...] Lo convince che l'unico modo di sistemare le cose è ricominciare da capo. Chiudere tutto. Abbandonare la famiglia e trovarsene una nuova (98).³²

I lati nascosti e le conseguenze di un individualismo perverso emergono nei suoi ricordi. L'assistenza dello stato sembra aver costretto il padre a una sorta di triste prigionia, mentre l'indipendenza individuale si riduce a una necessità di fuggire, di allontanarsi da tutti. Dando priorità a quest'ultima, anche il figlio interiorizza lo stesso pensiero. Tranciando il legame con suo padre, si ritrova solo, invece che realizzato e indipendente. La sete di rivalsa, infatti, finisce con l'estendersi alla sua stessa cerchia familiare. Esattamente come suo padre prima di lui, l'incapacità di occuparsi di altre persone appare infatti sempre più manifesta davanti ai suoi occhi:

32. «Staten säger till honom att du är så värdelös att vi hellre betalar dig för att du ska sitta hemma och kolla på tv-shop än att du är ute och stör oss med din arbetstid. Och det är nu Svenska sjukan börjar påverka mannens hjärna. [...] Den övertygar honom om att enda sättet att göra livet rätt är att börja om. Att avsluta allt. Att lämna sin familj och hitta en ny familj» (141-142).

Quando la mamma si alza trova i bambini vestiti, la sua acqua e limone pronta così come il suo semolino di miglio, la lavastoviglie vuota. Gli piacerebbe credere che lo fa perché è una brava persona, che gli viene naturale, che sono cose che si fanno senza pensarci. Ma lui non ha mai fatto niente in modo naturale. Ogni volta che fa qualcosa pensa a come gli altri la vedranno. Si fa i complimenti da solo per aver svuotato la lavastoviglie e si sforza di scacciare le voci che bisbigliano che odia quella vita, che non si è mai annoiato tanto e che l'unica cosa che vuole davvero è alzarsi e andarsene. Mollare tutto e sparire. (54)³³

Dopo aver fatto fiasco nella serata cabaret, il figlio fa sparire le sue tracce, lasciando nella disperazione la compagna e i figli per circa due giorni: «Che vadano al diavolo. Chi? Tutti. [...] Fanculo tutti. È solo contro il mondo. Si immette sull'autostrada. Casa sua è a nord. Lui si dirige verso sud» (210).³⁴ Al suo ritorno, si confronta con suo padre, prima di riaccompagnarlo all'aeroporto. Nel monologo finale, i confini tra chi parla e chi scrive si fanno ancora più sottili. Tramite le parole del

33. «När flickvännen kommer upp är barnen påklädda, hennes citronvatten står redo, han har preppat hennes hirsgröt, plockat ur diskmaskinen och han vill tänka att han gör det för att han är en bra person, att det kommer naturligt, att det är sånt man bara gör. Men han har aldrig gjort något naturligt. Varje gång han gör något tänker han på hur det ska uppfattas, han ger sig själv en komplimang för att han tömmer diskmaskinen, han blocker ut rösterna som viskar att han hatar det här livet, att tillvaron aldrig har varit såhär tråkig och att det enda han vill göra är att resa sig upp och dra. Bara lämna och försvinna» (80-81).

34. «Dom kan dra åt helvete. Vilka då? Allihop. [...] Knulla dom allihop. Det är han ensam mot världen. Han kör ut på motorvägen. Hans hem ligger norrut. Han kör söderut» (305).

figlio, Khemiri sembra entrare nel testo, immaginando un momento di riappacificazione con il suo vero padre:

Abbiamo avuto dei conflitti nel corso degli anni, riprende il figlio. Tu hai avuto dei conflitti, dice il papà. Abbiamo entrambi detto e fatto cose di cui credo ci siamo pentiti. Io non mi pento di niente, dice il papà. Ma voglio che tu sappia una cosa, dice il figlio. Io... ti perdono. Riparti, adesso, dice il papà. Noi ti perdoniamo, dice il figlio. Noi chi?, chiede il papà. Io e le mie sorelle, risponde il figlio. Il papà resta zitto. Guarda da un'altra parte. Le spalle gli sussultano. Fa dei rumori strani. Il figlio guarda dritto davanti a sé finché non è passato. (246-247)³⁵

7. Conclusioni

Sebbene la chiusura a lieto fine sia un risvolto prevedibile nelle economie della trama, l'opera propone interessanti spunti di riflessione, allargando ulteriormente i confini del dibattito su individuo, stato e famiglia. Khemiri conclude un percorso fatto di rancore, cercando di trovare in se stesso una risposta a quella serie di aporie già affrontate nelle sue prime opere. L'esercizio di umiltà con cui l'autore è disposto a guardarsi dentro per

35. «Vi har haft vissa konflikter genom åren, säger sonen. Du har haft konflikter, säger pappan. Och vi har båda sagt och gjort saker som jag tror att vi ångrar, säger sonen. Jag ångrar ingenting, säger pappan. Men jag vill att du ska veta en sak, säger sonen. Jag...förlåter dig. Kör nu, säger pappan. Vi förlåter dig, säger sonen. Vilka vi? säger pappan. Jag och mina systrar. Pappan är tyst. Han tittar bort. Hans axlar rycker till. Han gör konstiga ljud. Sonen tittar rakt fram tills det har gått över» (360-362).

risolvere alcune sue perplessità rielabora la sua prospettiva sulla questione, rendendo la lettura sincera e autentica:

Volevo scrivere un ritratto familiare come questo. Non solo per vederne l'amore, che in realtà esiste in questa famiglia. E anche per osservare cosa si trova dall'altra parte della fuga, per chi di fatto cede al proprio bisogno di fuggire. Perché dall'altro lato non c'è libertà, ma solitudine e isolamento. (Khemiri in Westrin)³⁶

Confessando la paura di fallire, di chiedere aiuto e di mostrarsi fragile, Khemiri toglie la maschera illusoria dell'individualismo rivelando i suoi veri sentimenti per la paternità. La stessa paura, ereditata da un padre forse stanco di vivere in un mondo a lui ostile, diventa un mezzo catartico per riconsolidare i rapporti con lui. L'espedito performativo permette tuttavia di allargare il discorso e di non focalizzarsi eccessivamente sull'aspetto biografico. Così, l'opera invita anche a una riflessione su un argomento attuale, mostrando una prospettiva alternativa a una narrazione eccessivamente manichea riguardo all'opposizione famiglia/individuo. Il romanzo riporta la prima al centro della trama, in un contesto che pare obbligare a perseguire il diritto dell'indipendenza. Il contrasto che viene messo in luce può risultare produttivo per esaminare il rapido cambiamento in atto in Svezia: se determinati presupposti culturali e sociali hanno reso grande questo paese in passato, non è scontato che questi potranno mantenere nel tempo lo stesso ruolo. Che sia a causa della migrazione o di altri fattori, è sempre utile indagare

36. «Jag ville skriva ett sådant familjeporträtt. Inte minst för att få syn på kärleken, som ju faktiskt också finns i den här familjen. Och också för att undersöka vad som finns på den andra sidan av flykten, för den som faktiskt ger efter för sitt flyktbehov. För på den andra sidan finns inte frihet, utan ensamhet och isolering».

i diversi processi con cui la contemporaneità rinegozia i propri confini e le proprie certezze. Attraverso questa introspezione, Khemiri pare problematizzare il contrasto tra individuo e famiglia da un punto di vista privilegiato, che osserva con sguardo critico sia la sua identità svedese, sia la memoria culturale che conserva dentro di sé. Il suo duplice background familiare gli consente di dare una visione più ampia e di confrontare modi diversi di pensare: l'indissolubilità del legame di sangue e il valore dell'indipendenza e dell'autorealizzazione. Come afferma l'autore stesso: «“Su certe cose è necessario creare fiction, perché non è possibile gestirle in nessun altro modo”».³⁷ La stessa, metaforica, morte del padre può invitare diverse tipologie di riflessione. Essa si concretizza non soltanto nel rapporto conflittuale dell'autore e del protagonista con i molti padri a cui ha dato un volto nei suoi libri, ma anche nell'immagine in declino di uno stato-famiglia destinato a rinascere su nuovi presupposti. L'importante, come avviene per il protagonista, rimane comunque l'onestà con cui questi riesce a riconoscere i propri limiti e a farne tesoro.

Bibliografia

- Andersson, Jenny. “Nordic Nostalgia and Nordic Light: the Swedish model as Utopia 1930–2007”. *Scandinavian Journal of History*, vol. 34, n. 3, 2009, pp. 229-245.
- Behrendt, Poul. *Dobbeltkontrakten: en æstetisk nydannelse*. Gyldendal, 2006.
- Benjamin Sir, Kristina, e Arbnora Uka. *Individualism bland kollektivism En studie om attityd gentemot individualism bland nyanlända syrier i Sverige*. Jönköping Universitet, 2017.

37. «“Vissa saker måste man skapa fiktion kring, för man kan inte hantera dem på något annat sätt”» (Linneroth).

- Berggren, Henrik. *Underbara dagar framför oss: en biografi över Olof Palme*. Nordstedts, 2010.
- Berggren, Henrik, e Lars Trägårdh. *Är svensken människa?: gemenskap och oberoende i det moderna Sverige*. Norstedts, 2006.
- Björnberg, Ulla, e Mia Latta. "The Roles of the Family and the Welfare State: The Relationship between Public and Private Financial Support in Sweden." *Current Sociology*, vol. 55, n. 3, 2016, pp. 415-445.
- Borsits, Karolina. *Det senmoderna familjelivet*. Lunds Universitet Socialhögskolan, 2002.
- Brochmann, Grete, e Anna Hagelund. "Migrants in the Scandinavian Welfare State: *The emergence of a social policy problem*". *Nordic Journal of Migration Research*, vol. 1, n. 1, 2011, pp. 13-24.
- Bruér, Mikael. "Den svenska välfärden". www.so-rummet.se, 11 settembre 2018.
- Carlson, Benni, e Neelambar Hatti. "The Swedish Welfare State Model: A Brief Overview". *Social Science Spectrum*, vol. 2, n. 4, pp. 216-229.
- Ciaravolo, Massimo. "Collaborative Authorship and Postmigration in Jonas Hassen Khemiri's Novel *Montecore*". *European Journal of Scandinavian Studies* vol. 51, n. 2, 2021, pp. 199-219.
- . "Mitizzare il quotidiano. Halim 'sultano del pensiero' in *Ett öga rött* di Jonas Hassen Khemiri". *Mitologi, mitografi e mitomani. Tracce del mito attraverso i secoli. Scritti per i 65 anni di Fulvio Ferrari*, a cura di Andrea Binelli e Alessandro Fambrini, Mimesis, 2020, pp. 217-229.
- . "La narrativa di Marjaneh Bakhtiari tra Malmö e Teheran: multiculturalità e memoria intergenerazionale". *A.I.O.N. Sezione Germanica. Studi Tedeschi, Filologia Germanica, Studi Nordici, Studi Norderlandesi*, n.s. vol. XXVII, n. 1-2, 2017, pp. 41-59.
- Danielsson-Malmros, Ingmarie. *Det var en gång ett land... Berättelser om svenskhet i historieläroböcker och elevers föreställningsvärldar*. Agerings Bokförlag, 2012.

- Davidsson Willing. "Jonas Hassen Khemiri on Keeping Reality at a Distance". *The New Yorker*, 18 settembre 2017.
- Eriksson, Thord. *Kollektivistiska individer i en individualistisk kultur - En fenomenologisk studie om hur muslimer och jezidier från mellanöstern upplever livet i den svenska kulturen*. Lund University, 2007.
- Esping-Andersen, Gösta, e Walter Korpi. "From Poor Relief to Institutional Welfare States: The Development of Scandinavian Social Policy". *International Journal of Sociology*, vol. 16, n. 3/4, 1986, pp. 39-74.
- Forsås-Scott, Helena. "Nordic non-fiction in the twentieth century". *Nordics.info*, 18 novembre 2021.
- Gandini, Erik. "The Swedish Theory of Love | Full Documentary." YouTube, <www.youtube.com/watch?v=Rorr7vBGz-c>.
- Gendolavigna, Luca. *Storie di identità. La Svezia postmigrante*. Aracne, 2023.
- Haarder Helt, Jon. "Ingen fiktion. Bara reduktion. Performativ biografism som konstnärlig strömning kring millennieskiftet". *TFL*, vol. 37, n. 4, 2007, pp. 78-92.
- . *Performativ biografisme. En hovedströmning i det senmodernes skandinaviske litteratur*. Gyldendal, 2014.
- Hassen Khemiri, Jonas. *La clausola del padre*. Traduzione di Katia de Marco. Einaudi, 2019.
- . *Ett öga rött*. Norstedts, 2003.
- . "Jonas Hassen Khemiri: 'När jag fick barn byttes föraktet mot förståelse'". *Dagens Nyheter*, 5 settembre 2019.
- . *Montecore, en unik tiger*. Norstedts, 2006.
- . *Pappaklausulen*. Norstedts, 2018.
- Hildén, Jack. "Papparollen kommer att vara svår att upphäva". *Aftonbladet*, 18 agosto 2018.
- "Jonas Hassen Khemiri: 'Jag hade en tydlig idé om hur jag skulle bli som pappa' - Nyhetsmorgon (TV4)". YouTube, <www.youtube.com/watch?v=n4WepEc6G&t=129s>.

- Khayati, Khalid, "Beyond the Swedish folkhem - the position of immigrant and refugee Groups in Sweden". *Nordique*, 26, 2013, pp. 83-96.
- Lejeune, Philippe. *Le Pacte autobiographique*. Seuil, 1975.
- Linneroth, Malin. "Skriver för att finnas kvar". *Skriva*, 20 settembre 2016.
- Lundqvist, Åsa, e Christine Roman. "Construction(s) of Swedish Family Policy, 1930-2000". *Journal of Family History*, vol. 33, n. 2, 2008, pp. 216-236.
- Myrdal, Gunnar, e Alva Myrdal. *Kris i befolkningsfrågan*. Bonnier, 1934.
- Olsza, Małgorzata. "A Cold Look at the American Society: Truman Capote's *In Cold Blood* between Document and Metaphor". *Polish Journal for American Studies*, vol. 8, pp. 135-148.
- Östberg, Kjell. "The decline of Nordic social democracy". *The Nordic Economic, Social and Political Model*, a cura di Anu Koivunen et al., Routledge, 2021, pp. 124-137.
- Ring Petersen, Anne, e Moritz Schramm. "Postmigration. Mod et nyt kritisk perspektiv på migration og kultur". *K&K - Kultur og Klasse*, vol. 122, n. 44, 2016, pp. 181-200.
- Schramm, Moritz, et al. *Reframing Migration, Diversity and the Arts The Postmigrant Condition*. Routledge, 2019.
- Sporsén-Eriksson, Anders. "Är Sverige de ensamma land?". *Göteborgs-Posten*, 18 novembre 2016.
- Svensson, Alf, et al. "Familjen är samhällets grundläggande enhet". *Dagens Nyheter*, 30 ottobre 2016.
- Tamas, Gellert. *Lasermannen – en berättelse om Sverige*. Ordfront, 2003.
- Tsianos, Vassilis, e Juliane Karakayali. "Rassismus und Repräsentationspolitik in der postmigrantischen Gesellschaft". *APuz*, vol. 13/14, 2014, pp. 33-39.
- Wall, Karin, et al. "Families and Personal Networks: an International Comparative Perspective". *Families and Personal Networks An International Comparative*

- Perspective*, a cura di Karin Wall et al., Palgrave Macmillan, 2018, pp. 99-130.
- Wells, Michael B., e Disa Bergnehr. "Families and Family Policies in Sweden". *Handbook of Family Policies Across the Globe*, a cura di Mihaela Robila, Springer, 2013, pp. 91-107.
- Westrin, Stefan. "Vad finns på andra sidan flykten?". *Vi Läser*, aprile 2018.
- Wiegand, William. "The Non-fiction Novel". *New Mexico Quarterly*, vol. 37, n. 3, 1967, pp. 243-257.
- Yildiz, Erol, e Marc Hill. *Nach der Migration Postmigrantische Perspektiven jenseits der Parallelgesellschaft*. Transcript Verlag, 2014.
- Żmuda-Trzebiatowska, Magdalena. "Myten och dess arvtagare. Historiska och skönlitterära berättelser om folkhemmet". *Folia Scandinavica Posnaniensia*, vol. 16, n. 1, 2015, pp. 92-113.

ARCHIVI EMOZIONALI DEL CONFLITTO
ARMATO COLOMBIANO: GUERRIGLIA,
DESAPARICIÓN E ORFANITÀ IN *SENZA PERDERE*
LA SPERANZA (2021) E *LOS ZULUAGAS* (2021)

di Simone Ferrari

1. *Introduzione*

Intessuti in uno spazio intersezionale tra Colombia e Italia, il libro *Senza perdere la speranza* (2021) e il lungometraggio *Los Zuluagas* (2021) compongono una saga genealogica con esplicite soluzioni di continuità intermediali e narrative. Scritto da Santiago Gamboa a partire da una serie di conversazioni con l'ex-comandante dell'EPL¹ Bernardo Gutiérrez, *Senza perdere la speranza* raccoglie le memorie biografiche dell'ex-guerrigliero colombiano, costretto all'esilio in Olanda nel 1994² dopo il rapimento e la successiva scomparsa della moglie Amparo Tordecilla. Ne *Los Zuluagas*, film documentario della regista e sceneggiatrice italiana Flavia Montini, il personaggio principale è invece Juan Camilo Zuluaga, figlio di Bernardo Gutiérrez e Amparo Tordecilla: attraverso un dialogo costante con materiali d'archivio del padre Bernardo, la narrazione esplora l'infanzia 'sovversiva' del protagonista, il suo esilio in Italia e il suo primo ritorno in Colombia in età adulta. Le

1. Ejército Popular de Liberación.

2. Gutiérrez si stabilirà in Italia a partire dal 1997.

marcate complementarità che attraversano le due opere restituiscono un insieme di archivi emozionali capaci di offrire, nell'ambito delle memorie narrative del conflitto armato colombiano, un dialogo estetico tra la dimensione dell'affettività e la decostruzione delle normatività narrative della guerriglia, affrontando al contempo tematiche canoniche delle produzioni letterarie e cinematografiche contemporanee in contesto latinoamericano, quali la *desaparición*, l'orfanità e l'esilio.

L'analisi che si propone nelle seguenti pagine è il risultato di un'approssimazione teorica alle due opere nella prospettiva della dimensione affettivo-emozionale delle narrazioni, interpretate in chiave comparata e complementare. Lo studio si configura a partire da una contestualizzazione della produzione letteraria e cinematografica relativa al conflitto armato interno colombiano. In particolare, si presenta una sintesi di inquadramento delle traiettorie di rappresentazione della figura del guerrigliero, nella condizione di relativa autonomia che contraddistingue il caso colombiano rispetto alle tendenze delle narrative della rivoluzione nel continente, in virtù dei peculiari percorsi storico-politici di conformazione dei gruppi guerriglieri del Paese. Tale dinamica riflette, anzitutto, la condizione di permanenza assunta dal conflitto armato colombiano e da alcuni dei suoi maggiori attori sociali (Duchesne Winter; Pérez *Tradición*; Pérez *Construcciones*; Pizarro Leongómez), in particolare tra alcuni dei gruppi armati organizzati in guerra contro lo Stato colombiano, la quale ha assegnato alle memorie nazionali della violenza bellica una condizione di oscillazione tra onnipresenza e *olvido* (Suárez Gómez). Se le *Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia – Ejército del Pueblo* (FARC-EP), sorte nel 1964 e attive fino alla smobilitazione legata agli accordi di pace del

2016³ – hanno rappresentato per decenni il gruppo guerrigliero più partecipato del Paese, anche i casi dell’*Ejército Popular de Liberación* (EPL) e dell’*Ejército de Liberación Nacional* (ELN) risultano in questo senso emblematici: il primo, fondato nel 1967, ha consegnato ufficialmente le armi con gli accordi di pace del 1991, dopo 34 anni di attività;⁴ il secondo, l’ELN, è attivo dal gennaio del 1965 e rappresenta nell’attualità la guerriglia più longeva dell’America Latina. Ad esse si aggiungono la guerriglia urbana dell’M-19 (1974-1990), guerriglie regionali e di matrice etnica come il Movimiento Armado Quintín Lame (1984-1991) e un’estesa costellazione di gruppi dissidenti separatisti, già a partire dagli anni Settanta, dalle formazioni armate più note. In tale complesso quadro di attori sociali armati, operanti in una guerra ineguagliata nella contemporaneità continentale per durata – sei decenni – e conseguenze – oltre 8 milioni di migrazioni forzate, 274mila vittime mortali e 51mila *desaparecidos* (Unidad para las Víctimas) – la figura del guerrigliero è stata oggetto di innumerevoli rappresentazioni, plasmatesi, in ambito letterario e cinematografico, in un’estesa frangia di posizioni enunciative, tendenze

3. Già nel 2016 una ridotta minoranza di fronti delle FARC scelse di non aderire agli accordi di pace, portando avanti l’attività armata sotto la denominazione di *Disidencias*. Altri gruppi dissidenti sono tornati alle armi negli anni successivi. Il caso più rilevante si è dato nell’agosto del 2019 quando, in ragione del mancato rispetto di alcuni punti dell’accordo di pace, l’excomandante delle FARC Iván Márquez ha annunciato pubblicamente la riorganizzazione armata di alcuni fronti delle FARC in una *Segunda Marquetalia*, conformando un ulteriore gruppo dissidente.

4. Alcune centinaia di persone organizzate in una formazione armata si identificano ancora, ad oggi, come membri dell’EPL. Sono considerati GAOR (Grupos Armados Organizados Residuales) e operano in aree di frontiera quali la regione del Catatumbo.

narrative e valutazioni etico-politiche, non prive di legami serrati con le distinte tappe storiche congiunturali del conflitto armato interno (Sánchez Figueroa; Rueda *Violencia*; Correa Gutiérrez).

1. Il guerrigliero nelle narrazioni della violenza in Colombia: tra letteratura e cinema

Le rappresentazioni della guerriglia⁵ colombiana sorgono nel contesto di una letteratura nazionale che nel corso dell'intero XX secolo ha prodotto ininterrotti sforzi di rappresentare le violenze e i conflitti armati che hanno costellato la storia contemporanea della Colombia (Sánchez Figueroa). Alla Guerra dei Mille Giorni (1899-1902), ispirazione di alcuni dei personaggi più emblematici dell'opera di Gabriel García Márquez, è seguita la cruenta guerra civile tra conservatori e liberali di metà secolo, impulso di una corrente letteraria, pur con alcune eccezioni, mimetica e stilisticamente disadorna – quella della *literatura de la Violencia*⁶ – dominante negli anni

5. Nel saggio si delimita l'uso del termine “guerriglia” alla definizione dei soli gruppi armati insorgenti attivi durante il conflitto armato interno colombiano, di cui i più noti si identificano nelle sigle M-19, FARC-EP, EPL, ELN; in conseguenza, il termine “guerrigliero” è utilizzato in riferimento a persone che militano o hanno militato in tali gruppi armati insorgenti. Non ci si riferisce, con questo termine, ad altri movimenti armati colombiani generalmente definiti come “guerrillas” ma afferenti ad altre temporalità, quali le guerriglie liberali dell'epoca de *La Violencia* bipartitista. Su confluenze e discrepanze tra le traiettorie a lungo termine delle insorgenze armate colombiane, si consigliano Sánchez e Meertens; e González.

6. Con il termine *Violencia*, con prima lettera maiuscola, ci si riferisce nella storiografia colombiana alla specifica epoca del conflitto bipartitista che ebbe luogo in Colombia tra il 1946 e il 1967 (sebbene non tutti gli storici concordino con questa

Cinquanta⁷ e trainante verso la definitiva autonomia del romanzo colombiano dall'estetica costumbrista di inizio secolo (Betancur Echavarría; Montoya; Figueroa Sánchez). Nei decenni successivi, operazioni letterarie di taglio giornalistico o di carattere testimoniale ibrido – dedicate tanto all'epoca della *Violencia* come ai primi anni del conflitto armato interno – hanno trovato in Alfredo Molano (*Siguiendo el corte*, 1989 e *Trochas y fuciles*, 1994) il riferimento più solido. Parallelamente, il crescente fenomeno delle *narconovelas*, con autori quali Fernando Vallejo (*La virgen de los sicarios*, 1994) e Jorge Franco (*Rosario Tijeras*, 1999), ha veicolato rinnovate estetiche narrative della violenza, a partire da un'immersione nelle realtà sociali del narcotraffico e del sicariato nella Colombia degli ultimi due decenni del XX secolo (cfr. L'Hoeste; Pobutsky). Le stesse questioni saranno interpretate in un dialogo aperto con le tensioni strutturali della classe media del Paese in autori quali Darío Jaramillo (*Cartas cruzadas*, 1995) e, successivamente, Juan Gabriel Vásquez (*El ruido de las cosas al caer*, 2011).

Compresse temporalmente tra *Literatura de la Violencia* e le tendenze narrative di fine secolo, al contempo diluite tra le molteplici interconnessioni delle dinamiche di violenza in Colombia (Kantaris; Pulecio), le opere che aprono spazio letterario alla figura del combattente di FARC, ELN, EPL o M-19 hanno ricevuto relativamente ridotta attenzione critica. In una sintesi tassonomica della produzione narrativa sul fenomeno delle guerriglie tra 1970 e 1990, Dairo Correa Gutiérrez individua 12 romanzi e 5 racconti dedicati alla

cronologizzazione); la *Literatura de la Violencia* è l'insieme di opere narrative dedicate al periodo storico de *La Violencia* (Osorio).

7. Si pensi ad autori quali Manuel Mejía Vallejo, Eduardo Caballero Calderón e Daniel Caicedo.

guerriglia. Trattenendosi sui diversi gradi di storicità e di valutazioni etico-politiche dei gruppi armati, Correa Gutiérrez segnala una tendenza dominante all'interpretazione dell'attività di dissidenza armata attraverso dimensione fenomenologica dell'ineluttabilità e della predestinazione a sfociare in una rivoluzione necessaria e salvifica per il Paese (Correa Gutiérrez). In questa fase fondazionale della narrativa sulla guerriglia contemporanea in Colombia, opere come *Las muertes de Tirofijo* (1976) di Arturo Alape, scrittore, pittore ed ex-militante di alcune guerriglie, contribuiscono alla costruzione di una mitologia fondazionale della figura del guerrigliero. Le narrazioni 'cosmogoniche' guerrigliere si legano generalmente alle vicende di Marquetalia, di Tirofijo e dei primi comandanti delle FARC. Nel corso dei decenni, tali narrative si sviluppano nella stabilizzazione di motivi, simbolismi e narrazioni iconiche (Aguilera Peña; Olave), ben sintetizzate nelle cosiddette *narrativas cantadas* fariane (Martínez Gil et al.). Allo stesso tempo, autrici come Albalucía Ángel (*Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*, 1979) introducono, in un'elaborata gestione di temporalità e prospettive, un'attenzione narrativa ai legami tra la violenza bipartitista e il conflitto armato interno attraverso il prisma enunciativo dell'infanzia, assumendo uno sguardo più problematizzante verso l'agire guerrigliero (Suárez Gomez) che si renderà evidente in altri testi della stessa epoca. È il caso di opere quali *Años de fuga* (1979) di Plinio Apuleyo Mendoza, in cui si propone una prospettiva etica più severa nella rappresentazione dell'azione belligerante della guerriglia, indagando le discrepanze tra la prassi militare e gli ideali propugnati (Correa Gutiérrez).

Agitata da paragonabili inquietudini estetiche, anche la produzione cinematografica colombiana dell'epoca, pur in una stagione relativamente acerba (Rivera Betancur e Ruiz Moreno), dà progressivamente spazio alla figura

del guerrigliero, strutturando la propria genealogia nel prisma rappresentativo della violenza bipartitista, come segnala Manuel Silva Rodríguez: «La Violencia ha sido un criterio predominante en el estudio del cine nacional y sobre ese constructo epistemológico se ha ido poco a poco institucionalizando parte del canon»⁸ (Silva Rodríguez). L'incipiente interesse verso *La Violencia*, sorto al principio degli anni Sessanta con opere fondazionali quali *El río de las tumbas* di Julio Luzardo (1965),⁹ vive una progressiva ridefinizione nei decenni successivi, dove l'immaginario romantico del *bandolero* liberale è rielaborato in una proposizione eroico-redentrice del guerrigliero. È il caso di film quali *Canaguaro* (Dunav Kuzmanich, 1981), *Caín* (Gustavo Nieto Roa, 1984) (Díaz-Maroto Isidro) o *Cóndores no entierran todos los días* (Francisco Norden, 1984), adattamento dell'omonimo romanzo di Gustavo Álvarez Gardeazábal. In altre produzioni, l'interesse delle pellicole si dirige verso figure iconiche della guerriglia, quali il sacerdote Camilo Torres, teologo della liberazione entrato nelle fila dell'ELN poco dopo la sua fondazione (a lui è dedicato il documentario *Camilo, el cura guerrillero* di Francisco Norden, 1974). Nei decenni successivi, assurgono al protagonismo visuale dei film atti simbolici dei gruppi armati di marcata rilevanza storica, quali l'assalto all'ambasciata della Repubblica Dominicana del 1980 (*La toma de la embajada* di Ciro Durán, 2000) o la presa del palazzo di giustizia (1985) (parziale scenario in *Bolívar soy yo*, Jorge Alí Triana,

8. «Quello della Violenza è stato un criterio predominante nello studio del cinema nazionale, e su tale costruito epistemologico si è progressivamente istituzionalizzata una parte del canone» (questa e le successive traduzioni sono a cura dell'autore).

9. Nell'antologia *Historia del cine colombiano*, Martínez Pardo identifica un ulteriore antecedente nel cortometraggio *Esta es mi vereda* di Gonzalo Canal (1959).

2002) a Bogotà da parte dell'M-19 (Silva Rodríguez). In una traiettoria difforme rispetto ai processi letterari coevi, nel corso degli anni Novanta il cinema nazionale assorbe definitivamente la figura del guerrigliero in un sempre più eterogeneo panorama di proposte estetiche, tra cui *Edipo Alcalde* di Jorge Alí Triana (1996) e *Golpe de estadio* di Sergio Cabrera (1998). In tali opere, le tre violenze (Pulecio) che caratterizzano i percorsi di rappresentazione del cinema colombiano (guerra tra liberali e conservatori, conflitto armato interno e narcotraffico) si disseminano in narrazioni progressivamente de-spazializzate (Kantarís), dove la violenza assume una condizione di capillarità nei molteplici strati sociali e ambienti geoculturali della società nazionale.

In ambito letterario, la dimensione radicalmente trasformativa dell'azione politico-militare guerrigliera va diluendosi nelle rappresentazioni dei decenni successivi, con il progressivo debilitamento dei progetti rivoluzionari, a favore di operazioni narrative che, da angolature più propriamente testimoniali, si immergono nelle conseguenze personali nefaste di un conflitto assunto come perpetuo e asfissiante. Lo stesso Correa Gutiérrez individua nell'ultimo decennio del XX secolo un momento di svolta verso nuovi percorsi di ingresso del guerrigliero nella letteratura, parallelamente alla definitiva auge della questione del narcotraffico come epicentro degli immaginari narrativi della violenza colombiana: «el tema es asumido en otro tipo de escritos como las memorias combatientes. Con pocas excepciones, para la década de 1990 nuevas preocupaciones de la vida nacional aparecen en las novelas y los cuentos, ejemplificadas en el narcotráfico y el sicariato»¹⁰ (Correa Gutiérrez). Le ripercussioni

10. «La tematica è accolta in altre tipologie di testi, quali le memorie di combattenti. Con poche eccezioni, durante gli anni novanta appaiono nuove preoccupazioni della vita nazionale nei romanzi e nei racconti, quali il narcotraffico e il sicariato».

di tale transizione in ambito cinematografico attireranno, nel corso dei due decenni successivi, l'attenzione di case di produzione colombiane e straniere, i cui film e serie tv di estesa circolazione internazionale fonderanno proposte assolutizzanti della violenza colombiana a partire dalla costruzione di stilemi ed epopee della figura del narcotrafficante (Potubsky; Amaya): una prospettiva di rappresentazione considerata generalmente più accessibile, in termini narratologici, sociali ed etici, rispetto ai personaggi-archetipo del conflitto armato (Rivera Betancur e Ruiz Moreno).

Tale transizione è accompagnata, a inizio del XXI secolo, da una netta biforcazione nelle traiettorie editoriali di testi narrativi dedicati al conflitto. Da un lato, il nuovo millennio avvia una stagione florida per una specifica tipologia di *instant books*: libri autobiografici di persone – in genere politici o militari, anche non colombiani¹¹ – rapite dalle FARC o da altri attori armati, che testimoniano peripezie, dolori e aneddoti degli anni del sequestro. In tali opere, per mezzo di un radicale avvicinamento all'esperienza diretta del conflitto, il guerrigliero è caratterizzato nella sua figura di 'sequestratore', o aiutante, secondo eterogenee profilazioni psicologiche di relazione vittima-carnefice. Generalmente, queste produzioni non sono caratterizzate da elaborate *fictionalizaciones* estetiche dell'esperienza personale (Cárdenas-Santamaría; Suárez Gómez). A questo genere di opere è possibile accostare, almeno nelle modalità di diffusione e nelle proiezioni letterarie, anche libri di ex-paramilitari ed ex-leader di gruppi di autodifesa, in cui il guerrigliero si delinea, in una narrativa ideologica e con intenti storiografici, come il maggiore ostacolo alla pace e al progresso del Paese. Parallelamente, operazioni letterarie

11. Il caso editoriale più noto in questo senso è *No hay silencio que no termine* (2010) di Ingrid Betancourt, politica colombiana sequestrata nel 2002 dalle FARC e liberata nel 2008.

più strutturate, focalizzate su nuovi sguardi enunciativi verso il conflitto armato, sono filtrate da strategie narrative che assorbono la prospettiva della *vittima viva* dell'attore armato, inquadrabile in due profili complementari: il *desplazado*, migrante lacerato dall'abbandono forzato della propria terra verso le periferie urbane, protagonista di opere quali *Desterrados* (2001) di Alfredo Molano e *Rencor* (2006) di Oscar Collazos, ma anche di film quali *La primera noche* di Luis Alberto Restrepo (2003)¹² e *La sirga* (2012) di William Vega, e il *no-desplazado*, l'abitante delle zone rurali immerso nell'angustia perpetua delle incursioni armate, la cui silente contemplazione della guerra trova la sua più densa rappresentazione letteraria nel romanzo *Los ejércitos* (2011) di Evelio Rosero, e un'efficace proposta cinematografica in *El vuelco del cangrejo* di Óscar Ruiz Navia (2010). In questo tipo di narrazioni, la specificità della figura del guerrigliero tende a dissolversi in una ricercata restituzione del sempre più complesso insieme di attori (guerriglieri, esercito nazionale, paramilitari e autodifese) protagonisti armati del conflitto, volta a permettere l'emersione di una specifica percezione della guerra nelle aree non urbane della Colombia: quella della dolorosa incomprendimento dell'orrore,¹³ trattata anche in opere quali *Pensamientos de guerra* di Orlando Mejía Rivera (2000), la cosiddetta "Pentalogía Infame de Colombia" di Daniel Ferreira¹⁴ e,

12. Per un approfondimento della rappresentazione del *desplazado* nel cinema colombiano si rimanda a Uribe Montes (2017).

13. Complementarmente, alcune opere si soffermano sulle riflessioni etiche che mettono in discussione le figurazioni di vittima e carnefice, affrontando questioni quali il reclutamento forzato di giovani guerriglieri, come nel caso del recente film *Monos* (2019) di Alejandro Landes.

14. La pentalogia è composta dalle seguenti opere: *La balada de los bandoleros baladtes* (2011), *Viaje al interior de una*

in chiave testimoniale, *El olvido que seremos* di Hector Abad Faciolince (2006), in cui è l'esperienza emozionale individuale, del sequestro o dell'omicidio di un familiare, a rivelare il dolore endemico del paese.

Infine, una terza via nelle proposte narrative sulla guerriglia nel nuovo millennio è legata al progressivo reinserimento nella vita sociale nazionale di ex-combattenti di M-19, EPL e FARC che a partire dagli anni Novanta abbandonano le armi. A tale processo fa seguito una produzione rilevante di testimonianze narrative prodotte principalmente da donne exguerrigliere – si pensi a *Razones de Vida* (2000) di Vera Grabe o a *Escrito para no morir: bitácora de una militancia* (2000) di María Eugenia Vásquez Perdomo o *La guerrilla por dentro* (2009) di Jaime Arena Reyes. In alcuni casi, interviene la mediazione esplicita di autrici quali Patricia Lara (*Las mujeres en la guerra*, 2000) ed Elvira Sánchez-Blake (*Patria se escribe con sangre*, 2000) (cfr. Capote Díaz; Herrera e Bedoya) o, in ambito cinematografico, Ricardo Coral con il lungometraggio *Memorias Guerrilleras* (2021). In altri, la traiettoria guerrigliera è integrata dal luogo enunciativo intergenerazionale del figlio della militanza. È questo il caso del lungometraggio *Los Zuluagas*, preso in analisi nel presente saggio, ma anche di produzioni documentaristiche quali *Pizarro* (Simón Hernández, 2015), in cui María José Pizarro, figlia dell'excomandante dell'M19 Carlos Pizarro Leongómez, rielabora la sua relazione con il padre –assassinato nel 1990– a partire dal ritrovamento di una sua lettera. In tale estesa tipologia di opere, in cui certamente si iscrive, nelle sue marcate peculiarità, *Senza perdere la speranza* di Santiago Gamboa e Bernardo Gutiérrez, suole emergere un più approfondito esercizio metanarrativo, in cui la (auto)rappresentazione del guerrigliero attinge

gota de sangre (2011), *Rebelión de los oficios inútiles* (2014), *El año del sol negro* (2018) e *Recuerdos del río volador* (2022).

a specifiche traiettorie di costruzione narrativa dell'io rivoluzionario, nel suo sviluppo, nelle proprie tensioni etiche, politiche ed emotive, fino ad arrivare, in alcuni casi, alla frattura della propria identità militante (Capote Diaz, Guerrero e Bedoya, Ortiz Gordillo et al.).

2. *Oltre la militanza: una proposta di analisi delle narrazioni della guerriglia*

Le prosperose produzioni letterarie e cinematografiche dedicate alla figura del guerrigliero sono generalmente inquadrare nel perimetro di studi critici dedicati alla rappresentazione della violenza in Colombia. Autori come Laura Restrepo, Augusto Escobar, Oscar Osorio, María Helena Rueda, Cristo Figueroa Sánchez e Pablo Montoya hanno proposto sistematizzazioni delle narrative dedicate all'epoca de *La Violencia* e connessioni analitiche con le rappresentazioni di violenze successive. Nel caso della produzione cinematografica i lavori di sintesi si rintracciano negli articoli di Pulecio, Díaz-Maroto Isidro, Silva Rodríguez, Rivera Betancur e Ruiz Moreno, Kantaris, Van Der Linde, in aperto dialogo con antologie fondazionali quali Martínez Pardo. I fili conduttori di tali studi intendono tracciare riflessioni sulle sfide di rappresentatività dei tratti costitutivi delle violenze colombiane, nella loro endemica capillarità: come descrivere l'indicribilità dell'orrore? Una proposta di osservazione del fenomeno è offerta da Fernando Reati che, a partire dalle sue ricerche sulle narrative testimoniali di *desaparecidos* durante la dittatura militare argentina, ripropone per il caso colombiano una problematizzazione della questione rappresentativa nelle narrative de *La Violencia*:

¿cómo nombrar lo indecible y traumático de la violencia? ¿Cómo representar un horror que por su naturaleza

misma es irrepresentable? [...] Si algo pareció caracterizar la literatura colombiana sobre la violencia [...] fue su apego a formas mimético-realistas de representación [...] Se trataba de denunciar y movilizar conciencias, pero sin cuestionar jamás ni la empresa a la que se abocaban (la representación de lo traumático indecible) ni la capacidad del instrumento empleado (el lenguaje humano). (Reati 17-18)

La stessa inquietudine estetica è approfondita in alcuni studi delle critiche letterarie colombiane María Helena Rueda e Liliana Ramírez. Rueda evidenzia, analizzando un'estesa gamma di testi facenti parte della *Literatura de la Violencia*, una narrativa contratta in forme di *malestar* collettivo che trattengono l'opera in uno spazio di esistenza incapace di affrontare esteticamente le tensioni endemiche colombiane (Rueda *Nación* 346). In una riflessione complementare, fiorita a partire dall'analisi de *Los Ejércitos* di Evelio Rosero, Liliana Ramírez si chiede se «¿puede la literatura ayudar a ofrecer un afuera de la violencia?» (Ramírez 117),¹⁵ evidenziando come proposte narrative capaci di incarnare la prospettiva della vittima e di operare una prosa di denormalizzazione della violenza del conflitto armato come nel caso di Rosero, corrano ugualmente il rischio di non riuscire a rompere il circolo della biolenza (109), riproducendolo in una dimensione di atemporalità in spazi narrativi che divengono purgatori di attesa dell'evento bellico e in personaggi che assorbono nelle pratiche quotidiane le norme sociali dell'abuso.

Nel caso della rappresentazione del guerrigliero nelle narrazioni letterarie e cinematografiche colombiane, l'applicabilità delle riflessioni di Ramírez sulle possibilità di rottura del circolo della violenza è filtrata da una

15. «Può la letteratura aiutare a offrire uno spazio di uscita dalla violenza?».

costruzione narrativa che tende a modellarsi in conformità con la prospettiva dicotomica delle narrazioni normative o eteronormative, secondo le categorizzazioni proposte da Juan Duchesne Winter ne *La guerrilla narrada* (2010): nella sua dettagliata analisi delle narrative sulla guerriglia continentali, lo studioso portoricano demarca una distinzione tra narrative normative, che «propenden a un mensaje ejemplarizante y pedagógico afin a la ortodoxia revolucionaria y se inscriben de alguna manera en el modo épico-heroico de la acción»¹⁶ e che tendono «a la mera captura de una vivencia que cumpla normas políticas preestablecidas» (128),¹⁷ e narrative eteronormative, che esibiscono «rasgos irreverentes, satíricos o simplemente singulares con respecto a la norma heroico-épica del discurso guerrillero prevalente en el último tercio de siglo»,¹⁸ assumendo in alcuni casi «la crítica explícita de las organizaciones involucradas, de ciertas visiones estratégicas o de la práctica guerrillera en general, incluyendo sus premisas políticas y revolucionarias» (128).¹⁹ Anche nel caso colombiano, gli esercizi testimoniali di prospettiva normativa si strutturano, generalmente, in una costruzione epica della dimensione politica dell'esperienza umana, arrivando a delineare nei termini storici della militanza molteplici aspetti della complessità vitale, dai profili psicologici e alle relazioni

16. «Propendono per un messaggio 'esemplarizzante' e pedagogico, affine all'ortodossia rivoluzionaria, e si iscrivono in un certo senso nel modo epico-eroico dell'azione».

17. «Alla mera cattura di un'esperienza di vita che segua norme politiche prestabilite».

18. «Tratti irriverenti, satirici o semplicemente singolari rispetto alla norma eroico-epica del discorso filo-guerrigliero prevalente nell'ultimo terzo di secolo».

19. «La critica esplicita delle organizzazioni involucrate, di certe visioni strategiche o della pratica guerrigliera in generale, includendo le sue premesse politiche e rivoluzionarie».

sociali del guerrigliero con le persone a lui care (Capote Díaz; Posada):

La acción guerrillera en su modalidad foquista es siempre incursión, entrada, penetración, infiltración, implantación, y sobre todo, inmersión. Militantes esclarecidos, heroicos, excepcionalmente sacrificados y valientes, portadores de una buena nueva transformadora deben sumergirse en las zonas indicadas. (Duchesne Winter 91)²⁰

In opposizione, nelle antitetiche rappresentazioni eteronormative, il soggetto guerrigliero suole prendere forma in chiave oppositiva rispetto alla figura della vittima della violenza, in una dicotomia rappresentativa plasmata dalla progressiva diffusione di una condizione 'diglottica' tra versioni ufficiali e non ufficiali delle memorie del conflitto armato (cfr. Bolo Varela). In entrambe le traiettorie di rappresentazione soggiace una delimitazione dell'individuo narrato nei confini del soggetto politico, la quale riduce, inevitabilmente, le possibilità di conformare reti di significato capaci di figurare effetti e conseguenze del conflitto armato che si allontanino dalla spirale rappresentativa del circolo della violenza. Di conseguenza, le tipologie esegetiche di analisi della rappresentazione del guerrigliero corrono il rischio di permanere in una condizione di stagnazione, costrette nei limiti della dimensione militante della narrazione o, viceversa, dell'analisi della costruzione della figura del guerrigliero in quanto carnefice, in una chiave di rappresentazione speculare

20. «L'azione guerrigliera nella sua modalità *foquista* è sempre incursione, ingresso, penetrazione, infiltrazione, implementazione e, soprattutto, immersione. Militanti illuminati, eroici, eccezionalmente immolati e coraggiosi, portatori di buone nuove trasformatrici devono sommergersi nelle zone indicate».

e oppositiva rispetto alla costruzione identitaria della vittima. Una possibilità di osservazione terza è però costituita da un'integrazione di tali prospettive a un'analisi emozionale della sfera narrativa più intima e familiare del guerriero. Mi riferisco alle proposte ermeneutiche di studiosi quali Cecilia Macón (2020), la cui proposta di un contro-archivio di sentimenti (75) è volta a rimarcare lo spessore affettivo di determinati narrazioni come strumento retorico per colmare i silenzi imposti dal trauma, o Ana Peluffo (2020): osservando contesti letterari relativi a distinte epoche politiche e spazi culturali del continente, Peluffo suggerisce un contraltare esegetico fondato sulla capacità di scavare tra le tracce emotive non verbali delle pratiche narrative, in una lettura in chiave affettiva che possa destabilizzare, sovvertire o complementare (Peluffo 113) le letture allegoriche predominanti di certe tipologie di testualità, canonicamente associate a prospettive ideologiche, immaginari storici o genealogie fondative di discorsi identitari in America Latina. Le traiettorie di studi di Cecilia Macón e Ana Peluffo si associano, tra le molteplici operazioni di ripensamento in chiave emozionale di narrative e narrazioni continentali associabili al «giro afectivo» (Moraña 317)²¹ degli studi delle culture (cfr. Gallardo e Saban), alle elaborazioni di Maria Bjerg, i cui sforzi investigativi per «historizar la experiencia emocional» (Bjerg, *Genealogía*) hanno permesso la costituzione di una strutturata prospettiva metodologica delle relazioni tra storia, cultura materiale e emozioni, con una particolare attenzione all'ontologia dell'oggetto come elemento di filtro emozionale e costruzione simbolica di significati affettivi (Bjerg, *Cuaderno*). Nel contesto colombiano, la studiosa Orfa Kelita Vanegas evidenzia che le tendenze dominanti della critica letteraria nazionale, utili per fornire tracce interpretative delle ragioni politiche e sociali del conflitto a partire dalle

21. «Svolta affettiva».

forme narrative che lo presentano, hanno però necessità di essere accompagnate da altri approcci critici:

la novelística que viene descifrando los contextos de violencia a partir de lo emocional traumático reclama nuevos ángulos de interpretación. El miedo, el rencor y el sufrimiento íntimo son la contracara de la metáfora del poder, necesitan, por tanto, de una mirada crítica que los reconozca como lenguaje que articula y da representación a las realidades no siempre perceptibles de la vida social en el país. (Vanegas 335)²²

La prospettiva affettiva suggerita da Orfa Kelita Vanegas si configura in un contesto di molteplici letture emozionali di memorie, narrazioni e azioni del conflitto armato interno. È il caso di un'estesa e interdisciplinare varietà di studi, tra cui Otero, Leïla Peltier-Bonneau e Méline Szwarcberg, Guzmán et al., Valencia Tello e Bello e Aranguren. Alcuni di essi si soffermano su specifiche emozioni politiche quali ripugnanza e vergogna (Posada), illusione (Ortiz Gordillo et al), perdono e riconciliazione (Cortés et al), amore (Aguilar Morán) o melanconia: è il caso del saggio *Nación y melancolía: narrativas de la violencia en Colombia (1995-2005)* di Alejandra Jaramillo Morales, la quale esplora la condizione melanconica come tratto sintomatico rivelatore del delirio e del dolore (Jaramillo 327) della società colombiana in alcuni sguardi cinematografici e letterari sul conflitto.

22. «Il romanzo che decifra i contesti di violenza a partire da una lettura emozionale-traumatica reclama nuovi angoli di interpretazione. La paura, il rancore e la sofferenza intima sono l'altra faccia della metafora del potere e necessitano, di conseguenza, di uno sguardo critico che li riconosca come un linguaggio che articola e rappresenta le realtà non sempre percettibili della vita sociale del Paese».

Tale insieme di opere critiche puntuali costituisce, nel suo insieme, uno strutturato bagaglio analitico dell'esperienza emozionale traumatica legata al conflitto armato colombiano e della sua narrazione, rimarcandone tendenze e ricorrenze in diverse categorie sociali marcate dai dolori della guerra, generalmente riconducibili al prisma costitutivo della violenza, dell'assenza e dello sradicamento. In questo ordine di idee, l'integrazione della dimensione emozionale della narrazione alla prospettiva di studio delle opere nel quadro delle narrazioni guerrigliere continentali, intercalato alle specifiche urgenze etico-estetiche del caso colombiano, intende aprirsi a un duplice spiraglio esegetico di osservazione analitica del fenomeno: da un lato, si configura come strumento teorico di naturale avvicinamento ad una serie di opere letterarie e cinematografiche più o meno recenti, tra cui *Los Zuluagas*, in cui il discorso emozionale assurge a elemento narrativo di primo piano (Vanegas); d'altra parte, si propone come terreno di studio per una messa in discussione delle rappresentazioni duali determinate all'interno delle narrative normative, e per contrario eteronormative, della guerriglia, indagandone gli interstizi emozionali in un dialogo esegetico capace di evidenziare, all'interno di produzioni quali *Senza perdere la speranza*, sguardi trasversali alla 'manicheizzazione' degli immaginari tradizionalmente associati alla figura del guerrigliero in Colombia.

3. Los zuluagas e Senza perdere la speranza: dialoghi d'archivio, desaparición e orfanità

Diverse delle inquietudini sollevate nei paragrafi precedenti confluiscono in problematizzazioni estetiche che le opere *Los Zuluagas* e *Senza perdere la speranza* mettono in gioco nelle rispettive proposte rappresentative,

particolarmente in relazione alla figura del guerrigliero e alle sue reti sociofamigliari, offrendo spunti per decifrare in una chiave comparativa la progressiva destrutturazione della narrativa 'normativa' della traiettoria epico-politica proposta in *Senza perdere la speranza* da Bernardo Gutiérrez attraverso il riflesso prospettico offerto dallo spazio enunciativo del figlio Juan Camilo Zuluaga nel film di Flavia Montini, in cui le dimensioni narrative della genitorialità risultano corrose dalle complessità psicologiche, sociali e politiche dell'esperienza militante.

I molteplici intrecci tra *Senza perdere la speranza* e *Los Zuluagas*, sono plasmati, in primo luogo, dalle relazioni cronologiche e archivistiche tra le due opere. *Senza perdere la speranza* è la traduzione italiana, ad opera di Francesca Casafina, di un libro scritto dal romanziere e giornalista bogotano Santiago Gamboa insieme all'ex-comandante dell'EPL Bernardo Gutiérrez Zuluaga,²³ elaborato a partire da una serie di conversazioni tra i due risalenti agli anni 1999 e 2000 e registrate dallo scrittore mentre Bernardo Gutiérrez si trovava in esilio a Roma dal 1997, dove sarebbe morto nel 2008. I dialoghi tra Gamboa e Gutiérrez danno vita a un'opera biografica in cui la mediazione dell'autore lascia spazio a una narrazione incarnata nella prima persona di Bernardo Gutiérrez, il quale esplora i momenti essenziali della sua traiettoria biografica di giovane rivoluzionario, comandante guerrigliero, mediatore politico, uomo in esilio. Tra la registrazione delle conversazioni e la pubblicazione del libro in italiano nel 2021 trascorrono due decenni.

Diffuso nello stesso anno, il lungometraggio documentario *Los Zuluagas* è un film di Flavia Montini che racconta le vicende biografiche della famiglia di Bernardo Gutiérrez nella prospettiva e nella voce *off* di suo figlio, Juan Camilo Zuluaga, protagonista dell'opera,

23. La versione in spagnolo del testo non è ancora stata pubblicata.

a partire dal suo primo viaggio di ritorno in Colombia, insieme a una sorella e al figlio, dopo l'obbligata migrazione in Europa nel 1994, insieme al padre e ai fratelli, all'età di dieci anni. *Los Zuluagas* si sviluppa lungo tre distinte linee temporali, basate su altrettante tipologie di riprese. Una prima consistente linea cronologica dell'opera è costituita dalla riproduzione di alcuni nastri d'archivio di video amatoriali realizzati da Bernardo Gutiérrez Zuluaga²⁴ e recuperati da Flavia Montini per la realizzazione del film: i materiali alternano riprese di momenti di condivisione familiare con i figli a immagini di esercitazioni del gruppo guerrigliero EPL, coprendo un arco temporale di due decenni (1987-2006) che sfocia nelle riprese dell'esperienza dell'esilio romano. Una seconda parabola temporale e narrativa è costituita dai filmati amatoriali realizzati dal protagonista Juan Camilo Zuluaga durante il suo viaggio in Colombia nel 2017, il primo realizzato dopo oltre ventitré anni di esilio, insieme alla sorella Ana María e al figlio Esteban, che assegna alla storia narrata una prospettiva genealogica. Infine, l'opera integra un terzo e più sfuocato spazio-tempo di narrazione, composto dalle uniche scene del lungometraggio che non appartengono a filmati realizzati da Bernardo Gutiérrez o da Juan Camilo: si tratta di piani di osservazione in cui Juan Camilo è ripreso mentre osserva alcuni frammenti di una videointervista inedita realizzata nel 2006 da Luca Ricciardi e Esteban Vivaldi Vera a suo padre, o mentre ordina i materiali d'archivio che danno vita al film, o ancora mentre legge frammenti del manoscritto realizzato dal padre e da Santiago Gamboa, in un dialogo non verbale con una composita serie di oggetti della memoria che costituisce una diegesi metanarrativa

24. Secondo la nota che appare nella sezione finale del film, tali materiali corrispondono a 66 nastri Video8 e Hi8, depositati dalla famiglia presso l'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico di Roma.

determinante per configurare la profondità enunciativa della rappresentazione.

3.1. Archivi emozionali della Guerra en casa

Le tre linee della trama sono tra loro intessute attraverso le considerazioni della voce *off* del protagonista Juan Camilo Zuluaga, la quale si affida parzialmente a un ulteriore materiale d'archivio: i diari privati scritti durante la sua permanenza romana, in cui Juan Camilo si interroga sulle complesse relazioni con il padre e sul tema dell'assenza della madre Amparo Tordecilla Trujillo, sequestrata nel 1989 e da allora *desaparecida*. L'esplorazione archivistica costitutiva de *Los Zuluagas* è esplicitata come carattere definitorio dell'opera già a partire dalla prima scena del lungometraggio, in cui una serie di cassette e pagine di diario impilate su un tavolo (rispettivamente i filmati di Gutiérrez e gli scritti di Juan Camilo) si alternano a riprese di alcune fotografie del viaggio di Juan Camilo in Colombia nel 2017, dando a intendere la natura materiale delle memorie che saranno evocate nel corso del film attraverso la risonanza emozionale (Bjerg, *Cuaderno* 142) degli oggetti, la cui carica simbolica è consolidata dalla distanza migratoria. Durante la stessa scena, Juan Camilo è ripreso nell'osservazione di un passaggio della videointervista di suo padre, in cui questi chiosa le ragioni della sua testimonianza attraverso la seguente enunciazione: «no dejar que otros cuenten la historia». ²⁵ Il messaggio appare nell'introduzione dell'opera come allegorico passaggio di consegne sulla necessità narrativa del protagonista, il quale assume fin da subito una posizione enunciativa fondata, nel suo dialogo con l'oggetto d'archivio, su una grammatica emozionale radicalmente dislocata rispetto alle narrazioni del padre.

25. «Non lasciare che altre persone raccontino la storia».

Tuttavia, la funzione archivistica è in primo luogo veicolo di enunciazione, nell'arco narrativo del film, della prospettiva di Bernardo Gutiérrez, rispondente ai caratteri della narrazione «normativa» della guerriglia (Duchesne Winter 128). I toni duri e militanti della sua testimonianza in video, attraverso i quali Bernardo rivive i momenti essenziali dell'esperienza guerrigliera, appaiono a tratti respingenti rispetto alle modalità interrogative ed emozionali dei diari di Juan Camilo, funzionali ad esporre una voce narrante che problematizza il mondo pensato e vissuto dal padre. Esempio in questo senso è il momento in cui Juan Camilo osserva, in un doloroso silenzio, un passaggio della videointervista del padre in cui questi inquadra politicamente eventuali omicidi commessi da lui o dal suo battaglione nelle inevitabili dinamiche di un conflitto per ottenere un mondo più giusto. La scena è seguita da una serie di riprese attinte dai video dell'archivio di Bernardo Gutiérrez, in cui membri del gruppo dell'EPL si addestrano e, poco dopo, uccidono a sangue freddo un militare per appropriarsi di alcune armi. Nel mezzo, Juan Camilo si interroga: «perché le scelte dei miei genitori mi riguardavano? Perché dovevo esserne fiero?». La domanda veicola l'immagine delle silenti incomprensioni del protagonista bambino, rimesse in discussione da una voce adulta che prova a svincolarsi dalla dicotomia *héroe/villano* attorno a cui sono soliti conformarsi gli immaginari relativi alla figura del guerrigliero (Van der linde), nel tentativo di delineare una figurazione del padre come soggetto esistente al di fuori del circuito etico e sociale della militanza. L'oggetto d'archivio permette nuovi percorsi di significato nella prospettiva del protagonista, in una stratificazione di memorie il cui collante narratologico è configurato da reti simboliche emozionali. Parole e immagini realizzate da Bernardo aprono progressivamente spazio a un dialogo esplicito con i diari giovanili di suo figlio, ma anche con le immagini relative

al viaggio di Juan Camilo in Colombia: se le riprese degli spazi famigliari legati all'infanzia di Juan Camilo filtrano l'oscurità della militanza clandestina, la noia della permanenza nella stanza di casa, smossa dall'incerta attesa di incomprese dinamiche di conflitto e da una timorosa sensazione di osservazione perpetua – «era come se mi trovassi in una stanza buia» –, il viaggio in Colombia si proietta verso spazi aperti e luminosi nelle affollate altitudini urbane del paese, in una quieta ricerca di riconciliazione emotiva con il passato. I primi passi del protagonista in Colombia mettono in luce, nel loro ansioso procedere, i timori legati all'esperienza del ritorno in un paese configurato da memorie di conflitto e perdite, non più rarefatte dalla distanza: l'investigazione interiore di Juan Camilo permette di tradurre l'intimità della dimensione collettiva della paura in un fenomeno affettivo sociale (Vanegas 327). Come segnala Orfa Kelita Vanegas, in effetti, «la inscripción literaria del miedo como elemento fundamental de la memoria compartida por una generación lo desborda de las fronteras de lo íntimo» (327).²⁶ Mentre il protagonista esplora la sua angoscia, si proiettano le immagini di un viaggio in cabinovia tra i sobborghi di Medellín, in una metaforica ascesa contemplativa verso una nuova percezione del territorio, il cui cielo era stato conosciuto, fino ad allora, solo nei colori mimetici degli elicotteri militari, immagini ricorrenti nell'archivio video del padre.

Lo sguardo contrastivo che caratterizza il lungometraggio opera in uno spazio di problematizzazione dell'identità guerrigliera di Bernardo Gutiérrez. Juan Camilo descrive il padre, nei suoi diari, come una figura imponente e appassionata, capace tuttavia di ridere, ballare e 'innamorarsi' della vita: una rappresentazione

26. «[L]'iscrizione letteraria della paura come elemento fondamentale della memoria condivisa da una generazione fa sì che strabordi dalle frontiere dell'intimità».

congruente con alcuni passaggi testuali di *Senza perdere la speranza*, interpretabile in questa chiave come materiale d'archivio non mediato dal prisma metanarrativo del film: «un ribelle *con sabor*. Lo stereotipo del rivoluzionario con la faccia cupa non mi è mai andato a genio perché noi *paisas* siamo persone a cui vibra il cuore, ci divertiamo, viviamo e vogliamo le nostre cose» (Gamboa e Gutiérrez 22). L'immagine narrativa del *revolucionario con sabor* si frammenta però, ne *Los Zuluagas*, nelle riflessioni che il protagonista propone in relazione alla sua infanzia, troncata dall'invasione dell'esperienza bellica nello spazio familiare: «aveva portato la dinamica della guerra in casa, ma non lo riusciva a capire»; la parola del Juan Camilo bambino, contratta dall'apprendimento di formule da recitare nei posti di blocco dei militari, impossibilitata a espressioni festose, cercherà sé stessa nei suoi diari romani: «quale parola usare per raccontare l'assenza e la distanza?».

L'assenza, della madre *desaparecida*, e la distanza, dalla terra di origine, condividono un epicentro strutturale nell'infanzia negata. Alle tensioni emotive del protagonista che precedono l'esilio, vincolate a sensazioni di incertezza e impossibilità comunicativa negli spazi più intimi della famiglia, disgiunti dalla *guerra en casa*, funziona da contraltare la costellazione emozionale configurata nella percezione del padre, nella sua posizione di comandante dell'EPL. In *Senza perdere la speranza* l'esperienza guerrigliera è prefigurata nei termini normativi del «nunca acabar»²⁷ (Duchesne Winter 125): «per anni abbiamo creduto che il trionfo della rivoluzione fosse dietro l'angolo» (26), fino a quando per i membri di diversi gruppi armati «la guerriglia diventa un modo di vivere» (89). La perenne sensazione di una rivoluzione imminente rende perpetua la condizione emotiva della «trance insurreccional» (Duchesne Winter 125), dove il

27. «Non terminare mai».

ruolo del combattente si sedimenta in una condizione permanente di mascheramento di sé (Ortíz Gordillo et al 8),²⁸ resa possibile dal consolidamento di un misticismo rivoluzionario (Zuleta e Sánchez) modellato nel dogmatismo militante:

Era quindi prassi comune che il primo compito fosse un'esecuzione: uscire con una commissione incaricata

28. La nozione di “enmascaramiento de sí” («Mascheramento di sé») è elaborata da Andrés Felipe Ortiz Gordillo, Juan David Zabala Sandoval e Sandra Carolina Patiño Ospina in riferimento a un processo di adesione a nuovi elementi identitari che definiscono l'azione del soggetto guerrigliero: «Este enmascaramiento de sí se traduce en la necesidad de producir un otro-sí que ahora se ve enfrentado a la obligación de adherir, en tanto sujeto – combatiente, a los principios, lineamientos, discursos y prácticas del grupo. Esta situación se concreta en la asignación de un nuevo nombre, un alias, una “chapa”, que a partir del momento de vinculación al grupo se convertirá en su nueva-otra identidad, en un otro-sí. Este otro-sí no se concreta en la creación radical de un nuevo sujeto, de una nueva identidad. [...] Este proceso de permanencia y adhesión de elementos otros a la identidad del sujeto, constituye la dialéctica de la mismidad – ipseidad propuesta por Paul Ricoeur, y contribuye en la producción de una narrativa de la experiencia de sí» (Ortiz Gordillo et al. 9). «Questo mascheramento si traduce nella necessità di produrre un altro sé che si vede obbligato ad aderire, in quanto soggetto-combattente, ai principi, lineamenti, discorsi e pratiche del gruppo. Tale condizione si concretizza nell'assegnazione di un nuovo nome, un alias, una “rivestitura”, che a partire dal momento dell'integrazione al gruppo armato si convertirà nella sua nuova-altra identità, in un altro-sé. Questo altro sé non si concretizza nella creazione radicale di un nuovo soggetto, di una nuova identità [...] questo processo di permanenza e adesione di elementi altri nell'identità del soggetto costituisce la dialettica della medesimezza-ipseità proposta da Paul Ricoeur, e contribuisce alla produzione di una narrativa dell'esperienza di sé».

di uccidere qualcuno. Era una prova voluta dal comando, vedere se eri capace di uccidere una persona. Qualcosa di simile a quello che fece Dio quando mandò Abramo a uccidere il figlio Isacco, con la differenza che Dio fermò la mano di Abramo (35).

La prospettiva dell'insorgenza cronica (Pizarro Leongómez 7) coinvolge tempi, spazi ed etiche personali. L'inquietudine di Juan Camilo ne *Los Zuluagas*, relativa all'eventuale atto omicida del padre, nel libro di Gamboa e Gutiérrez è affrontata in un'epica biblica inquadrabile nei canonici immaginari della narrativa guerrigliera normativa, in cui la disgiuntiva dell'omicidio fondativo di un nuovo ordine (Duchesne Winter 102), non esente di tensioni emozionali legate all'inadattabilità, all'irritabilità e al risentimento (104), diviene una forma di risoluzione discorsiva delle inquietudini etiche della madre, in uno dei pochi incontri durante la clandestinità militante: «Però la cosa che più voleva sapere era se avessi ucciso qualcuno [...] quando mia madre me lo chiese, iniziai con la spiegazione del perché combattevo. Le dissi che i bambini morivano di denutrizione, e anche quello era un omicidio; [...] le parlai del discorso rivoluzionario, le parlai a lungo, alla fine le dissi 'mamma, non importa'» (61-62). In altri passaggi del testo, lo stesso Gutiérrez torna sulla questione della violenza guerrigliera, problematizzandola e inquadrandola in una genealogia ereditaria della violenza dei padri, politici e generazionali, che ha lasciato come legato modalità politiche determinate dall'efferatezza e un paese «irrigato con il sangue che oggi dovrebbe nutrire la vita» (37). In tale percezione assolutizzante della militanza, ogni struttura emozionale è subordinata all'emozione-politica (Posada), fino a che l'azione insorgente assume una funzione integrativa (Ortiz Gordillo et al) delle reti famigliari. Le relazioni microsociale di Gutiérrez sono infatti plasmate da

un'ulteriore estensione della guerra nella struttura della famiglia: a proposito dei figli, Bernardo racconta che «ebbero molti zii. Soprattutto Juan Camilo, il maggiore. Gli zii erano tutti gli amici guerriglieri, o appartenenti alle strutture politiche, che passavano da casa» (121). Se, da una parte, la sedimentazione dell'immaginario rivoluzionario si traduce in un logoramento emozionale, in una transizione dall'epica utopica al ricordo disincantato (Del Pilar Ríos 7), vincolata alle discrepanze delle pratiche belliche rispetto alla «imagen o representación que había dado forma a su ilusión»²⁹ (Ortiz Gordillo 14), allo stesso tempo il discorso militante si stabilizza nei più disparati spazi vitali. Come nella percezione di Juan Camilo in *Los Zuluagas*, anche nella testimonianza di Bernardo Gutiérrez, la *guerra en casa* si fa identità: la metafora bellica è assorbita in una tonalità mistica che diviene strumento di interpretazione di tutte le tappe biografiche dell'excomandante dell'EPL, a partire dall'azione ribelle adolescenziale nei confronti del padre conservatore che porta all'ingresso tra le fila delle FARC – «i primi contro cui mi ribellai furono i miei genitori, perché non volevo recitare il rosario tutti i giorni. Fu così che persi 'il timore di Dio' e la paura di arrivare a casa tardi» (20) – fino all'esperienza della migrazione forzata, interpretata in primis come il «vero abbandono delle armi» (15), ovvero la morte simbolica del guerrigliero, o lo smascheramento dell'altro-sé (Ortiz Gordillo et al). Nel mentre, le figure familiari, progressivamente dissoltesi nella perpetuazione dell'esperienza militante, riappaiono solo nell'emotività dell'incontro, descritto in termini affettivi liberati della testimonianza sensoriale-empirica, o della perdita: «Ma insieme a queste notizie, mentre ero sull'amaca, arrivò anche una lettera in cui mi comunicavano la morte di mia madre. Faceva buio, era quasi ora di dormire, e io

29. «Immagine o rappresentazione che aveva dato forma all'illusione».

piansi come un bambino» (65): la scomparsa della madre è assunta come unico momento di liberazione assoluta, all'interno del testo, da una narrativa normativa in cui l'esplicitazione dell'affettività è quasi integralmente riservata all'emozione politica (Posada), che coinvolge invece le memorie delle morti di combattenti a lui vicini, quali Ernesto Rojas: «la sua morte ebbe fortissime ripercussioni all'interno dell'organizzazione» (123). La morte del combattente è un atto eroico di sacrificio politico, in linea con le tendenze delle narrative guerrigliere continentali, al punto che secondo Duchesne Winter «se puede leer la narrativa guerrillera misma como un gran epitafio» (Duchesne Winter 50).³⁰

3.2. *Guerriglia, desaparición ed eredità dell'orfano*

Amparo, madre di Juan Camilo, maestra e militante dell'EPL, conosciuta come 'La Negra', viene sequestrata in una via trafficata del quartiere Chapinero di Bogotá nell'aprile del 1989, nel periodo in cui L'*Ejército Popular de Liberación* si stava apprestando a consegnare le armi per firmare un accordo di pace con il governo colombiano. In *Senza perdere la speranza*, Gutiérrez inquadra la sua relazione con la moglie nella massima estensione affettiva del mondo rivoluzionari: «La Negra è stata la mia prima compagna: compagna, amica e moglie all'interno della militanza» (102). La loro relazione si istituisce entro i paradigmi della lotta armata attraverso un atto simbolico: «il comandante tenne una piccola cerimonia, nella quale noi ci impegnammo nell'amore a lavorare per il partito e per la rivoluzione e ad allevare i nostri figli nei precetti rivoluzionari» (102), entrando a pieno titolo nei crismi tradizionali dell'amore militante, capace di

30. «è possibile leggere la stessa narrativa guerrigliera come un grande epitaffio».

«disattivare» (Posada 166) le emozioni negative causate dall'atto bellico, fondato sulla propria proiezione dell'i-dealizzazione della militanza politica (Aguilar Morán 73), eticamente vincolato a una formazione militante per i propri figli e strettamente normato dalle strutture di sorveglianza interne. In questa dimensione, anche la scomparsa di Amparo sembra trovare risposte nella sola dimensione sociale del conflitto:

I famigliari della Negra mi avevano proposto di denunciarne ufficialmente la scomparsa presentando un'istanza allo Stato ma io mi ero detto contrario. Anche se la sua scomparsa era un crimine abominevole, eravamo in guerra e non era etico da parte mia riavere in cambio qualche grammo d'oro. Mi interessava la persona, il suo affetto, non mi sentivo capace di ottenere in cambio niente di diverso. Inoltre ero cosciente del fatto che quella era la situazione di migliaia di colombiani, non solo la mia. Chi colpito dall'esercito, chi dalla guerriglia o dai paramilitari. Tutti lesi dei propri diritti. Il conflitto aveva provocato delle perdite a molte persone ed ero sempre più convinto del fatto che, nonostante le difficoltà, bisognasse lavorare per chiudere le ferite. (155)

La lettura storica della scomparsa de La Negra trova però un momento di rottura durante un attacco di febbre tifoidea in un accampamento dell'EPL: «deliravo e nel delirio rivivevo tutto quello che era successo alla Negra, come l'avevano uccisa» (155), e ancora: «Fu lì che mi resi conto del peso psicologico di avere una persona cara scomparsa senza che ti venga data la possibilità di elaborare il lutto, e vivere così in uno stato di lutto permanente. Dopo quel sogno mi convinsi che sarebbe stato meglio rassegnarmi al fatto che la Negra era morta, altrimenti avrebbero giocato con me e non potevo concedere spazio ai nemici» (155). La dimensione onirica del dolore

viene tradotta in una grammatica bellica di elaborazione dell'assenza per costruire un sistema di difesa dagli oppositori politici. In *Senza perdere la speranza*, la vacillazione emotiva di Bernardo si afferra parzialmente alla solidità normativa dell'immaginario militante. Ma gli interrogativi sull'ineffabilità del dolore della *desaparición* rimangono irrisolti, in particolare quando si presenta il tema nelle domande dei figli: «non sapevo cosa rispondere» (156). In una scena centrale de *Los Zuluagas*, Juan Camilo osserva una sezione della videointervista a Bernardo Gutiérrez in cui questi è sollecitato a ricordare la scomparsa della sua compagna. La ricostruzione dei fatti e delle riflessioni ricalca in assoluto la memoria del libro. Tuttavia, gli emblematici e commossi silenzi che interrompono a tratti la testimonianza dell'excomandante dell'EPL forniscono un'esplicitazione delle assenze di rumori che il testo sottrae al lettore. Attraverso la mediazione dell'archivio, messa in atto nella soluzione metanarrativa dell'osservazione del video da parte del protagonista, il silenzio del padre appare come una porta d'accesso a nuove possibilità per la parola negata di Juan Camilo. La ricerca di un'espressione verbale che possa farsi carico della scomparsa della madre, caricata anche per Juan Camilo del dramma dell'impossibilità del rito del lutto, o «duelo que es negado» (Rubiano Pinilla 36),³¹ che porta con sé il non ritrovamento del corpo, è un'opportunità di ridefinizione della propria identità nella parola propria, non in forma oppositiva rispetto a Bernardo, ma *oltre* lui (Bolo Varela). Se, da un lato, la controversa relazione con il padre filtra l'unica eredità viva di Amparo, d'altra parte, la sopravvivenza nella memoria di un lutto non elaborato si traduce in una ricerca emozionale incerta, quella di un *hilo de vida que permanece* in un *dolor eternizado*, nella dolorosa lettura da parte di Juan Camilo delle parole del manoscritto di Gutiérrez. L'assenza

31. «Lutto negato».

perpetua di un'orfanità mutilata è sintetizzata in alcune delle tappe emozionali essenziali della non-presenza vissute dal protagonista. Se le memorie della residenza di alcuni zii in cui Juan Camilo si ritrova a vivere dopo la scomparsa della madre associavano il nuovo spazio casalingo a un «museo ostile», in una dimensione emotiva angosciante dettata dall'indecifrabilità delle circostanze, la conoscenza, negli anni successivi, della nuova compagna del padre è assunta con l'ostilità dettata dal «filo di vita» della *desaparición*: – «se mia madre non è morta, come ti permetti di prendere il suo posto?», così come la percezione della scelta, da parte del padre, dell'esilio – «se era ancora viva, andando via, la stavamo abbandonando?».

Una possibilità di rielaborazione dell'assenza è offerta al protagonista dall'esperienza di ritorno in Colombia: un viaggio prima di tutto sensoriale, di visioni e percezioni, così come gli unici ricordi che ha Juan Camilo della madre. In questo ordine di idee, la figura di Esteban, figlio di Juan Camilo e rappresentante della terza generazione de *Los Zuluagas*, si fa carico del destino simbolico della riparazione della frattura: i numerosi interrogativi posti da Esteban al padre durante il viaggio permettono a Juan Camilo di trovare le risposte, oltre che per il figlio, anche per sé stesso. In questo modo, il film interrompe la catena di silenzio della genealogia familiare, ovvero la catena di dolore istituito a partire dalla scomparsa di Amparo, attraverso la parola del nipote: se Juan Camilo e i suoi fratelli sono, secondo Bernardo, «figli della guerra e della pace» (166), in quanto nati e cresciuti nel periodo di transizione verso l'abbandono delle armi da parte del padre, Esteban assume su di sé la definitiva stabilizzazione di tale movimento di allontanamento del conflitto. È infatti il suo sguardo, curioso ed entusiasta, ad offrire possibilità di risignificazione della terra di origine a Juan Camilo: il contatto sensoriale del figlio con la 'colombianità', nell'osservazione sonora di animali fino ad

allora sconosciuti, nello sperimentare il gusto dell'*arepa* o nell'esperienza avvolgente dello stadio dell'*Atlético Nacional*, evoca in Juan Camilo le sonorità di guerra della sua infanzia. Il simulato tentativo, da parte di Esteban, di spiccare il volo in cima al promontorio del Pueblito Paisa, nel centro di Medellín, appare come la definitiva proiezione fuori dalle dolorose mura dell'infanzia da parte di Juan Camilo, nel suo proiettarsi, ora ontologicamente, «más allá de la horfandad»³² (Perassi 243).

Mentre una linea narrativa del lungometraggio si proietta verso la rielaborazione in chiave riparativa della memoria della *desaparición* di Amparo, attraverso il viaggio di Juan Camilo ed Esteban in Colombia, il dolore dell'assenza permane nel racconto degli ultimi anni di convivenza tra Juan Camilo e il padre a Roma. Bernardo Gutiérrez, impegnato politicamente come funzionario dell'ambasciata colombiana in Italia, scopre una serie di lettere sigillate di organismi internazionali che denunciano casi di violazione dei diritti umani in Colombia, tra cui è segnalato (e ignorato dalle istituzioni) il caso della *desaparición* di Amparo: la commossa rabbia di Bernardo, sopraffatto dal dolore al raccontare l'episodio, definisce – per la prima volta con tanta chiarezza – l'ingresso della dimensione intima nella dimensione politico-militante, in una traiettoria inversa rispetto alla *guerra en casa* che aveva contraddistinto la biografia familiare. Al fatto segue uno svuotamento emotivo del padre che comporta ulteriori tensioni intrafamigliari, descritte attraverso i diari adolescenziali di Juan Camilo in uno dei passaggi più scomodi e dolorosi del film, in cui le emozioni tormentate del giovane Juan Camilo si scontrano con la disordinata irascibilità di Bernardo, ora sì, marcato da occhi sconfitti e delusi, la cui irrisolta commozione per l'assenza della moglie è assorbita nella normativizzazione di un carattere forgiato dall'identità militante.

32. «Oltre l'orfanità».

Nel diario di Juan Camilo si legge: «ho bisogno di acqua cristallina». In chiusura del film, la malattia e la morte di Bernardo sono accolte da Juan Camilo con la restituita possibilità di elaborazione del lutto dell'orfanità. In una lettera dedicata al padre, il protagonista del film lo definisce «il mio combattente»: l'accettazione completa della storia militante segue il definitivo compimento del percorso emozionale di «derrumbamiento del otro-sí» (Ortiz Gordillo et al. 13)³³ da parte di Bernardo, padre e non più guerrigliero, nella fragilità degli ultimi anni. In un contesto dove l'intimità «proporciona la cercanía familiar con el personaje ausente» (Bolo Varela 411),³⁴ la lettura della carta è accompagnata dalle immagini di Esteban che conosce il mare colombiano, in cui la famiglia Zuluaga si immerge senza timore: un ulteriore esercizio di tessitura tra memorie con una delle prime scene de *Los Zuluagas*, nella quale si distinguevano i passi timorosi di un giovane Juan Camilo nella piscina della *finca*, contratto da uno spazio vitale, quello della *guerra en casa*, percepito con l'ostilità dell'incomprensione. Lo slancio verso lo spazio aperto è allegorizzato da una definitiva materializzazione della memoria, composta di una serie di frammenti che, uniti, ricreano in una rappresentazione artistica il volto di Amparo.³⁵ Juan Camilo compone i sei frammenti su una parete di casa, a figurare, almeno parzialmente, la possibilità di ritualizzare il dolore nell'elaborazione del lutto, costituita a partire dalla messa in atto di un linguaggio riappropriato, in un'eredità simbolica che sfida la cronaca atemporalità della *desaparición*: se, come segnala Emilia Perassi, la condizione di orfanità è permeata da un «estado de carencia» che «se da como línea de un rostro, pero una línea desprolija, cuyos márgenes no dejan de estar

33. «Abbattimento dell'altro-sé».

34. «Garantisce la vicinanza familiare con il personaggio assente».

35. L'opera è stata realizzata da Sandro Mele nel 2017.

impresos sobre una tela más amplia» (Perassi 244),³⁶ la riconfigurazione artistica del volto di Amparo appare come una prima affermazione della totalità espressiva di Juan Camilo, della sua condizione di esistenza con e «más allá» (244)³⁷ dell'orfanità, delineata come possibile destino della travagliata estetica affettiva del film *Los Zuluagas* di Flavia Montini, capace di costituire un contro-archivio di sentimenti (Macón 75) nella costellazione di memorie famigliari e collettive del conflitto armato interno colombiano.

Bibliografía

Aguilar Morán, Fredy Santiago. *Celebración del amor en medio de la guerra: una antropología de las relaciones de pareja en la guerrilla colombiana*. Flacso, 2013.

Aguilera Peña, Mario. “La memoria y los héroes guerrilleros”. *Análisis Político*, 49, 2003, pp. 3-27.

Bello Tocancipá, Andrea Carolina, e Juan Pablo Aranguren Romero. “Voces de hilo y aguja: construcciones de sentido y gestión emocional por medio de prácticas textiles en el conflicto armado colombiano”. *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, 6, 2020, pp. 181-204.

Betancur, Echavarría. “La crítica literaria sobre la literatura de la violencia en Colombia: aproximación a una reevaluación”. *Lingüística y literatura*, 80, 2021, pp. 54-68.

Bjerg, María. “El cuaderno azul, el perro de peluche y la flor de trencadis. Una reflexión sobre la cultura material, las emociones y la migración”. *Pasado Abierto. Revista del CEHis*, 9, 2019, pp. 140-157.

36. «Stato di carenza» che «si configura come linea di un volto, ma una linea imprecisa, i cui margini non smettono di apparire impressi in una tela più ampia».

37. «Oltre».

- . “Una genealogía de la historia de las emociones”. *Quinto sol*, vol. 23, n. 1, 2019.
- Bolo Varela, Oswaldo Moisés. “Mirar al familiar abyecto: lo fallido y lo incomprensible en dos documentales de la descendencia subversiva peruana”. *Las posmemorias: Perspectivas latinoamericanas y europeas*, a cura di Teresa Basile e Cecilia González, Universidad Nacional de La Plata, 2022, pp. 389-416.
- Capote Díaz, Virginia. “Historias de mujeres. Testimonios de excombatientes del conflicto armado colombiano”. *Tonos digital: Revista de estudios filológicos*, 22, 2012, pp. 1-23.
- Correa Gutiérrez, Dairo. “La extrema izquierda armada colombiana representada en los relatos de ficción de la novela y el cuento, décadas de 1970 y 1990”. *Estudios políticos*, 36, 2010.
- Cortés, Ángela, et al. “Comprensiones sobre el perdón y la reconciliación en el contexto del conflicto armado colombiano”. *Psychosocial Intervention*, 25, 2016, pp. 19-25.
- Del Pilar Ríos, María. “Fulgores y tinieblas: imaginarios de la revolución en América Latina”. *Telar*, 21, 2018, pp. 7-10.
- Díaz-Maroto Isidro, Aitor. “Los inicios del cine sobre el conflicto en Colombia: Guerrillas, ‘la violencia’ y una interpretación del pasado particular”. *Historia Actual Online*, 52, 2020, pp. 35-44.
- Duchesne Winter, Juan. *La guerrilla narrada. Acción, acontecimiento, sujeto*. Ediciones Callejón, 2010.
- Escobar, Augusto. *Ensayos y aproximaciones a la otra literatura Colombiana*. Universidad Central, 1997.
- Figuroa Sánchez, Cristo Rafael. “Gramática-violencia: Una relación significativa para la narrativa colombiana de segunda mitad del siglo xx”. *Tabula Rasa*, 2, 2004, pp. 93-110.
- Gallardo, Milena, e Karen Saban. “Búsquedas estéticas para el afecto y la desafección. La memoria de hijos de sobrevivientes y desaparecidos en Chile y Argentina”. *Acta poética*, vol. 42, n. 1, 2021, pp. 13-42.

- Gamboa, Santiago, e Bernardo Gutiérrez. *Senza perdere la speranza*. Traduzione di Francesca Casafina, Nova Delphi, 2021.
- González, Fernán. “Conflicto violento en Colombia una perspectiva de largo plazo”. *Revista Controversia*, número extraordinario, 2004, pp. 10-17.
- Guzmán Moreno, Kevin, et al. “Emociones en niños y adolescentes desde la experiencia del desplazamiento y la vinculación a los grupos armados en Colombia”. *Panorama*, vol. 10, n. 19, 2016, pp. 85-96.
- Herrera, Martha Cecilia, e Carol Petruz Bedoya. “Narrativas femeninas del conflicto armado y la violencia política en Colombia: contar para rehacerse”. *Revista de Estudios Sociales*, 53, 2015.
- Jaramillo Morales, Alejandra. “Nación y melancolía: literaturas de la violencia en Colombia, 1995-2005”. *Arbor*, vol. 183, n. 724, 2007, pp. 319-330.
- Kantaris, Geoffrey. “El cine urbano y la tercera *violencia colombiana*”. *Revista Iberoamericana*, vol. LXXIV, n. 223, 2008, pp. 455-470.
- L’Hoeste Fernández, Héctor. “La Virgen de los Sicarios o las visiones dantescas de Fernando Vallejo”. *Hispania*, vol. 83mi, n. 4, 2000, pp. 757-767.
- Macón, Cecilia. “No Word movie: Chantal Akerman y el silencio como contra-archivo de sentimientos”. *452°F. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 18, 2018, pp. 74-87.
- Martínez Gil, Rosanna, Jorge Enrique Ramírez Calvo e Francisco de Asís Perea Mosquera. “Las Narrativas Cantadas farianas en el conflicto armado colombiano”. *Hojas y Hablas*, 17, 2019, pp. 74-85.
- Martínez Pardo, Hernando. *Historia del cine colombiano*. Librería y Editorial América Latina, 1978.
- Montoya, Pablo. “La representación de la violencia en la reciente literatura colombiana (década de 1990)”. *América. Cahiers du CRICCAL*, 24, 2000, pp. 49-55.

- Moraña, Mabel. "Postscriptum: el afecto en la caja de herramientas". *El lenguaje de las emociones: afecto y cultura en América Latina*, a cura di Mabel Moraña e Ignacio Sánchez Prado, Iberoamericana Editorial Vervuert, 2012, pp. 313-337.
- Olave, Giohanny. "El eterno retorno de Marquetalia: sobre el mito fundacional de las Farc-EP". *Folios*, 37, 2013, pp. 149-166.
- Ortiz Gordillo, Andrés Felipe, Juan David Zabala Sandoval e Sandra Carolina Patiño Ospina. "Lo que quedó de la guerra". Narrativas de reinserción / reintegración de excombatientes como experiencia de sí (caso Movimiento 19 de abril, M-19). *Revista Izquierdas*, 49, 2021, pp. 1-25.
- Osorio, Oscar. "Siete estudios sobre la novela de la Violencia en Colombia, una evaluación crítica y una nueva perspectiva". *Polígrama*, 26, 2006, pp. 65-108.
- Otero Bahamón, Silvia. "Emociones y movimientos sociales: algunas claves útiles para estudiar el conflicto armado". *Colombia Internacional*, 63, 2006, pp. 174-187.
- Peluffo, Ana. "Pensar el siglo XIX desde los afectos". *Mora*, 26, 2020, pp. 113-128.
- Perassi, Emilia. "Testimonianza e genealogía: Marta Dillón, Sebastián Hacher, Julián López". *Letteratura di testimonianza in America Latina*, a cura di Emilia Perassi e Laura Scarabelli, Mimesis, 2017, pp. 365-386.
- Pérez, Andrea Lissett. "La construcción social de la guerrilla". *Análisis Político*, vol. 29, n. 87, 2017.
- . "Tradiciones De Resistencia Y Lucha: Un análisis sobre el surgimiento y la permanencia de las guerrillas en Colombia". *Análisis Político*, vol. 23, n. 70, 2010, pp. 63-80.
- Pizarro Leongómez, Edoardo. "Elementos para una sociología de la guerrilla en Colombia". *Análisis Político*, 12, 1991, pp. 7-22.
- Poputsky, Aldona. "Romantizando al verdugo: las novelas sicarescas Rosario Tijeras y La Virgen de los sicarios". *Revista Iberoamericana*, vol. 76, n. 232, 2010, pp. 567-582.

- Posada, Mary Luz. *Repugnancia y vergüenza: narrativas del mal en trayectorias de vida de jóvenes excombatientes de Farc en el conflicto armado colombiano*. Tesis de Doctorado en Ciencias Sociales, Niñez y Juventud, Facultad de Ciencias Sociales y Humanas. Universidad de Manizales, 2019.
- Pulecio, Enrique. "Cine y violencia en Colombia". *Arte y violencia en Colombia desde 1948*, a cura di Gloria Zea e Alvaro Medina, Museo de Arte Moderno de Bogotá, Editorial Norma, 1999, pp. 153-183.
- Reati, Fernando. "Pensamientos de guerra, de Orlando Mejía Rivera: ¿Cómo nombrar lo indecible de la violencia colombiana?". *Revista de estudios colombianos*, 32, 2008, pp. 17-23.
- Restrepo, Laura. "Niveles de realidad en la literatura de la 'Violencia' colombiana". *Once ensayos sobre la violencia*, a cura di AA.VV., CEREC, 1985, pp. 117-169.
- Rivera Betancur, Jerónimo Leon, e Sandra Ruiz Moreno. "Representaciones del conflicto armado en el cine colombiano". *Revista Latina de Comunicación Social*, 65, 2008, pp. 503-515.
- Rubiano Pinilla, Elkin. "Arte, memoria y participación: ¿dónde están los desaparecidos?". *Hallazgos*, vol. 12, n. 23, 2015, pp. 31-48.
- Rueda, María Helena. "Nación y narración de la violencia en Colombia (de la historia a la sociología)". *Revista Iberoamericana*, vol. LXXIV, n. 223, 2008, pp. 345-359.
- . *La violencia y sus huellas*. Iberoamericana, 2011.
- Sánchez, Gonzalo, e Donny Mertens. *Bandoleros, gamonales y campesinos. El caso de la violencia en Colombia*. 1983. LAVP, 2020.
- Silva Rodríguez, Manuel. "Esbozo sobre el conflicto armado en el cine colombiano". *Cinemas d'Amérique latine*, 25, 2017.
- Suárez Gómez, Jorge Eduardo. "La literatura testimonial de las guerras en Colombia: entre la memoria, la cultura, las

- violencias y la literatura”. *Universitas Humanística*, 72, 2011, pp. 275-296.
- Unidad para las Víctimas. *Registro único de víctimas*, 2017, <<https://www.unidadvictimas.gov.co/es/registro-unico-de-victimas-ruv/37394>>.
- Uribe Montes, Jhon Alexander. “Representaciones del desplazamiento forzado en el cine colombiano de ficción: Años 2003 a 2011”. *Escribanía*, vol. 15, n. 2, 2017, pp. 121-142.
- Valencia Tello, Diana Carolina. “Las emociones en el proceso de paz colombiano”. *Utopía u oportunidad fallida*, a cura di Lina Céspedes-Baéz e Enrique Pietro-Ríos, Editores Académicos, Universidad del Rosario, 2017, pp. 15-42.
- Van der Linde, Carlos-Germán. “El conflicto armado colombiano visto desde el cine y la literatura”. *Ámbito Investigativo*, vol. 4, n. 2, 2019, pp. 16-22.
- Vanegas, Orfa Kelita. “Imaginario emocional de la violencia en narrativas colombianas recientes”. *Revista chilena de literatura*, 100, 2019, pp. 317-339.
- Zuleta, Mónica, e Alejandro Sánchez. “Aspectos del devenir militante del revolucionario colombiano durante los setenta”. *Nómadas*, 30, 2009.

LA RAGIONE CRITICA

Collana diretta da Stefano Ballerio e Paolo Borsa

1. Ugo Foscolo, *Antiquarj e critici – On the Antiquarians and Critics*, edizione critica a cura di Paolo Borsa
2. Laura Neri, *Identità e finzione. Per una teoria del personaggio*
3. Michele Mari, *La critica letteraria nel Settecento*
4. Michele Comelli, *Poetica e allegoria nel Rinaldo di Torquato Tasso*
5. Stefano Ballerio, *Mettere in gioco l'esperienza. Teoria letteraria e neuroscienze*
6. *Linguaggio, letteratura e scienze neuro-cognitive*, a cura di Stefano Calabrese e Stefano Ballerio
7. Davide Colombo, *Foscolo e i commentatori danteschi*
8. Pina Paone, *Dentro gli attimi del possibile. Passanti letterari dall'Ottocento a oggi*
9. Paolo Giovannetti, *Spettatori del romanzo. Saggi per una narratologia del lettore*
10. *Il testo e l'opera. Studi in ricordo di Franco Brioschi*, a cura di Laura Neri e Stefania Sini
11. Cinzia Scarpino, *Anni Trenta alla sbarra*

12. Roberto Rossi, *Humanities e scienze neuro-cognitive*
13. Federico Pianzola, *Le «trappole morali» di Primo Levi: miti e fiction*
14. Ilaria Padovano, *La fonte rimossa. Valckenaer, Foscolo e il commento alla Chioma di Berenice*
15. Sara Cerneaz, *L'Onegin di Giovanni Giudici. Un'analisi metrico-variantistica*
16. Stefania Sini, *Contrasti di forme. Boris Ejchenbaum teorico della letteratura*
17. Roberto Talamo, *Forme letterarie e teorie psicanalitiche. Per una storia delle teorie della letteratura*
18. Maddalena La Rosa, *Innanzi al comporre. Lettura delle traduzioni giovanili di Giacomo Leopardi*
19. Donatella Siviero, *Frontiere del romanzo. Narrativa e saggistica nella Spagna moderna*
20. *Il conoscibile nel cuore del mistero. Dialoghi su Gérard Genette*, a cura di Stefano Ballerio e Filippo Pennacchio
21. *Forme del tragico nella narrativa contemporanea*, a cura di Stefano Ballerio
22. Donato Lacirignola, *Antigoni. Strategie di adattamento sulla scena franco-africana*
23. «*Con angelica voce...*». *Studi in onore di Rosario Scrimieri Martín*, a cura di Cristina Coriasso Martín-Posadillo e Juan Varela-Portas de Orduña
24. *L'eredità dell'orfano. Percorsi della non fiction contemporanea*, a cura di Giorgia Testa e Dario De Maggio

Il volume vuole indagare le modalità attraverso le quali il genere della *non fiction* tematizza la figura dell'orfano. Attraverso un'esplorazione teorica e testuale, i contributi di questo lavoro si interrogano sui rapporti complessi tra la morte (biografica, letteraria, politica, sociale) dei genitori, e l'eredità da risemantizzare che essi lasciano ai figli. I dodici saggi raccolti nel volume tracciano così una panoramica della rappresentazione dell'orfanità nella non fiction contemporanea, modulandola secondo una pluralità di lingue e letterature.

Giorgia Testa è dottoressa di ricerca in francesistica (Università di Milano - Sorbonne Université) e professoressa a contratto di cultura francese all'Università degli Studi di Milano. Si occupa di teoria della letteratura, poesia francese del XIX secolo e romanzo filosofico.

Dario De Maggio è dottorando in filosofia a Sorbonne Université e all'Università La Sapienza. Lavora a una tesi su Jean-Paul Sartre e Gustave Flaubert.

www.ledizioni.it



Euro 28,00