

PSYCHANALITICA

5

Comitato scientifico

Mario Ajazzi Mancini (Kantoratelier, Firenze)

Ilaria Detti (Extimité, Firenze)

Federico Fabbri (Extimité, Firenze)

Giulia Lorenzini (Extimité, Firenze)

Gianni Maffei (Università degli Studi di Napoli Federico II)

Nicola Mariotti (Extimité, Firenze)

† Bruno Moroncini (Università degli Studi di Salerno)

Mariella Muscariello (Università degli Studi di Napoli Federico II)

Anna Maria Pedullà (Università degli Studi di Napoli “L’Orientale”)

Tommaso Pomilio (Sapienza Università di Roma)

Gerolamo Sirena (Sotto la mole, Torino; OPIFER, Milano)

Alberto Zino (Extimité, Firenze; Comunità Internazionale di Psicoanalisi)

L'*Unheimliche* di Freud:
il familiare e le dimore del segreto

Per un confronto interdisciplinare
ai margini del sapere

a cura di

IRMA CARANNANTE



CRITERION
EDITRICE



UNIVERSITÀ DI NAPOLI
L'ORIENTALE

Il presente volume è stato pubblicato con il sostegno
dell'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"

Pubblicazioni del CIRLEP
Centro Internazionale di Ricerca su Letterature e Psicanalisi

Tutti i diritti riservati

© 2024 CRITERION EDITRICE, Milano
criterioneditrice.com

Psichanalitica 5
ISBN: 978-88-32062-32-8

Impaginazione: Mattia Luigi Pozzi

Indice

IRMA CARANNANTE	
Introduzione	7
GIOVANNI ROTIROTI	
La dimora del segreto. Del segreto si tace, non si fa parola	13
PETRE RĂILEANU	
Victor Brauner : Entre Œdipe et Odin	19
GIOVANNA BORRELLO	
Il Perturbante della Differenza Sessuale	27
BARBARA MARTE	
La <i>Unheimlichkeit</i> tra Heidegger e Lacan	41
ALBERTO ZINO	
Una casa nasconde ma non ruba	51
ANNA FALCONE	
Nel cuore della notte	59
ILARIA DETTI	
Il perturbante nel cinema di Michael Haneke	71
GEROLAMO SIRENA	
Figure del disumano	79
SIMONE BERTI	
Il me-altro nelle vicende d'amore e nell'analisi	85
FRANCO QUESITO	
La parte oscura dell'amore	93
GIULIA LORENZINI	
Psicoanalisi mestiere impossibile	109
FEDERICO FABBRI	
Il linguaggio come accadere è, insieme, sempre, anche chiacchiera	117
NICOLA MARIOTTI	
Il familiare e le note del segreto (la lingua batte dove il mal d'origine duole)	125
GIOVANNI ROTIROTI	
L'inquietante condivisione del segreto. Eliade e Ionesco sulla scena di un perdono impossibile	129
FEDERICO CORRADI	
Il saggio sul perturbante nella teoria letteraria: sviluppi, estensioni, estrapolazioni	155
GERMANA VOLPE	
Rappresentazioni del perturbante nella letteratura femminile spagnola contemporanea	165

GIUSEPPINA NOTARO	
Turbamento, paura e creazione in <i>El peligro de estar cuerda</i> di Rosa Montero	181
GUIA M. BONI	
<i>Ŷóia de familia</i> : il perturbante familiare di Agustina Bessa-Luís	195
MARIA DA GRAÇA GOMES DE PINA	
Figure perturbanti allo specchio: Natália smaschera Salazar	209
LUCA SIGNORINI	
<i>L'Unheimlich</i> nel cinema di Michelangelo Antonioni e nell'instabilità sociale ed artistica del tempo	223
ANNA MARIA PEDULLÀ	
L'inquietante, invisibile evidenza dell'affaire Moro	239
ANNA CERBO	
<i>Quante volte diss'io Allor pien di spavento.</i> Versi petrarcheschi interpretati da Leopardi (<i>Ŷib.</i> 3442-3446)	245
VALERIA GIANNANTONIO	
<i>Piccolo mondo moderno</i> : tra il rimosso e la perturbazione e gli effetti della conversione	257
IRMA CARANNANTE	
Il perturbante nella prospettiva ideologica di un esule. <i>Un secol de ceafă</i> di Matei ŶiŶniec	271
MARIE JADOT	
Judith Mok, i(l) boia e la musica: tra perturbante e abiezione	291
FRANCO PARIS	
<i>Das Unheimliche</i> in Hugo Claus	301
EMILIA DAVID	
Il fantasma di Ionesco, dei surrealisti e degli esistenzialisti francesi contro la reclusione e l'oppressione della Storia	307
GIOVANNI MAGLIOCCO	
Il Neuro-Gotico di Dora Pavel: una forma postmoderna del Perturbante	319
SUZANA GLAVAŠ	
I traversamenti dell'incompiuto nel poeta Carlo Michelstaedter	335

IRMA CARANNANTE

Introduzione

Il presente volume raccoglie i lavori svolti durante il VI Convegno Internazionale di Letteratura e Psicanalisi che si è tenuto nelle giornate 27-28-29 novembre 2023 all'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", presso il Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati. La conferenza, che quest'anno ha avuto come titolo: *L'Unheimliche di Freud: il familiare e le dimore del segreto. Per un confronto interdisciplinare ai margini del sapere*, è stata organizzata dal CIRLEP (Centro Internazionale di Ricerca su Letterature e Psicoanalisi) ed è stata curata da Augusto Guarino e Giovanni Rotiroti.

L'incontro, a cadenza annuale (e i cui numerosi partecipanti quest'anno sono venuti non solo dall'Italia, ma anche dalla Francia, dal Belgio e dalla Romania), intende sostenere una riflessione e un dibattito aperti sugli studi tra letteratura e psicanalisi e le diverse aree di conoscenza ad esse correlate, quali l'estetica, la letteratura, la critica letteraria, la filosofia, la psicanalisi, le arti, la musica, e persino la politica. Le declinazioni del tema dell'*Unheimliche* sono stati esaminati in tutti questi ambiti disciplinari, senza trascurare la realtà imprescindibile della modernità e della post-modernità, includendo riflessioni sulla decolonizzazione, la globalizzazione e il continuo spostamento dei confini tra pubblico e privato nell'esperienza dell'individuo all'interno della sua comunità.

Nelle analisi di Freud, che si sono notoriamente soffermate su casi provenienti dal mondo dei miti e della letteratura, il padre della psicanalisi aveva introdotto e sviluppato il concetto del "perturbante" (*Das Unheimliche*), titolo del suo celebre saggio del 1919. Tale concetto delinea il sentimento di angoscia provato da un soggetto di fronte a qualcosa che appare a prima vista familiare ed estranea al contempo. Freud ha chiarito che tale senso di estraneità deriva da ciò che è noto, ma che è stato rimosso dall'inconscio in quanto generatore di turbamento. Il lemma tedesco rappresenta

l'opposto di *heimlich* (derivante da *Heim*, casa), che indica ciò che è familiare e dunque confortevole. Secondo Freud, questo suggerisce che ciò che suscita paura è di conseguenza meno familiare, anche se non tutto quello che è estraneo è necessariamente spaventoso¹. Il perturbante ha dunque una consistenza enigmatica e oscura che genera inquietudine, timore e angoscia, ma al contempo esercita un fascino straordinario e possiede una forte carica seduttiva. Attraverso ciò che “perturba” si viene a scoprire che lo spazio interiore del soggetto è abitato da una presenza estranea che non può ignorare, poiché riguarda la sua essenza più profonda e misteriosa.

Gli studiosi che hanno collaborato alla realizzazione di questo volume sono stati numerosi e qui di seguito verranno presentati brevemente alcuni dei loro lavori. Il contributo di Anna Cerbo, dal titolo “*Quante volte diss’io Allor pien di spavento*”. *Versi petrarcheschi interpretati da Leopardi* (*Zib. 3442-3446*), è un pregevole studio sull’elaborazione del mito di Apollo e Dafne e l’immaginazione ossessiva d’amore nel *Canzoniere* di Petrarca. A partire dalle riflessioni di Marco Aurelio Severino sulla malinconia erotica e sull’unione di *meraviglia, amore e timore*, viene approfondito il brano di Leopardi (*Zibaldone 3443-3446*), e vengono interpretati i versi 53-55 della canzone *Chiare, fresche et dolci acque*, tramite una lettura che preannuncia le osservazioni di Freud sul perturbante.

Di rilievo è il lavoro di Anna Maria Pedullà, *L’inquietante, invisibile evidenza dell’affaire Moro*, che si basa sull’opera *L’affaire Moro*, di Leonardo Sciascia del 1978, una testimonianza storica, dotata di una verità perturbante in grado ancora oggi di “inquietare le nostre coscienze”.

Rappresentazioni del perturbante nella letteratura femminile spagnola contemporanea è un percorso erudito di Germana Volpe nella scrittura femminile spagnola a partire dall’elemento fantastico e perturbante, dotato di forme estetiche fuori dal comune e in linea con le esigenze del mondo contemporaneo. Questo genere di letteratura ha l’obiettivo di opporsi al pensiero tradizionale e di mettere da parte i modelli letterari maschili, in vista di una rivalse politica e sociale volta a dare voce non soltanto alla scrittura femminile, ma anche a quella letteratura che ha per tema la marginalità.

¹ S. FREUD, *Il perturbante*, in *Saggi sull’arte, la letteratura e il linguaggio*, Bollati Boringhieri, Milano 1991, p. 293.

Giovanna Borrello ha presentato un avvincente studio, che ha per titolo *Il Perturbante della Differenza Sessuale*, mostrando come la sessualità femminile sia stata storicamente una presenza in grado di creare inquietudine e angoscia nel mondo della filosofia e della psicanalisi, grazie all'impiego di strumenti teorici e pratici adoperati da donne impegnate in diversi campi del sapere.

Giovanni Magliocco si è soffermato brillantemente sui romanzi di Dora Pavel e nel suo saggio *Il Neuro-Gotico di Dora Pavel: una forma postmoderna di Perturbante* mostra come i motivi *unheimlich* delle opere dell'autrice subiscano significative enfattizzazioni e cambiamenti, attraverso continue decostruzioni e ricostruzioni letterarie particolarmente originali. Infine, sottolinea che il carattere perturbante della scrittura di Pavel si presenta in relazione con l'*abietto*, il *liminale* e il *queer*, come in altri scrittori postmoderni.

Figure perturbanti allo specchio: Natália smascheratrice di Salazar è un significativo contributo di Maria da Graça Gomes de Pina, la quale illustra la dimensione perturbante nell'opera della scrittrice azzorriana Natália Correia. Nelle vicissitudini del protagonista Salarim il lettore informato riesce a riconoscere le caratteristiche inquietanti degli ultimi anni del governo di Salazar.

Lo studio di Giovanni Rotiroti, *L'inquietante condivisione del segreto. Eliade e Ionesco sulla scena di un perdono impossibile* è un'ampia e raffinata disamina dell'esperienza *unheimlich* in una variante umoristica e allusiva del teatro di Eugène Ionesco. Nella fattispecie, il suo lavoro si incentra nella relazione tra il drammaturgo dell'assurdo e i suoi amici di Criterion, il cui incontro ha messo insieme l'estraneità singolare del loro legame e una familiarità intima e perturbante nello spazio di un dibattito politico e in quello della traduzione e dell'autotraduzione.

Jóia de família: il perturbante familiare di Agustina Bessa Luís è il titolo del pregevole contributo di Guia M. Boni, la quale, a partire dai concetti di "incertezza" e "rimozione" per spiegare il fenomeno dell'*Unheimliche*, ha affrontato il romanzo *Jóia de família*, della scrittrice portoghese Agustina Bessa Luís. Sulla scia di Jentsch, Freud e Laing, la scrittrice è riuscita a costruire una trama in cui l'elemento perturbante "gioca a nascondino tra incertezza e rimozione", sviando volutamente il lettore, lungo i sentieri confusi, impervi e misteriosi che la dimensione angosciante della letteratura può talvolta generare.

Barbara Marte ha scritto *La Unheimlichkeit tra Heidegger e Lacan*, una riflessione che si dirige nella zona di confine tra la filosofia e la psicoanalisi, avvicinando questi due campi del sapere al fine di rendere la ricerca più fertile e innovativa. Si tratta di un lavoro su cui la studiosa aveva già precedentemente dedicato dei contributi, su tematiche però differenti, quali la negazione e la mancanza a partire dal confronto tra Hegel da una parte e Freud e Lacan dall'altra.

Il contributo di Federico Corradi si intitola *Il saggio sul perturbante nella teoria letteraria: sviluppi, estensioni, estropolazioni*, ed è un lavoro accurato sugli studi di Mario Lavagetto e Francesco Orlando dedicati a Freud sul perturbante. Sia per Lavagetto che per Orlando, il saggio freudiano ha avuto un ruolo significativo non soltanto sulla questione dell'*Unheimliche*, ma soprattutto sul discorso letterario in quanto tale.

Sul tema del perturbante, inoltre, ciascuno degli psicanalisti che hanno partecipato alla realizzazione di questo volume ha dato un contributo di particolare rilievo: partendo da Sofocle, Federico Fabbri, nel suo *Il linguaggio come accadere è, insieme, sempre, anche chiacchiera*, sostiene che l'uomo sia il più inquietante di tutte le creature, non soltanto perché la sua essenza si svolge nella dimensione perturbante, «ma perché l'essere dell'essere umano sfugge dai limiti del familiare, dell'abituale», mentre per Alberto Zino, l'*Unheimliche* è un «grande significante», la cui parola più bella è la negazione tedesca *un*: «Un che non può essere (essere? che tipo di essere?) altro che un grosso, ingombrante non che abita la casa», come scrive nel suo *Una casa nasconde ma non ruba*.

In *Figure del disumano* di Gerolamo Sirena, il perturbante è «il dissimile senza cui nessuna distanza tra oggetto e la sua rappresentazione potrebbe mai darsi e di conseguenza nessuna memoria potrebbe mai testimoniare della perdita quale condizione stessa della vita». Simone Berti affronta la dimensione dell'*Unheimliche*, nel suo scritto *Il me-altro nelle vicende d'amore e nell'analisi*, a partire dall'espressione “me-altro”, presa in prestito dallo psicanalista francese J.-B. Pontalis e impiegata per indicare lo strumento di lavoro di un'analisi. Con *Il familiare e le note del segreto*, Nicola Mariotti mette in luce la «musica interiore» e le «notazioni del segreto» come esse si presentano alla soggettività umana e come vanno “ospitate”.

In *Psicoanalisi mestiere impossibile*, Giulia Lorenzini afferma che la psicoanalisi si prende cura della differenza e dell'alterità, che l'essere umano ha sempre cercato di scacciare da sé. Poter badare alla propria singolarità è, come afferma la psicoanalista, «un esercizio di libertà». Per Franco Quesito, la psicoanalisi, attraverso l'ascolto, dà voce alla «parola del mal-d'essere» del soggetto contemporaneo, come si legge ne *La parte oscura dell'amore*.

Infine Anna Falcone, nel suo scritto *Nel cuore della notte*, ha voluto mettere in evidenza il profondo “messaggio” di speranza, dal grande valore etico e umano, dello scrittore svedese Stig Dagerman, nel suo libro *Il serpente* (1945), mentre Ilaria Detti, ne *Il perturbante nel cinema di Michael Haneke*, ha affrontato la dimensione dell'*Unheimliche* in quattro lavori del regista austriaco, dotati di quattro differenti livelli di complessità.

Queste esplorazioni intorno al perturbante, che hanno seguito direzioni trasversali, come è emerso dagli studi presenti in questo volume, potrebbero continuare ad accogliere altri ambiti del sapere, poiché moltissime questioni rimangono ancora inevitabilmente irrisolte. Il cammino non è stato lineare e molte tappe necessarie ad illuminare il complesso legame tra letteratura e psicoanalisi sono ancora da raggiungere. Per questo motivo il centro CIRLEP si augura vivamente di poter continuare a sostenere tali incontri affinché possano creare uno spazio sempre più ampio di riflessione. Tale auspicio è rivolto a tutti coloro che attualmente partecipano attivamente al centro, ma anche a chiunque voglia in futuro contribuire con passione e dedizione alle sue attività, condividendo il proprio sapere nell'ambito della letteratura e della psicoanalisi.

GIOVANNI ROTIROTI

La dimora del segreto

Del segreto si tace, non se ne fa parola

“*Unheimlich*” è la parola della irriducibile *hantise*. Il più familiare diventa il più inquietante. L'essere 'a casa propria' economico o ecologico dell'*oikos*, il prossimo, il familiare, il domestico, anzi il nazionale (*heimlich*), si fa paura. Si sente occupato, nel segreto (*Geheimnis*) del suo interno, dal più estraneo, il lontano, il minaccioso¹.

Il tema del nostro convegno di quest'anno ruota intorno a una parola: *Unheimlich*. Essa è una parola difficile da tradurre e da definire. Segnala uno spaesamento, un qualcosa di estraneo che si insinua nell'ambito dell'*Heim*, della casa, della familiarità, privandolo del carattere rassicurante che gli appartiene. I confini della casa si sfaldano e rendono impossibile una delimitazione netta tra ciò che è familiare e ciò che è estraneo. Qualcosa si fa misterioso e inafferrabile, crea turbamento, paura, angoscia, ma allo stesso tempo affascina e seduce. Si scopre all'improvviso che la nostra dimora è abitata dall'Altro e questa alterità non può essere esclusa perché ci riguarda, ci coinvolge, appare nel luogo stesso della nostra identità più intima e profonda.

Già dalle prime battute del suo saggio *Sullo spaesante* Freud anticipa le conclusioni della sua ricerca. Ecco: «il perturbante è quella sorta di spaventoso che risale a quanto ci è noto da lungo tempo, a ciò che ci è familiare»². Proseguendo il suo percorso investigativo, compulsando i dizionari, il padre della psicanalisi si imbatte improvvisamente in questa «osservazione di Schelling, che contiene un'affermazione completamente nuova sul contenuto del concetto dello *Unheimliche*, una novità che va certamente oltre la nostra aspettativa. *Unheimlich*, dice Schelling, è tutto ciò che avrebbe

¹ J. DERRIDA, *Spettri di Marx*, trad. it. di G. CHIURAZZI, Raffaello Cortina, Milano 1994, p. 182.

² S. FREUD, *Il perturbante*, in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Bollati Boringhieri, Torino 1991, p. 170.

dovuto rimanere segreto, nascosto, e che è invece affiorato»³. E, infine, dopo alcune pagine, Freud precisa: «Infatti questo elemento perturbante non è in realtà niente di nuovo o di estraneo, bensì un qualcosa di familiare alla vita psichica fin da tempi antichissimi, che le è diventato estraneo soltanto per via del processo di rimozione. Il rapporto con la rimozione ci chiarisce ora anche la definizione di Schelling, secondo la quale il perturbante è un qualcosa che avrebbe dovuto rimanere nascosto e che è affiorato»⁴.

Unheimliche è dunque un turbamento del tutto speciale, è un disagio, un'angoscia, una confusione, una follia transitoria che anche l'arte è in grado di produrre. La parola che Freud usa per indicare il segreto è *Geheimnis*, l'aggettivo è *geheim*. Ma "in segreto" si dice *heimlich*, vale a dire che *heimlich* (cioè "il più intimo, il più familiare") è accostato da Freud al suo supposto contrario, *Unheimliche*, assumendo la forma dell'estraneo, cioè dell'inquietante estraneità o dell'inquietante stranezza (come è stato tradotto in francese). E tutto questo sembra accadere "in segreto", *heimlich*. Ma cos'è il segreto?

Non si può trovare una definizione esauriente del segreto. Il segreto è un oggetto di niente, quasi evanescente, che appartiene alla sfera della conoscenza ma anche dell'ignoranza. I segreti alimentano i fantasmi, fungono da supporto dei sogni e rappresentano l'eredità della vita psichica. Hanno il dono di essere trasmissibili, attraversano le persone, le comunità, le famiglie, la tradizione culturale e le generazioni come un lascito, un'eredità, un nome. Per mezzo del segreto transitano le conoscenze, le complicità, i messaggi, i fantasmi e i desideri; ma anche i sintomi, quelli più sovversivi. Attorno al segreto si stabilisce il legame sociale e anche la sua rottura, non perché il segreto necessariamente contenga la verità, ma perché il segreto è domanda, e rappresenta il lavoro della vita psichica che va *alla ricerca* della verità. Come scrive lo psicanalista Paul-Claude Racamier: «Lo stesso vale per la rimozione: non sapremmo nulla del rimosso se lo fosse del tutto. Stessa cosa per il paradosso: perché il più perfetto dei paradossi non lascia la minima traccia [...]. Diversamente da una collezione di oggetti mentali più o meno eteroclitici,

³ *Ibi*, p. 175.

⁴ *Ibi*, p. 194.

il segreto è un registro originale della vita psichica, tanto individuale, quanto familiare, tanto gruppale quanto sociale»⁵.

Ma ci sono anche segreti che sbarrano la strada ai fantasmi, che bloccano, ostruiscono, inchiodano, impediscono il loro svolgimento. Non danno più da pensare né da domandare. Questi segreti attingono alle fonti della non vita, proprio a quella vita espropriata da tutto, anche della propria morte. La memoria di questo segreto è quella del non lutto, o del lutto impossibile, un vuoto rappresentazionale che si trasmette come oggetto segreto, che è incryptato, resiste al lutto e si insinua come un idolo inattaccabile e idealizzato in un amalgama di verità e menzogna. In psicanalisi testimoniare il segreto ha il senso paradossale della profanazione, il senso di dissigillare una cripta soggettiva gelosamente custodita fatta di rappresentazioni e di parole. La testimonianza separa la sfera del sacro e restituisce ciò che vi è di profano, come atto etico, come il desiderio di un gesto o di una espressione che permane in attesa, *en souffrance*, come lettere d'amore mai spedite ma da sempre e continuamente inviate. Di questa cripta soggettiva è impossibile liberarsi. Per questo motivo, ciò che appartiene al segreto deve dunque rimanere segreto. Allora, cosa rimane di tutto ciò? Un nome, il segreto di un nome che riguarda il destino delle comunità inconfessabili che alzano la cortina del privato per rivelare, come in un intrattenimento infinito, la destinazione del mistero. La comunità ospita il segreto, e il segreto è un qualcosa di inconfessabile e privato che non fa altro che esporsi di continuo pur nei suoi tratti più inquietanti. Penso, in questo senso, all'opera poetica di Paul Celan o di Gherasim Luca in riferimento alla Shoah e alla funzione della testimonianza in un ambito squisitamente letterario⁶.

Secondo Jacques Derrida la letteratura rappresenta forse l'unica istituzione creata dall'umanità che è in grado di mantenere il segreto senza svelarlo, perché essa riesce a girargli intorno senza violarlo, ne descrive i bordi, ne costeggia il vuoto, forse per

⁵ P.- C. RACAMIER, *Incesto e incestuale*, presentazione di S. TACCANI, Franco Angeli, Milano 2003, p. 108.

⁶ Cfr. in particolare di G. ROTIROTI, *La passione del Reale. Emil Cioran, Gherasim Luca, Paul Celan e l'evento rivoluzionario dell'amore*, Orthotes, Napoli-Salerno 2016 ed *Elogio della traduzione impossibile. Studi romeni di cultura letteraria, linguistica e comparata*, Orthotes, Napoli-Salerno 2017.

meglio custodirlo: «Esiste nella letteratura, nel segreto *esemplare* della letteratura, una possibilità di dire tutto lasciando intatto il segreto. Quando ogni ipotesi è concessa, senza fondo e all'infinito, sul significato di un testo o sulle intenzioni ultime di un autore – scrive il filosofo franco-algerino – quando non ha neppure più senso decidere sulla presenza o meno di un segreto dietro la superficie di una manifestazione testuale (ed è tale situazione che io chiamo testo o traccia), quando è il richiamo di tale segreto che [...] tiene in sospenso la nostra passione e ci fa dipendere dall'altro, proprio allora il segreto ci appassiona»⁷.

La letteratura è dunque il luogo esemplare del segreto perché essa gli offre un atto di ospitalità che può essere solo poetico. La letteratura è il solo luogo forse che offre asilo al segreto come un riparo, una dimora che lo accoglie in mezzo a tutti gli altri discorsi, siano essi religiosi, filosofici, etici o anche psicanalitici. Il fascino del segreto è il suo impossibile a dirsi. Ed è per questa ragione che la letteratura non fa altro che dirlo, come sua intrinseca possibilità⁸.

Derrida dice inoltre che «un segreto non appartiene, non si accorda mai a un “presso di sé”», a uno *chez soi* – vale a dire che *il segreto non si sente mai a casa propria*. Il segreto non appartiene, non è visibile, né osservabile, né riproducibile, né oggettivabile. Il segreto non riguarda la visione, la luce, il concetto. Semmai il segreto è il limite del concetto, del visibile, del fenomenologico. Il segreto è al cuore della letteratura e della psicanalisi⁹. Si tratta, in fondo, di una scrittura, simile al sogno o a un frammento. Può essere insieme leggibile, visibile, ma allo stesso tempo è anche, come una lettera sigillata, criptata, nascosta. Ciò significa che se c'è del segreto (in qualsiasi forma scritta o testimoniata dalla

⁷ J. DERRIDA, *Passioni*, trad. it. di F. GARRITANO, a cura di G. DALMASSO, Jaca Book, Milano 2019, pp. 87-89.

⁸ Il segreto fa appello, è domanda, è domanda di segreto, ed è il segreto della domanda, è al cuore della domanda, una domanda che affiora, viene a galla dal silenzio più segreto.

⁹ Il segreto, molto simile all'«oggetto transizionale» di Winnicott, facilita la comunicazione tra il dentro e il fuori della vita psichica. Il segreto, il sogno, la scrittura, il pensiero riguardano lo spazio intimo, interno di un soggetto o di una comunità tra ciò che si configura come domanda, appello, vocazione e ciò che risponde nel senso della corrispondenza, della convocazione, della condivisione, della responsabilità.

parola) proprio questo segreto non potrà mai essere una volta per tutte identificato o localizzato.

Da questo punto di vista, il processo di rimozione, nell'accezione di Freud, si pone tra il *secretato* latino e il *criptico* greco¹⁰. Esso inscena una duplice logica, una duplicità segreta, che è proprio la morte a rendere possibile e che finisce per rendere segreto il segreto stesso. E tutto questo accade in segreto, *heimlich*, dove la nozione di segreto è *Geheimnis*, composto di *Heim*, casa, e *Unheimlich*, cioè il familiare che “nasconde” elementi di inquietante estraneità. Infatti, nel segreto c'è separazione, dissociazione, disgiunzione, demarcazione come in latino *secretum* che proviene da *se cernere* e che nel tempo è venuto a designare il nascosto, il misterioso, l'invisibile, ciò che si perde alla vista, ciò che assimila il segreto all'*absconditus*, che è dissimulato dall'ombra. E c'è anche, come si diceva, il greco criptico: *krypto*, *kruptos*, *krupticos*, *kryphios*, *kriphiaios*, cioè il criptato, il cifrato, il codificato che attrae il segreto dalla parte dell'illeggibile, dell'indecifrabile. Come dire che il segreto è una sorta di verità inaccessibile tra spaesamento e riconoscimento, tra il presentarsi e insieme il sottrarsi, i cui esiti sono per l'appunto l'enigmatico, il cifrato, il rebus.

Il segreto non appartiene all'ordine del fenomenologico, si diceva. E anche se è escluso dalla rappresentazione, il segreto ha uno stile del tutto simile a quello della scena teatrale. La scena del segreto infatti si compone di una struttura aperta completa di sipario, retroscena e corridoi, e di un'altra oscura, compatta, simile a un muro, un blocco per il pensiero e per la rappresentazione. I temi privilegiati del segreto sono la domanda dell'origine, la fine della vita, il sesso e la morte. Il segreto partecipa del legame e della verità, del piacere e del fantasma, della sfera intima e di quello che può essere pensabile. Quando il segreto si espone è amabile e talvolta crea piacere. In altre occasioni rivela la sua carica dirompente, non distante dall'origine, testimoniata dallo spaesamento.

I segreti sono dunque i custodi tutelari dell'intimità psichica del soggetto. «Sono i garanti della nostra intimità, i testimoni dei nostri limiti, sono della sostanza dell'Io. Poiché non c'è Io che tenga senza che tenga ai suoi segreti. Nulla di sorprendente allora nel

¹⁰ Cfr. J. DERRIDA, *Répondre - du secret. Séminaire (1991-1992)*, éd. par G. MICHAUD et N. COTTON, Seuil, « Bibliothèque Derrida », Paris 2024.

fatto che il *diritto al segreto* sia una *condizione per pensare*. [...] *Ci sono segreti che coltiviamo soprattutto perché ci appartengono. Ma li amiamo anche perché sono stati, sono e saranno quelli di tutti e di ciascuno*¹¹, scrive Racamier. «Ge-heimnis dice infatti il mistero e il segreto come quel raccogliersi nell'intimità della casa, nel suo luogo più riposto e inaccessibile»¹². Ed è proprio nella dimora della lingua, nel suo corpo più segreto, che si fa l'esperienza della morte nella vita: «*la vie la mort*»¹³, come dice Derrida, dove è in gioco la possibilità di pensare la vita e la morte in virtù di una logica che non pone la morte come l'opposto della vita, ma che, al contrario, è proprio la morte che rende la vita possibile, alimentando il suo inesauribile segreto.

E se c'è del segreto esso non smetterà mai di fare ritorno nella nostra dimora, cioè, come insegna Freud, non finirà di ossessionarci, di assillarci, di farci vibrare per il suo senso spettrale, ma allo stesso tempo ci avvicinerà a qualcosa di più intimo, di più profondo che riguarda autenticamente noi stessi.

¹¹ P.- C. RACAMIER, *Incesto e incestuale*, cit., pp. 110-111.

¹² C. RESTA, *Il luogo, le vie*, Franco Angeli, Milano 1996, p. 112.

¹³ Cfr. J. DERRIDA, *La vie la mort: Séminaire (1975-1976)*, éd. par P.-A. BRAULT et P. KAMUF, Seuil, « Bibliothèque Derrida », Paris 2019. L'edizione italiana, *La vita la morte. Seminario (1975-1976)*, è stata tradotta e curata da F. VITALE, Jaca Book, Milano 2021.

PETRE RĂILEANU

Victor Brauner : Entre Œdipe et Odin

Il est intéressant que vous ayez choisi comme image pour l'affiche de votre *convegno*, l'œil – en l'occurrence, *Le faux miroir* de René Magritte, 1928. En recevant votre aimable invitation d'y participer – qui m'honore et je tiens à vous remercier – mon choix se porta spontanément sur Victor Brauner, peintre né en Roumanie et qui a vécu plus de la moitié de sa vie en France, où il a rejoint dès 1933, le groupe surréaliste. Ce choix, je disais, fut comme une évidence, car le peintre Victor Brauner est un habituel de l'étrange. L'auto prophétie confirmée de la perte d'un œil déclinée dans un nombre impressionnant de tableaux et dessins nous introduit de la manière la plus vertigineuse sur le territoire de "l'inquiétante étrangeté" vécue dans sa chair par l'artiste.

27 août 1938, à Paris.

Voici les faits racontés par Pierre Mabille, médecin et écrivain, professeur à l'École d'Anthropologie de Paris, proche du groupe surréaliste :

Mystérieuse est l'éclosion brutale d'un drame entre gens se connaissant de longue date, dont les rapports semblent définitivement établis. Cependant, ces équilibres sont instables. Soudain, une querelle survient imprévisible ; personne, ni sur le moment, ni plus tard, ne peut éclaircir les motifs réels. Sous la croûte fragile de la conscience, les passions ignorées ont poursuivi leur œuvre érosive, elles préparent éruptions et cassures. [...] C'est une scène rapide de ce genre qui survint ce soir-là. D... se prend de colère violente contre un de ses camarades. Des menaces, il passe aux actes. L'assistance inquiète s'interpose. On sépare pour empêcher un déplorable combat. Victor Brauner retient celui qui avait été pris à parti. Mais D... au comble de la frénésie libère un bras, il saisit le premier projectile à sa portée, un verre ; il le lance. Brauner s'écroule ensanglanté, son œil gauche arraché pendait¹.

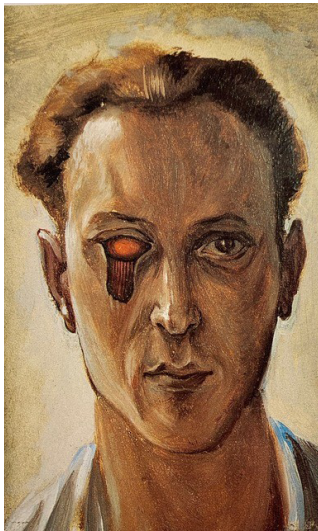
¹ P. MABILLE, *L'Œil du peintre*, José Corti, Paris 1989, p. 89-90. L'article *L'Œil du peintre* a paru d'abord dans la revue « Minotaure », no. 12-13, 12 mai 1939, p. 53-56. Texte illustré de sept dessins ou toiles de Victor Brauner.

Lieu des faits : l'atelier du peintre espagnol Adolfo Dominguez, situé dans le quartier Montparnasse.

Protagonistes : "D", Adolfo Dominguez, et son contradicteur de ce soir, un autre peintre espagnol, Esteban Francés, et Victor Brauner, qui s'interpose. Étaient aussi présents, selon d'autres témoignages, les poètes Paul Éluard, Benjamin Péret, Louis Scutenaire, Georges Hugnet et les peintres Wolfgang Paalen et Yves Tanguy.

Sur son lit d'hôpital, Brauner dira cette phrase rapportée par le poète Marcel Jean : « Tout ça c'est de ma faute, je n'aurais jamais dû me peindre avec un œil crevé »².

Effectivement, dans le tableau en question daté de 1931 et intitulé *Autoportrait* le visage de l'artiste est peint avec le plus de réalisme possible, mais avec un œil énucléé.



Ce qui est aussi étonnant c'est que ce tableau est le point de départ d'un nombre impressionnant de toiles et de dessins faisant tous état d'attaques aux niveaux des yeux, comme s'il était obsédé par la peur de se faire éborgner. Ces productions s'évalent entre 1931 et 1937, donc bien avant la soirée fatale

² S. ALEXANDRIAN, *Victor Brauner*, Éditions Oxus, « Les Roumains de Paris », Paris 2004, p. 32.

du 27 août 1938. Il y a même une autre prémonition datant de 1926. Brauner effectue son premier séjour à Paris de deux ans. Il va voir le sculpteur Brancusi dans son atelier. Celui-ci lui donne son appareil de photo, un Kodak que lui avait recommandé Man Ray, son initiateur dans la photographie, et Brancusi lui dit va dans Paris, prend des photos et montre-moi ! Brauner voit une scène qui l'attire et qu'il immortalise : un homme qui est en train de bander les yeux d'une femme, une voyante, sans doute, qui voit mieux les yeux bandés. C'est déjà un signe troublant, quand on connaît la fin de l'histoire, mais ce n'est pas tout : la scène se situe Boulevard Montparnasse et derrière l'homme et la femme le bâtiment que l'on voit est celui où Brauner va perdre son œil gauche lors de la soirée du 27 août 1938. Une autre toile, datant de 1931, *Paysage méditerranéen*, nous donne encore un indice d'une précision vertigineuse sur ce qui va se passer sept ans plus tard : on voit, dans un paysage mystérieux marqué par des caractères propres aux écrits hermétiques, un personnage atteint à l'œil par une tige sur laquelle est accrochée la lettre «D», l'initiale de son mutilateur involontaire, Dominguez. Du reste, dans les tableaux et dessins de cette période les yeux apparaissent comme des êtres doués d'une existence autonomes et à leur place l'on voit des cornes dressées - l'allusion au sexe masculin est assez évidente. Mais l'œil a été aussi interprété comme le symbole déguisé du sexe féminin. Victor Brauner le rend également dans cette hypostase, dans un dessin, *Le Monde paisible*, publié dans l'unique numéro de la revue « Discontinuité », sortie en juin 1928 par Arthur Adamov et Claude Sernet.

Des cornes dressées comme le sexe mâle en érection, un œil à la place du sexe féminin, ces tableaux et dessins semblent parler d'un désir sexuel exacerbé par l'imagination. Il y aurait-il derrière l'histoire d'un désir inassouvi, d'un échec ou d'une transgression et conséquemment d'une sorte de châtement non seulement accepté, mais subrepticement convoité, appelé de ses vœux ? Ou un épisode qui pourrait nous ramener, dans les termes de Freud « à un refoulé autrefois familier »³ ? Rien ne l'indique, et Pierre Mabille de préciser : « Mes conversations avec

³ S. FREUD, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, traduit de l'allemand par F. CAMBON, Gallimard, folio/essais, Paris 2020, p. 255.

Brauner ne m'ont rien révélé de démonstratif. J'avoue d'ailleurs l'insuffisance d'une enquête qui n'a pas été une psychanalyse prolongée »⁴. Quelques années plus tard, en 1948, quand Victor Brauner traversait une grave dépression, appelé à la rescousse, Pierre Mabille dira : « Je ne psychanalyserai jamais Victor, je lui ferais perdre tout son génie »⁵.

Sur l'*Autoportrait* à l'œil énucléé de 1931, Sarane Alexandrian, ami intime du peintre à qui il a consacré pas moins de quatre livres, formule l'hypothèse d'un « catalyseur » extérieur, à savoir une sculpture de Giacometti : « Cette année-là son voisin d'atelier Giacometti (ils habitaient l'un près de l'autre à Montrouge, rue du Moulin Vert) fit sa sculpture en bois et acier *Pointe à l'œil*, représentant une lame affilée frappant un homme à l'œil gauche. Cette œuvre violente de son ami dut impressionner Brauner qui, ayant toujours le réflexe de réagir par un tableau à une angoisse, étudia dans son autoportrait ce qu'il en adviendrait de lui s'il était victime d'une telle pointe »⁶. Le titre initial donné à la sculpture lors de sa première publication dans « Cahiers d'art », No. 8-10, 1932 est *Relations désagrégeantes*. En 1947, l'artiste a rebaptisé son œuvre *Pointe à l'œil*, en italien, *Pina all'occhio*, comme jeu de mots allusif désignant *Pinocchio* de Collodi. Dans cette œuvre, Giacometti « objectivise, non seulement l'ambivalence attraction / répulsion, vie / mort du désir sexuel (comme il l'avait fait dans *Boule suspendue*), mais l'étendue de temps et d'espace, la distance qui sépare « nécessairement » – et cette préoccupation est centrale dans son œuvre – deux corps tendus dans un rapport de désir »⁷.

On peut interpréter de la même manière la fameuse image d'une violence inouïe, filmée lentement, du rasoir sectionnant au juste milieu un globe oculaire dans le film de Luis Buñuel et Salvador Dalí, *Un chien andalou* de 1929.

Mais revenons à Brauner : « Prémonition persistante », en-voutement, complexe d'autopunition ? se demande Pierre Mabille. L'agression aux niveaux des yeux, la peur de perdre un œil sont le plus communément et le plus rapidement mis en relation

⁴ P. MABILLE, *L'Œil du peintre*, cit., p. 93.

⁵ *Apud* S. ALEXANDRIAN, *Victor Brauner*, cit., p. 15.

⁶ *Ibidem*, p. 158-159.

⁷ *Collection art moderne - La collection du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne*, sous la direction de B. LEAL, Centre Pompidou, Paris 2007.

avec le complexe de castration. Freud nous donne d'autres clés pour comprendre le parcours apparemment confus de ce peintre, lorsqu'il énumère les facteurs « qui transforment l'angoissant en étrangeté inquiétant », à savoir : « l'animisme, la magie et la sorcellerie, la toute-puissance des pensées, la relation à la mort, la répétition non intentionnelle et le complexe de castration »⁸.

On peut dire que son goût pour l'étrange, « la soif du merveilleux » (Alain Jouffroy), lui est venu très tôt, dès son enfance, lorsqu'il assiste aux séances de spiritisme organisées par son père en présence d'un médium, se prépare pour la fin du monde que devait apporter le passage de la Comète Halley, contemple de sa fenêtre à Falticeni, petite ville du nord du pays, la Somnambule, une jeune femme marchant dans son sommeil sur la terrasse ou sur le toit de sa maison, ou dans la rue, entourée de gamins qui se moquent d'elle, et, pendant de longs mois d'hiver, il entend les hurlements des loups qui rôdent autour. Autant d'instances, de souvenirs qui vont nourrir sa mythologie personnelle, et ce qu'il appelle son propre « néo-archaïsme subjectif ». Le *Loup-table* qu'il a présenté à la première exposition surréaliste d'après-guerre, Galerie Maeght, 1947, en est sans doute une réminiscence. Cet objet illustre je dirais mot à mot le principe même de ce qu'on appelle l'inquiétante étrangeté, à savoir : LE FAMILIER ETRANGE, LE NON FAMILIER INTIME. Où, pour citer Freud : « l'inanimé pousse trop loin sa ressemblance avec le vivant »⁹.



⁸ S. FREUD, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, cit., p. 248.

⁹ *Ibidem*, p. 234.

Plus tard, il se passionne de kabbale, d'alchimie, de magie, de numérogie et en général de toutes les formes d'ésotérisme. Brauner étend à sa propre existence et implicitement à l'histoire le même type de *déterminisme magico-esthétique*, propres à ces domaines. Le déterminisme magico-esthétique structure, autrement dit, son système onto poétique. L'histoire est convertie en mythologie personnelle, et le temps, affranchie de la chronologie linéaire, sans commencement et sans fin, se plie au "désordre" sensoriel et affectif.

Centrée exclusivement sur l'univers intérieur, sa peinture fait émerger les formes confuses de l'angoisse ou du rêve et leur cohérence brisée. Chaque tableau, comme le suggère Sarane Alexandrian, est à la fois une autobiographie, une dialectique, une mythologie, une thérapeutique, une ontologie. L'on peut dire, avec Alain Jouffroy, que Victor Brauner est « un surréaliste naturel, non théorique et comme fatal »¹⁰.

On connaît l'importance que les surréalistes attachaient à la rencontre, à la coïncidence imprévisible des trajectoires de deux ou plusieurs personnes, objets, événements évoluant à leur rythme sur des orbites différentes. La rencontre avec une personne, avec une idée, avec un environnement, avec soi-même, avec un destin a pour les surréalistes valeur de révélation. Même les rencontres prémonitoires, précédées de signes avant-coureurs ou de provocations (comme dans le cas de la mutilation de Victor Brauner) ne sont pas considérées par les surréalistes comme une fatalité, synonyme de suppression du libre arbitre et de tout dynamisme rationnel, leur interprétation se situe dans un ordre dialectique et associe l'inconscient. La rencontre est, pourrait-on dire, une sous-espèce du hasard objectif, l'un des principaux champs d'investigation des surréalistes. La disparité des faits qui composent de tels phénomènes, appartenant à des séries causales différentes et aléatoires, mais présentant une logique et une cohérence surprenantes, et qui ont été traités principalement sous l'angle des doctrines spiritualistes, est repositionnée par l'approche surréaliste dans la perspective de la libération de l'homme. Notons cette définition, d'une clarté cartésienne, donnée par Breton au hasard objectif : « la forme de nécessité extérieure qui se fraie un chemin dans l'inconscient humain ».

¹⁰ A. JOUFFROY, *Victor Brauner*, Fall édition, 1996, p. 23.

Victor Brauner peut être à tout moment un peintre d'aujourd'hui, du passé ou, si on me le permet cet artifice, du futur. Il a ou croit avoir le "don" de prémonition – or, la prémonition signifie précisément l'abolition du temps – une sorte de ligne droite reliant de la manière la plus courte l'artiste à l'événement, situés à une certaine distance dans le temps et/ou l'espace, ou sur des orbites distinctes de causalité. Un couloir qui pénètre miraculeusement les dimensions connues, nous éloignant du domaine des repères communs et donc confortables de temps, d'espace, de causalité. Et pourtant, les deux participants à ce phénomène, l'artiste (pré) visionnaire et l'événement, sont dans des relations de connexion et de cohérence qui n'appartiennent pas à la logique, mais à un type de nécessité plus subtil, invisible, mais actif.

La condition de l'accès à la (pré)vision est, dans le cas de Brauner, le sacrifice qui peut aussi prendre la forme de l'automutilation, comme dans ce poème de Baudelaire *L'Héautontimorouménos* :

Je suis la plaie et le couteau !
 Je suis le soufflet et la joue !
 Je suis les membres et la roue,
 Et la victime, et le bourreau !

Je suis de mon cœur le vampire,
 – Un de ces grands abandonnés,
 Au rire éternel condamnés,
 Et qui ne peuvent plus sourire !

L'œil unique de celui ainsi mutilé est un symbole de clairvoyance : il permet de voir l'invisible et révèle le pouvoir magique enfermé dans le regard.

Nous en sommes ici au point d'interférence de plusieurs mythes qui n'ont pas épuisé leur capacité à produire du sens et à susciter des interrogations : Œdipe, qui restait aveugle et sourd à tous les signaux l'avertissant qu'il était sur le point d'accomplir l'impossible transgression, crève ses yeux, entraînant par ce geste l'ambivalence absolue de sa posture de victime et d'agent du fatalisme tragique. De l'autre côté se trouve le dieu scandinave Odin (également connu sous la forme Wotan), qui accepte la mutilation en échange de la connaissance et de la sagesse.

En hébreu, l'œil est désigné par *Ayin*, ce qui signifie aussi source. Il est proche du mot *Zain*, figuré par une flèche traversant

une peau d'animal. La flèche traversant l'œil est l'éclatement en lumière de la source des profondeurs, la révélation de l'intériorité et la fécondation – toutes métaphores de l'acte de connaissance porté dans ces contextes à une intensité superlative.

L'œil du peintre est la flèche qui traverse la peau des choses, de sorte que la multiplication de ses représentations prend tout son sens non pas tant sur l'horizontale de l'accumulation quantitative, mais surtout sur l'axe vertical de la profondeur.

L'imagination poétique ou plus généralement artistique, celle qui se déploie dans la création, ressemble parfois tellement à la névrose. D'ailleurs, Freud lui-même pour expliquer l'inquiétante étrangeté fait appel à une création littéraire. Cela ne veut pas dire que l'auteur, en l'occurrence Hoffmann, était atteint de névrose, mais son imagination a rencontré les symptômes que la psychanalyse a défini comme tel. La psychanalyse elle-même est devenu étrangement inquiétante pour beaucoup, constate avec lucidité Freud, justement parce qu'elle s'emploie à mettre au jour les forces obscures. De même les artistes, peintres, poètes, qui font place dans leurs créations à ces phénomènes, deviennent inquiétants et suspects.

GIOVANNA BORRELLO

Il Perturbante della Differenza Sessuale

Preambolo

Sono stata a lungo dubbiosa nello scegliere il tema del *perturbante della differenza sessuale*, perché pensavo di dovere usare un arrugginito armamentario vetero-femminista, e proprio ad un Convegno di rilievo come questo, per il cui invito ringrazio l'amica Annamaria Pedullà.

Mi trovo, invece, ad assistere, nell'attualità di social e di media, a dibattiti in cui, con molta naturalezza, si usano termini come Patriarcato, Cultura fallocentrica, Conflitto maschile/femminile, Simbolico.

Il perturbante della differenza sessuale, che ha portato all'uccisione della madre proprio nelle tragedie dell'Orestea e dell'Edipo, trattate da Freud, appare ancora un fattore determinante dei tanti, troppi, atroci femminicidi.

Vedremo quindi, nel corso della mia relazione, fin a che punto, la sessualità femminile può essere perturbante e quali strumenti teorici/pratici hanno elaborato filosofe, psicoanaliste, ma anche donne di altre competenze.

Il perturbante della differenza sessuale è uno dei temi più importanti della psicoanalisi freudiana, ed è stato fondamentale per filosofe e psicoanaliste della corrente filosofica europea del pensiero della differenza sessuale, a partire dalla sua fondatrice, Luce Irigaray, filosofa e psicoanalista.

Ho ritenuto, dunque necessario, soffermarmi sul rapporto Freud-Irigaray, anche se in modo sintetico e vi chiedo scusa per la mia apoditticità.

Fornirò in seguito alcune tracce di lavoro, pur nella consapevolezza di non poter essere esaustiva in un intervento di soli 15 minuti, rispetto ad un tema così complesso, che presuppone uno studio approfondito sia del pensiero di Freud che del pensiero della differenza sessuale. Lo stesso Freud ebbe un percorso di lavoro travagliato

sulla sessualità femminile e correggendo la sua iniziale impostazione (1897), lo psicoanalista finì poi con il decretare che la sessualità femminile, la femminilità, il pianeta donna rimaneva un pianeta sconosciuto, enigmatico e impenetrabile. Per quanto riguarda il *pensiero della differenza*, in circa mezzo secolo di lavoro pratico-teorico si è accumulata una ricca elaborazione, per cui troviamo autrici, oltre alla stessa Luce Irigaray, fondatrice di questo pensiero, che si posizionano in modo articolato rispetto a Freud e al *perturbante*.

Luce Irigaray, psicoanalista basca, francese di adozione, con il suo libro *Speculum*, frutto della sua tesi di dottorato, potremmo dire in senso lato, che perturbò così tanto il paradigma su cui si fondeva la scuola lacaniana (*École freudienne de Paris*) a cui apparteneva, da esserne espulsa.

In *Speculum* la Irigaray affronta il tema della sessualità in Freud e lo analizza fino a decostruirne dall'interno le fondamenta. Nel libro, come in quelli che seguiranno l'autrice denuncia la riduzione al solo simbolico maschile, rispetto all'intero "discorso filosofico", che si fonda sul rimosso della madre, ossia sul rimosso della *differenza sessuale*¹.

La cultura, comunemente pensata come universale e, quindi, valida per tutti, in realtà porta il segno solo della differenza maschile. Irigaray critica Freud per non aver saputo riconoscere l'autonomia e la peculiarità della sessualità femminile, ma di averla pensata semplicemente come una carenza, una mancanza interna al modello stesso di quella maschile.

Come sappiamo, lo stesso titolo *Speculum*, fa riferimento allo specchio concavo con cui in ginecologia si guarda all'interno del corpo femminile, rimandando ad una sessualità femminile come parte nascosta dello specchio che riflette solo l'immagine maschile e acquisendo così un intento polemico, rispetto allo stesso saggio di Lacan, *Stadio dello specchio* del 1937, reso noto al grande pubblico nel 1966.

¹ L. IRIGARAY, *Speculum*, trad. it. a cura di L. MURARO, Feltrinelli, Milano 1975.

Sigmund Freud

Freud ha definito la categoria del *perturbante* nel suo libro omonimo, un testo che potremmo definire “letterario”, ispirato all’opera narrativa di Hoffman, narratore romantico che nelle sue opere (*Racconti notturni*) fa convergere armonicamente diversi generi letterari: il fiabesco, il comico, il grottesco, l’avventuroso, l’*horror*. Nel romanzo *Gli elisir del diavolo*, ad esempio, si trattano i temi dello sdoppiamento della coscienza, della follia, della telepatia, quelli del sogno, degli aspetti più bui e sinistri della psiche umana, accanto a fenomeni occulti ed allucinatori. Freud però dichiara di essere stato ispirato da Ernst Jentsch (1867 -1919), che per primo inserì il paradigma del *perturbante* nella psicologia, pur non legandolo all’inconscio e al rimosso. Per Freud il *perturbante*, non è semplicemente l’angoscioso, se ricondotto all’inconscio, ma piuttosto un *rimosso* (*unheimlich*), qualcosa di familiare, che improvvisamente ci ritorna alla mente, creandovi scompiglio. Alcuni filosofi, come ad esempio Heidegger, parlano piuttosto di *spaesamento*, ma l’aggettivo tedesco *unheimlich* dal punto di vista semantico è il contrario di *heimlich* (da *heim*, casa) che significa confortevole, intimo, appartenente alla casa. *Un-heimlich* significa quindi inconsueto, estraneo, non familiare. Sembra che Freud faccia risalire il *perturbante* a un significato più arcaico di *heimlich*, nel senso di “tenuto in casa, nascosto”. *Heimlich* presenta dunque una certa ambivalenza di significato, quello meno usato cioè, il misterioso, il nascosto quasi coincide col suo contrario *unheimlich*. Nel testo, Freud oltre a definire dal punto di vista etimologico il *perturbante* fa anche degli esempi. Sono perturbanti tutti gli oggetti che riconducono ad una coazione a ripetere, come i meccanismi psichici, le associazioni di numeri, i sosia, gli automi o gli oggetti mutilati (soprattutto gli occhi, vedi Edipo). Analogamente superstizioni, credenze e magia, da meccanismi semoventi, membra staccate dal corpo, che continuano a contrarsi, crisi epilettiche, manifestazioni della pazzia. Quello che, però, a me preme qui sottolineare, è che per Freud, siano gli organi sessuali femminili a costituire un *perturbante* e soprattutto la *madre* come origine arcaica del maschile e del femminile, che ritorna. Infatti, egli scrive:

Succede spesso che individui nevrotici dichiarino che l'apparato genitale femminile rappresenta per loro il perturbante. Questo perturbante (*Unheimlich*) è però l'accesso all'antica patria (*Heimat*) dell'uomo, al luogo in cui ognuno ha dimorato un tempo e che è anzi una sua prima dimora (ossia la madre). "Amore e Nostalgia", dice un'espressione scherzosa, e quando colui che sogna una località o un paesaggio pensa, sempre sognando: "Questo luogo mi è noto, qui già sono stato" è lecita l'interpretazione che inserisce al posto del paesaggio l'organo genitale o il corpo della madre (*L'interpretazione dei sogni*). Anche in questo caso *heimlich* è ciò che un giorno fu *heimisch* (patrio, familiare). E il prefisso "*Un*" è una rimozione².

Ed è proprio questa descrizione del *perturbante* di Freud ad essere riportata da Irigaray in *Speculum* quando descrive il trauma della castrazione: è l'organo femminile castrato che perturba il maschio ma ancora più la femmina, dal momento che è dello stesso genere, e comprende, a quella vista, che ella stessa potrà rimanere castrata a vita.

Luce Irigaray

Si evince già da questo particolare tema che il processo di costruzione dell'identità sessuale in Freud, secondo Irigaray, è più facile per il bambino, perché la scoperta di non avere il pene, ossia la scoperta della castrazione, ha un peso diverso nella costruzione dell'identità psichica maschile rispetto a quella femminile. Il maschio supera facilmente questo complesso, perché ovviamente è il padre il suo modello di riferimento. Per la donna la scoperta, secondo Freud, porta all'invidia del pene che determinerà la sua evoluzione ulteriore: la porterà di fatto all'odio verso la madre per averla fatta nascere castrata. Il *perturbante*, quello che sciocca la bambina, è proprio la vista dell'organo femminile castrato. Da ciò poi nasce un rapporto difficile con la madre, matrice della sua vita, che sfocia facilmente nell'isteria.

L'isteria, che ha la radice greca di *ùster*, utero femminile, sarà molto indagata da Freud. Non che gli uomini non possano es-

² S. FREUD, *Il perturbante*, in *Opere*, a cura di C.L. MUSATTI, vol. IX, *L'io e l'es e altri scritti*, Boringhieri, Torino 1977, p. 159.

serne affetti, ma lo dice la parola stessa, si tratta di una malattia tipicamente femminile. E appare evidente, che mentre il narcisismo può essere considerato la patologia del nostro secolo, per l'800 fu l'isteria.

Irigaray mette in evidenza che, secondo Freud, nonostante i traumi, l'uomo ha un destino felice, perché nel rompere il cordone ombelicale con la madre crea la legge, e ne diviene il detentore.

La donna non solo rompe il rapporto con la madre, la matrice della sua vita, ma per sopravvivere deve subordinarsi alla legge del padre, e troverà compenso solo nel figlio maschio, cioè nel mettere al mondo una creatura che ha il pene, pene di cui sente la mancanza. Per Freud attraverso il figlio maschio la madre diventa anche madre del marito stesso. Il bambino diventa il superamento del conflitto tra la figlia e la madre ma anche tra uomo-donna. Qui Freud sembra riecheggiare Hegel: l'amore tra uomo-donna non è sostanziale se non si oggettiva nel figlio, «la madre ama il marito nel figlio, questi in lui la moglie»³.

Irigaray, attraversando puntualmente il pensiero di Freud, giunge alla conclusione che il rapporto con la madre per Freud è un desiderio folle, perché è quel continente nero per eccellenza da cui bisogna prendere le distanze⁴.

Freud in *Totem e Tabù* parla di uccisione del padre ma dietro a questa uccisione, secondo Irigaray c'è l'uccisione della madre. Qui prende ad esempio tragedie come l'Orestea e l'Edipo, tragedie trattate da Freud⁵.

Clitennestra uccide Agamennone, suo figlio Oreste con la complicità di sua sorella Elettra uccide a sua volta la madre: entrambi diventano pazzi per il senso di colpa. Ma mentre Elettra resta pazza, Oreste viene salvato da Apollo perché ristabilisce con quell'atto la legge del padre e, quindi, il suo atto non costituisce reato.

Il crimine originario della madre torna in Edipo, si riattualizza la pazzia di Oreste. Edipo fa l'amore con la madre non sapendo che è sua madre, la uccide senza paura per obbedire al comando della legge del padre. Ma quando questa gli si rivela come sua

³ G.W.F. HEGEL, *Lineamenti di filosofia del diritto*, a cura di G. MARINI, Laterza, Roma-Bari 2021, p. 357.

⁴ L. IRIGARAY, *Sessi e Genealogie*, trad. it. di L. MURARO, La Tartaruga, Milano 1989, p. 20.

⁵ *Ibi*, p. 21.

madre, subentra la paura. Egli teme e detesta il suo atto e colei che ne è stata oggetto, ed impazzisce⁶.

La madre originaria in Freud, non solo è rimossa, è uccisa, ma quando sopravvive costituisce l'interdetto, perché troppo *perturbante*.

La relazione primaria con la madre, secondo Irigaray, è mal vista dagli psicoanalisti. Infatti così scrive:

Vi sarebbe il pericolo di fusione, di morte, di sonno letale, se non venisse il padre a rompere questo legame troppo stretto con la madre originaria mettendo, al suo posto, la matrice della sua lingua? Ma l'esclusivismo della sua legge, preclude, esclude (*forclot*) proprio quel primo corpo, quella prima casa (*heim*) quel primo amore.(...). Così l'apertura della madre, l'apertura alla madre, appaiono come una minaccia di contagio, di contaminazione, di sprofondamento nella malattia, nella follia e nella morte⁷.

In questa citazione, ritorna la casa (*heim*) come il domestico per eccellenza. L'ordine sociale, la nostra cultura, la stessa psicoanalisi vogliono così: la madre deve restare interdetta, esclusa. *Speculum* è un testo in cui Irigaray ci mostra la fenomenologia della decostruzione del "discorso filosofico" in cui è inserita la concezione freudiana. Nelle opere che seguiranno invece, partendo dal rimosso del discorso freudiano (che non è solo la madre ma la stessa sessualità femminile che diventa il mancante di quella maschile), per recuperare la sessualità femminile, la Irigaray sostiene che bisogna recuperare il legame della donna con la madre. Il legame affettivo è problematico ma è un legame che crea simbolico in un mondo in cui non c'è una sola rappresentazione della relazione madre-figlia. Emblematica è l'immagine ricorrente della Madonna con il Bambino-Gesù. La rappresentazione della relazione del rapporto madre-figlia sovverte l'ordine vigente e crea un nuovo ordine. Su questa ricostruzione simbolica si basa l'intero processo di sessualizzazione dei saperi, e della stesso mondo dei significati del reale.

Il tema della relazione con il materno inteso proprio come matrice originaria ritorna in Luisa Muraro, che è stata anche traduttrice dei primi testi di Irigaray.

⁶ *Ibi*, p. 23.

⁷ *Ibi*, pp. 24-25.

Luisa Muraro

Muraro parte dal cuore della teoria freudiana sulla sessualità femminile, ossia dalla figura isterica e sostiene che l'isteria non è patologica, ogni donna ha a che fare con l'isteria, definita come un attaccamento alla madre totale, e tale da non tollerarne la sostituzione⁸. Dunque il *rimosso* della madre intanto può accadere, in quanto per Freud il processo di rimozione si fonda sulla fissazione (*Il Caso clinico del Presidente Schreber*), ossia sulla capacità di fissare nell'inconscio il primo oggetto del desiderio, che è la madre. Il primo oggetto d'amore è stato fissato nell'inconscio della bambina (bambino), ed è perciò che può essere rimosso e poi restituito.

L'isterica è per Muraro la donna che ha rifiutato la legge del padre. L'isteria è la prima fase del processo dell'affermazione della sua libertà ma non è completo, perché ritrovare il legame della madre non è facile, infatti c'è l'impedimento della profonda avversione nei riguardi della madre, come sostenuto da Lacan nei due seminari del '59-'60.

L'isterica si rivolta contro la madre naturale perché la vede già come sostituta. C'è bisogno che l'isteria trovi le necessarie mediazioni. L'isterica, che rifiuta la mediazione maschile della legge senza aver costruito le necessarie mediazioni, finisce per rappresentare solo con il suo corpo, un corpo scomposto dalla pazzia, il desiderio della madre.

Il problema è costruire l'ordine simbolico della madre, attraverso il suo linguaggio, la lingua materna, a partire dalla quale le donne possono costruire il loro simbolico, le strutture dei saperi e il reale, come in Irigaray. «La lingua materna – scrive Muraro – forse è la sola cosa che può stare al posto della madre isterica, così come il parlare è l'attività che meglio di ogni altra cosa sembra rendere conto della relazione tipicamente femminile con la madre»⁹.

Su questa ipotesi noi abbiamo avuto la più grande produzione culturale di tutti i tempi, non solo filosofico-psicoanalitica, a cui hanno contribuito anche storiche, letterate fino alle stesse scienziate.

⁸ L. MURARO, *Il simbolico della madre*, Editori Riuniti, Roma 1991, p. 59.

⁹ *Ibi*, p. 63.

Il movimento cultural-politico della differenza

A ridosso della pubblicazione dei libri di Luce Irigaray, tradotti da Muraro, a metà degli anni Settanta, in Italia nasce un ampio movimento di donne che investe *La Libreria delle Donne* di Milano, il *Virginia Woolf* di Roma, nuovi gruppi e associazioni a Mestre, Livorno, Lecce, Palermo, la stessa Comunità Filosofica di *Diotima* a Verona etc., e nuove riviste, tra cui «Madrigale» a Napoli. Le elaborazioni cultural-politiche di queste istanze, non solo vertono sulla costruzione del simbolico e su una nuova articolazione dei saperi, ma anche sulla difficoltà di creare da parte delle stesse donne un rapporto positivo con la madre. C'è una vasta produzione, ricordo il libro *L'ombra della madre* di *Diotima* del 2007 e il più recente *Le parole per scriverlo. La parola e la ferita* di Wanda Tommasi del 2020.

Ne *L'ombra della madre*, pur non essendo quasi mai nominato Freud, la sua nozione di madre rimossa rimane costante punto di riferimento. L'ombra evoca il lato oscuro della madre, il suo lato enigmatico già tratteggiato da Freud. Si parla di «*impensato della madre*».

La psicoanalista Cristina Faccincani parla di una dimensione paradossale del materno, dovuta alla situazione di simmetria identitaria (la madre oggetto d'amore dello stesso sesso) e di asimmetria dovuta alla diversa posizione tra chi genera e chi è generato, tra chi cura e chi è curato.

Nel libro di Wanda Tommasi *Le parole per scriverlo*, sottotitolo *La parola e la ferita*, la ferita è soprattutto provocata dall'odio verso la madre che trova una tregua solo nella scrittura in scrittrici maledette come Irène Némirovsky, Marie Cardinal, etc.

Sembrirebbe che Muraro ricalchi e continui il discorso di Irigaray, ma non è così, la rottura di Irigaray con Freud è profonda. Introducendo la verticalità del rapporto tra madre-figlia nel triangolo edipico, Irigaray impedisce la riduzione del rapporto padre-figlio, padre -figlia all'uno (il padre). Il triangolo diventa un quadrato composto da due verticalità che non confliggono più: madre-figlia/figlia-madre, padre-figlio/figlio-padre, due genealogie (maschile e femminile) che si fronteggiano, si relazionano a partire dalla loro differenza.

Irigaray parla di una dialettica a quattro punti, dice che è una «specie di dialettica»¹⁰, dal momento che non c'è antitesi tra maschile e femminile nel linguaggio della differenza, questa antitesi è solo determinata dal linguaggio patriarcale. Ella porta ad esempio la figura di Diotima e scrive:

Tra il sapere e realtà ha luogo l'intermediario che permette l'incontro, e la trasmutazione fra i due. La dialettica di Diotima è a quattro termini almeno. L'al di qua, i due poli dell'incontro, l'al di là, che non sopprime mai l'al di qua. E così indefinitivamente. Il mediatore non è mai abolito in un sapere indefettibile. Tutto è sempre in movimento, in divenire. E il mediatore ne è, tra gli altri, o esemplarmente, l'amore. Mai compiuto, in divenire¹¹.

Irigaray quindi propone, a partire dal superamento della riduzione ad uno dell'etica patriarcale, l'etica della differenza sessuale (libro omonimo) e della coppia contro Hegel che è sostenitore dell'etica della unità astratta della famiglia.

Intanto ci può essere la coppia e l'amore tra due in quanto non c'è la riduzione ad uno. Intanto ci si può amare perché i soggetti sono due. In *Io amo a te* (1980), Irigaray parla d'amore, amore delle donne per gli uomini e degli uomini per le donne. Non più "io ti amo", "io amo te", ma "amo a te", dove la "a" indica il riconoscimento di una differenza, di rispetto di fronte al mistero dell'altro, una rinuncia a ogni forma di possesso. Questo è il modello di una nuova forma di rapporto fra i sessi e di un nuovo modo di amare che Irigaray propone sia alle donne che agli uomini.

¹⁰ Irigaray qui parla di una "specie" di dialettica, Masullo ad es. nell'*Arcisenso* parla di dialettica "angolare". Ciò denota la difficoltà per noi post-hegeliani di abbandonare lo schema dialettico. Ma mettere un sostantivo (specie) o un aggettivo (angolare) accanto alla parola dialettica per cambiarne il significato è di per sé indicativo. Significa che quello schema non è soddisfacente per rendere la complessità di alcuni contenuti di pensiero e di ragionamento, e che l'autore è già consapevole della sua inadeguatezza. Infatti qui Irigaray usa lo schema analogico che è composto da due proposizioni contraddittorie che non si scontrano ma si accostano, ognuna percorrendo il suo registro, e si ritrovano in un punto di mediazione. Infatti scrive: «L'al di qua, i due poli dell'incontro, l'al di là, che non sopprime mai l'al di qua. [...] E il mediatore [...] l'amore» (L. IRIGARAY, *L'etica della differenza sessuale*, trad. it. a cura di L. MURARO, Feltrinelli, Milano 1985, p. 23).

¹¹ *Ibidem*.

E a proposito di amore e di “nozze” (usa più volte questo termine), Luce Irigaray parla anche di una nuova Era. Un’Era che ci fa uscire dall’epoca del patriarcato che ha comportato un disagio della Civiltà per tutti.

Muraro rimane, nonostante la critica al simbolico maschile, dentro il paradigma freudiano, perché pone il rapporto con il maschile esterno alla sessuazione: la differenza sessuale si fonda solo sulla simbolico materno, cosa che Ida Dominijanni, sottolinea recentemente così : «Si potrebbe dire che il femminismo, portando alla luce il rimosso della psicoanalisi, ne ha completato il programma»¹².

Doroux e Putino

Posizione eccentriche rispetto a questo movimento sono quella della francese Duroux e della italiana, anzi napoletana, Angela Putino.

Francoise Duroux, conosciuta in Italia attraverso il recente libro a cura di Stefania Tarantino e Chiara Zamboni, che si chiama *Il Paradigma Perturbante della Differenza Sessuale* (è stato di ispirazione alla mia scelta dell’argomento di questo convegno), parte direttamente dalla svolta di Freud del 1897, con la quale Freud stabilisce che c’è una sola libido, ed è impossibile attribuirle un sesso. Di conseguenza Duroux rifiuta anche l’esistenza di un ordine simbolico della madre (Muraro), affermando che una vera rivoluzione simbolica deve rompere con l’ordine falocratico, non rovesciandolo in una mera inversione, ma producendo un nuovo ordine che si basa sulla “estraneità”. Qui si riferisce a Virginia Woolf e a *La società delle estranee*.

È l’estraneità rispetto all’ordine vigente maschile che, secondo lei, genera nell’inconscio l’*Unheimliche*, come inquietante movimento della differenza sessuale. L’inconscio è una chiave fondamentale per comprendere temi come: il genere, la differenza sessuale, la sessualità, il corpo, il queer e le permette di mostrare come la sessualità abbia una complessità maggiore rispetto sia al

¹² *La carta coperta. L’inconscio nelle pratiche femministe*, a cura di C. ZAMBONI, Moretti & Vitali, Bergamo 2019, pp. 20-21.

piano linguistico performativo del *Gender*, sia rispetto al referente biologico preso come un fatto. Per lei il *perturbante* è la cifra della sessualità. Interessante questa concezione che supera i dubbi di chi afferma che la differenza sessuale ormai è superata dal gender, dal queer, etc per il fatto che si può scegliere il maschile e il femminile, e che questi sono semplicemente dei ruoli o delle maschere del sociale. A parte il fatto che maschile e femminile rimangono sempre le polarità estreme di una gamma di possibili differenziazioni di genere, per Duroux questo è possibile perché il fantasma è insieme immaginazione e realtà, e come nei sogni noi possiamo assumere diverse identità, anche quelle di un animale, così le possiamo attuare nella realtà ma non senza limiti. A tal proposito Chiara Zamboni scrive:

L'attraversare l'inconscio nei sogni, ad esempio, ci porta a vivere esperienze multiple. [...] Duroux insiste molto sul fatto che l'esperienza inconscia convive con il mondo della veglia. [...] La posizione storica delle donne viene espressa più volte da Duroux con il fatto che c'è una dissimmetria tra la storia maschile e la posizione femminile e un conflitto più o meno latente. Invece nell'esperienza inconscia viviamo sia il maschile che il femminile come modi dell'essere psichico, che trova espressione nelle figure dell'immaginario come in *Orlando*, il romanzo di Woolf¹³.

Un caso a parte costituisce la posizione di Angela Putino, che dopo aver attraversato il pensiero lacaniano e filosofi francesi come Blanchot, Deleuze, Foucault, elabora una nozione di inconscio molto particolare alla luce della categoria dell'impersonale di Simone Weil.

Mentre Duroux ha una posizione più pacata nei riguardi delle filosofe femministe de «il rimosso della madre», Angela Putino, filosofa napoletana che con me costituiva l'ala napoletana della Comunità di Diotima, con il testo *Amiche mie isteriche*, si scaglia contro ogni teoria della differenza sessuale che faccia riferimento al simbolico materno.

Attacca, quindi, la riduzione della differenza sessuale al simbolico materno fondato sulla figura dell'isterica e non a caso chiama il suo libro *Amiche mie isteriche*.

¹³ F. DURUOX, *Il paradigma perturbante della differenza sessuale. Una filosofa femminista*, a cura di C. ZAMBONI - S. TARANTINO, Mimesis, Milano-Udine 2021, p. 47.

Per Putino questa figura della madre è altrettanto foriera di costrizione della legge del padre, non è affatto perturbante ma rassicurante, perché nella sua protezione la madre impedisce alle figlie di affermare la propria libertà e la propria differenza, differenza che consiste, nella molteplicità, una molteplicità divergente che non forma un insieme, ma che si dispiega come le onde. Non a caso si rifà a Virginia Woolf e al suo testo *Le Onde* e poi a *La Società delle estranee*.

In *Le Onde* un gruppo di «sei – sostiene Putino –, un insieme che viene rapito, è il molteplice di ognuna che si esalta geminando: una singolarità come raccolta temporanea, vagante e irripetibile, di combinazioni»¹⁴. La differenza sessuale è come le onde che si susseguono differenziandosi, ma che si distinguono in ogni goccia, in ogni goccia cade la singolarità della molteplicità delle onde nel loro differimento. Inoltre, «parlare simbolicamente è evadere da ciò che è domestico: sarà per tale motivo che l'inconscio si presenta come un altro perturbante»¹⁵. Un altro perturbante che non è il domestico, il rimosso della madre, ma appunto questo movimento infinito di differenziazione.

Per Angela è lo stesso avvento del '900 il *perturbante*, infatti rifacendosi sempre a Virginia Woolf, così ce lo descrive:

Una parte della specie umana era raggiunta non dalla possibilità di espandersi in nuovi campi, linguaggi o lavori sconosciuti, ma da un'insospettabile metamorfosi. In tale trasformazione, in tale divenire, anche il congegno delle cose veniva soppresso; si smontava il grande orologio del mondo; una decomposizione, inconsueta si posava sugli angoli retti delle certezze. Si sollevava un nuovo strato e ciò che compariva era l'impossibilità di riprodurre nuovi esseri sui calchi di quelli precedenti. L'inizio del novecento è per tutti tale «perturbante»; le donne tuttavia lo esibiscono come tratto interno della loro emancipazione, come qualcosa che svolge i paesaggi evolutivi del loro nuovo esistere¹⁶.

Angela Putino è stata una precursora, ma oggi che il sistema patriarcale si sta dissolvendo sotto i colpi del movimento delle donne,

¹⁴ A. PUTINO, *Amiche mie isteriche* (1998), Cronopio, Napoli 2018, p. 26.

¹⁵ *Ibi*, p. 46.

¹⁶ *Ibi*, p. 25.

abbiamo concezioni sul materno che non si riferiscono più a Freud, ma a Maria Zambrano, per esempio Stefania Tarantino e Marisa Forcina, posizioni più filosofiche, e abbiamo posizioni sull'inconscio che non si riferiscono più al perturbante di Freud. Zamboni parla de "il sentire" e si riferisce a F. Dolto: la sua elaborazione parte dal sentire inconscio del corpo ma anche dal sentire in M. Merleau-Ponty. Io stessa mi muovo più all'interno della fenomenologia, mi riferisco ad un inconscio inteso come vissuto (*Erlebnis*).

Per quanto riguarda il pensiero psicoanalitico abbiamo oggi degli aggiornamenti della psicoanalisi di Freud e soprattutto di quella di Lacan. Recalcati ad esempio ci avverte ne *L'Uomo senza inconscio* che oggi siamo di fronte ad un fenomeno sociale nuovo. Non più la rimozione nell'inconscio ma la rimozione dello stesso inconscio, annientato dalla contrazione del desiderio nell'immediatezza del godimento. Tuttavia Recalcati parte da un assunto che già il *Pensiero della differenza* riteneva non valido, ossia dalla scissione tra desiderio e godimento che viene ridotto a istinto e dalla visione negativa del desiderio come rimando *sine die* della soddisfazione istintuale. Recalcati, quando parla di desiderio, non tiene conto del *Pensiero della differenza*, in cui il desiderio è tema centrale. Per il *Pensiero della differenza* il desiderio non è negazione ma affermazione e fruibilità del godimento, non vi è scissione tra istinto e desiderio. Il desiderio non rimanda il godimento in un secondo momento, si muove nel presente ed è fruizione del piacere nel qui e ora.

Recalcati inoltre non si accorge che le relazioni di Enea-Anchise e di Telemaco-Ulisse, che continuamente ci propone, sono valide per costruire la genealogia maschile, non per quella femminile; le dà come universali, valide per tutti. Gli sarebbe bastato leggere *Speculum* di Luce Irigaray.

Riecheggia nella visione del desiderio di Recalcati non solo la concezione di Freud, ma quella di *aufheben* hegeliano, che non misconosce l'istinto, ma lo colloca in una sfera inferiore, quella animale, rispetto al livello dell'umano che nasce, per Hegel dalla repressione e reiterazione della soddisfazione istintuale per dar spazio al desiderio. Tra l'altro la questione animale, che oggi è al centro dell'attenzione non solo di etologi, ma anche di antropologi e filosofi e soprattutto di filosofe, rifiuta la gerarchizzazione animale/umano come quella uomo/donna di stampo aristotelico.

Oggi si parla sempre più spesso di soggettività asimmetriche che si relazionano nello stesso campo esperienziale.

Credo che per la problematicità di alcuni nuclei di pensiero che emergono da questa relazione che dovremmo pensare ad ulteriori momenti di elaborazione e di riflessione teorica.

BARBARA MARTE

La *Unheimlichkeit* tra Heidegger e Lacan

«Der König Oedipus hat ein Auge zu viel vielleicht»

«Il re Edipo ha forse un occhio di troppo...»

Friedrich HÖLDERLIN, *In lieblicher Blaue blühet...*

La riflessione, che qui mi appresto a intraprendere, si muove in un'area di confine tra la filosofia e la psicoanalisi, con l'intento di accostare i due territori di ricerca e renderli in tal modo più fecondi. Si tratta di un approccio in cui non mi avventuro per la prima volta, avendo già analizzato, in circostanze diverse, i temi della negazione e della mancanza a partire dal confronto tra Hegel da una parte e Freud e Lacan dall'altra.

E anche questa volta sarà il tema della negazione a dare abbrivio alla mia argomentazione e a costituirne il filo conduttore.

Nell'opera di Freud il negativo si radica sin dal momento in cui viene rotta l'equivalenza psichico-conscio, affermando l'idea di un "in-conscio" e continuerà a ossessionare la psicoanalisi, come dimostra il breve ma denso scritto freudiano del 1925 *Die Verneinung*, a cui Lacan, dialogando con Jean Hyppolite, dedicherà grande attenzione negli *Scritti*. Mi limiterò a un rapido cenno sul testo di Freud ora menzionato: il negativo si riferisce qui allo stato di una cosa, che a dispetto delle apparenze, continua a esistere, sebbene non sia percepibile dai sensi, indipendentemente dal fatto che si situi nel mondo esterno o in quello interno della coscienza. Tale negativizzazione si estende dunque ben al di là del lavoro dell'Io e porta con sé sempre una "latenza" che emergerà poi successivamente. Anticipo che i concetti di negativizzazione e di latenza erano già presenti, come vedremo, in *Das Unheimliche*, scritto da Freud nel 1919, laddove il termine *unheimlich* è contraddistinto da una tensione tra *heimlich* e la sua negazione appunto, ossia *un-heimlich*.

In filosofia il concetto di negazione viene declinato per lo più a partire da una concezione logico-linguistica, che prende in esame solo la forma dell'enunciato: la negazione rappresenta il connettivo unitario costituito dalla particella linguistica "non" e indica sia l'atto del negare quanto il contenuto negato. Ma tale declinazione logica che comincia con l'egemonia aristotelica e viene estremizzata nella logica contemporanea, non deve assolutamente indurci a sottovalutare quelle trattazioni filosofiche in cui l'atteggiamento negante viene analizzato per se stesso vale a dire in quanto atteggiamento della coscienza intenzionale o correlato essenziale dell'oggetto negato. Ci riferiamo a quella tradizione di pensiero della filosofia contemporanea che comincia con lo psicologismo logico di Brentano e giunge alla fenomenologia, la quale considera il giudizio dal punto di vista dell'atteggiamento intenzionale della coscienza (teoria del giudizio come assenso) e descrive la negazione in termini di rifiuto, diniego di una rappresentazione o idea. Sarà però soltanto con Heidegger che potremo comprendere che cosa possa significare una trattazione fenomenologica della negazione, quando pubblicherà nel 1929 *Che cos'è metafisica?*. Premettendo che resta centrale un motivo che è parte essenziale della concezione fenomenologica ossia il tentativo di cogliere nell'esperienza vissuta le costanti universali dell'esperire umano (in altre parole il progetto di una psicologia introspettiva come conoscenza obiettiva o come ontologia), in questo testo Heidegger suggerisce un'impostazione del tutto nuova del problema filosofico del giudizio del negativo. Egli lo riconduce a quella che gli appare essere la sua propria radice: l'esperienza emotiva definita come "esperienza originaria del nulla". Proprio l'analisi del modo di darsi di questa esperienza costituirà per il filosofo il necessario complemento di un nuovo modo di porsi nei confronti della metafisica. La domanda sul nulla e sulla tonalità emotiva dell'angoscia, che accompagna l'esperienza del nulla, rappresentano per Heidegger il filo conduttore di un'indagine condotta interamente al di là dell'essente (cioè del visibile), in questo senso dunque è da intendere "meta-fisica". In tale teoria metafisica della negazione Heidegger si propone di rovesciare "il dominio della logica" nell'ambito della filosofia. Nella logica il nulla viene posto sotto la superiore determinazione della negazione e quest'ultima è una specifica operazione dell'intelletto discorsivo (dunque il nulla dal

punto di vista logico è la negazione di tutto l'essente). Alla domanda «C'è il Niente solo perché c'è il "non", cioè la negazione? Oppure è vero il contrario, ossia che c'è la negazione e il "non" solo perché c'è il Niente?»¹, Heidegger risponde, ed è questa la grande novità, che il nulla è più originario del non e della negazione: «Da parte nostra affermiamo che il Niente è più originario del "non" e della negazione»². L'idea di Heidegger è che la negazione operata dal pensiero, ossia il giudizio negativo, come pure gli atteggiamenti negativi di cui è intessuta l'esperienza umana, (egli cita l'azione violenta, la bestemmia, il rifiuto, la proibizione, la rinuncia), rivelino la capacità di manifestarsi del nulla, che soltanto l'esperienza dell'angoscia svela. Tale esperienza rappresenta per Heidegger l'esperienza autentica e autenticante della soggettività esistenziale dell'esserci, in quanto l'esserci perviene a se stesso soltanto attraverso il dileguare di ogni legame immediato con l'oggettività, in ciò consiste l'esperienza del nulla: «La negatività assoluta (l'essere per la morte) è ciò che insedia il soggetto nel suo fondamento autentico»³.

La teoria di una negatività come insieme dei fenomeni relativi all'esperienza, a cui il soggetto esistenziale è esposto, riecheggiava un'attualità epistemologica, che non può non attirare la nostra attenzione. Infatti negli stessi anni in cui Heidegger scriveva *Essere e tempo* (1927) e *Che cos'è metafisica?* (1929), Freud elaborava il concetto di pulsione di morte in *Al di là del principio di piacere* (1920), intanto aveva già pubblicato *Das Unheimliche* (1919), e lavorava a una teoria della negazione, *La Negazione* (1925) e a una teoria dell'angoscia, *Inibizione sintomo e angoscia* (1925), riflettendo nel contempo sul rapporto che tali fenomeni avevano con la formazione e il funzionamento dell'Io. Poniamo in risalto che anche con Freud è proprio dal e con il concetto di negazione che si origina lo spettro concettuale costituito dai concetti del nulla, della morte, della pulsione di morte, dell'angoscia. Dunque, pur evolvendosi in progetti epistemologici completamente diversi, rimane comune a Heidegger e Freud quel dato epistemologico che consiste nella tendenza a cercare il fondamento originario (e per Freud inconscio) delle

¹ M. HEIDEGGER, *Che cos'è metafisica?*, a cura di F. VOLPI, Adelphi, Milano 2005, p. 44.

² *Ibi*, p. 45.

³ D. FERRERI, *Sulla negazione*, Astrolabio-Ubaldini, Roma 1994, p. 15.

funzioni intellettuali in situazioni emotive che afferiscono al tema del negativo⁴ e più in generale la tendenza a pensare insieme categorie logiche e fenomeni psicologici. La fenomenologia del resto era nata dall'intersezione tra logica e psicologia, nell'ambito di una critica implicita al modo in cui la psicologia si stava costituendo, a partire dall'Ottocento, in sapere autonomo, tentando di trovare una posizione intermedia fra il formalismo logico e quella tendenza a ricondurre le funzioni e i principi logici a processi psichici che va sotto il nome di psicologismo.

Lacan nel testo *Il seminario. Libro X. L'angoscia 1962-1963* avverte dell'importanza della rilettura dell'articolo di Freud sulla *Unheimlichkeit*, sottolineando non solo il fatto di non averlo mai sentito commentare, ma pure che «nessuno sembra essersi accorto del fatto che costituisce il cavicchio indispensabile per affrontare la questione dell'angoscia»⁵ e aggiunge immediatamente: «L'*Unheimliche* è ciò che appare nel posto in cui dovrebbe stare meno-*phi*. Tutto parte, in effetti, dalla castrazione immaginaria, poiché non c'è, e non a caso, un'immagine della mancanza. Quando qualcosa appare lì, significa dunque, se posso esprimermi così, che viene a mancare la mancanza»⁶. Quindi l'angoscia è legata a tutto quello che può apparire dove apparentemente non vi è nulla cioè nel posto di meno-*phi*. Ciò ci viene assicurato, afferma Lacan, proprio dal fenomeno della *Unheimlichkeit*. Quello che colpisce, insiste Lacan, sono due aspetti del testo di Freud sull'*Unheimlich*: l'importanza attribuita da Freud all'analisi linguistica e il fatto che alla fine la peculiarità dell'*unheimlich* sia di essere *heimlich*: «È ciò che si trova al culmine dell'*Heim* a essere *Unheim*»⁷. Lacan giunge ad affermare che il vero nome del posto designato come meno-*phi* è *Heim*. Quel che Lacan vuol dire, lo dice esplicitamente, è che *Heim* sta a indicare la casa dell'uomo,

⁴ Mi sembra importante ricordare qui che Freud, sebbene mostri una particolare insistenza nel sottolineare la sua distanza dalla filosofia (vedi S. FREUD, *Selbstdarstellung*, in *Gesammelte Werke*, Bd. XIV, Fischer, Frankfurt a.M. 1999, pp. 85-86 e J. DERRIDA, *Speculare - su "Freud"*, trad. it. di L. GAZZIERO, Raffaello Cortina, Milano 2000, p. 15), abbia non solo frequentato le lezioni di Franz Brentano, ma anche coltivato l'idea di fare un dottorato in filosofia.

⁵ J. LACAN, *Il seminario. Libro X. L'angoscia 1962-1963*, a cura di J.-A. MILLER e A. DI CIACCIA, Einaudi, Torino 2007, p. 46.

⁶ *Ibi*, p. 47.

⁷ *Ibi*, p. 52.

ma l'uomo trova la propria casa in un punto situato nella casa dell'Altro, vale a dire al di là dell'immagine di cui siamo fatti: «Questo posto rappresenta l'assenza in cui noi siamo»⁸. Nel momento in cui si rivela la presenza altrove che rende questo posto un'assenza, esso allora «si impadronisce dell'immagine che lo sostiene e l'immagine speculare diviene l'immagine del doppio, con tutto quello che comporta di estraneità radicale»⁹. Hegeliana-mente Lacan continua dicendo che esso ci fa apparire come oggetto, laddove ci rivela la non autonomia del soggetto.

Nel *Seminario X* Lacan interpreta l'*Unheimlich* alla luce del tema della vista e della sua sottrazione e lo spiega come il tema della perdita dell'autonomia del soggetto o meglio della rivelazione della perdita di tale autonomia. Nel *Mago sabbiolino* di Ernst Theodor Amadeus Hoffmann il soggetto rimbalza di captazione in captazione: l'occhio della bambola non può che essere quello del protagonista e il tema secondo cui gli si vuole strappare l'occhio è il filo esplicativo del racconto. Gli occhi della bambola Olimpia appaiono come strappati dal corpo, quindi ricondotti a uno sguardo esterno al soggetto. Qui riemerge il tema dello sottrazione degli occhi, di cui il protagonista è ripetutamente minacciato: ora se vieni privato della vista, non vedi più ciò che ti sta intorno, il mondo scompare, sei in preda allo "spaesamento". Anche nel testo *Gli elisir del diavolo* di E.T.A. Hoffmann, che Freud c'invita a leggere, è chiaro che il soggetto accede al proprio desiderio solo sostituendosi sempre a uno dei propri doppi. Il mio desiderio entra "nell'altro/Altro" (qui Lacan gioca con i termini), perché sappiamo da sempre che il mio desiderio è il desiderio dell'Altro, laddove qui l'Altro indica quella dimensione del simbolico, del linguaggio, quella rete dei significanti che precede il soggetto, sotto la forma dell'oggetto che io sono, dato che mi esilia dalla mia soggettività, risolvendo tutti i significanti a cui essa è legata. L'effetto di finzione presente ripetutamente nel testo *Gli elisir del diavolo* permette di vedere che l'intero corso dell'esistenza rimane allo stato di fantasma: la formula del fantasma, S barrato desiderio di a , si traduce nel senso che l'Altro svanisce, che va in deliquio di fronte a quell'oggetto che io sono, a parte il fatto che "io mi vedo". L'Io diventa in tal modo oggetto di se stesso e

⁸ *Ibi*, p. 53.

⁹ *Ibidem*.

finisce col cogliere se stesso come “perturbante” o “spaesante”: il soggetto giunge ad avvertire se stesso come perturbante, in quanto entra in contatto con una dimensione oscura e profonda di sé, che si manifesta a un tratto nel suo nascondimento come sdoppiamento e ripetizione coatta di sé, come ambivalenza vissuta.

L'immagine con cui il soggetto s'identifica si rivela essere come un altro dal soggetto, un doppio da cui si sente catturato, ma che in realtà sta per il luogo della sua assenza: l'immagine del corpo in cui si riconosce si rivela a lui estranea. Al vacillare del soggetto si affianca la mutazione dell'oggetto secondo Lacan, perché lo sguardo diviene estraneo al soggetto. Il soggetto scorge l'estraneità che lo abita, si accorge di essere altrove rispetto all'immagine con cui s'identificava, al discorso con cui si definiva e allo stesso tempo emerge un'esteriorità, solitamente scartata, che unisce in sé le caratteristiche dell'estraneità e della familiarità, in quanto l'Altro, quindi lo straniero, è costitutivo della mia identità (*hostis* e *hospes* del resto provengono dalla stessa radice). La *Unheimlichkeit* accompagna proprio il ritorno di qualcosa di familiare che è stato rimosso e che quindi risulta estraneo. La sua prossimità è tale però da impedirne la visione, quindi impossibile trovare una forma che possa contenere tale oggetto, familiare ed estraneo allo stesso tempo, dal quale di conseguenza non si riesce a prendere la distanza. Qui si profila, è evidente, l'oggetto del desiderio, l'oggetto *a*, un resto, a cui più l'uomo si avvicina, più ne è disorientato, perché questo resto ha a che fare con noi stessi, con il nostro corpo, con la condizione che abbiamo perduto al momento del nostro costituirci come soggetti: allora si è costituito un dentro che ha escluso un fuori, di cui pure aveva fatto parte. Tale interiorità è attraversata da un'assenza/mancanza, mediante la quale rimane ancora involupata in ciò da cui si è separata.

Secondo Lacan allora l'angoscia accompagna l'affiorare dell'oggetto del desiderio: qualcosa compare là dove vi era una mancanza, il vuoto si trasforma in pieno. Ecco perché l'angoscia non-è-senza-oggetto, afferma Lacan, ma tale oggetto ha in sé il carattere dell'estraneità e della familiarità, della distanza e della prossimità. Infine potremmo dire che questi due binomi, estraneità-familiarità e distanza-prossimità, caratterizzano tanto l'angoscia quanto la *Unheimlichkeit*. Ora però, sebbene Lacan illustri la stretta relazione dell'una con l'altra, dobbiamo chiederci che

cosa distingue la *Unheimlichkeit* dalla semplice angoscia. A tale proposito mi sembra sia utile riprendere il discorso di Caterina Resta, la quale fondatamente, non perdendo di vista l'analisi linguistica di Freud, tematizza il nesso tra *Unheimlich* e negazione: ciò che è *unheimlich* sarebbe non il contenuto dei materiali rimossi che si ripresentano, ma il modo del ri-presentarsi, ossia il dire-disdicendo¹⁰, perché solo in questa forma può ripresentarsi, come direbbe Levinas, un "passato che non è mai stato presente" e che, appunto per questo, può tornare solo in guisa di fantasma. E con Derrida diciamo che nulla vi è di più inquietante degli spettri. Lacan, che non si pone assolutamente l'obiettivo di superare la radicale ec-centricità del soggetto freudiano rispetto a se stesso, commenterebbe sicuramente dicendo che è l'origine a non essere mai stata presente: l'altro è infatti quella parte di me dove devo av-venire per essere. Così Lacan interpreta la famosa affermazione freudiana «*Wo es war, soll ich werden*», «L'Io deve avvenire là dove era l'es». E l'es è il luogo illocalizzabile di quella radicale estraneità/alterità che lo rivela a se stesso nella sua impossibilità a sapersi e a essere in quanto identico a sé. E la *Unheimlichkeit* discende proprio dal darsi insieme di familiare ed estraneo: un *non-essere-a-casa-nell'essere-a-casa*, l'inquietante presenza di un altro là dove ero io, là dove l'Io si sentiva padrone: l'Io si sente espropriato del proprio.

Ora mentre Lacan sottolinea il carattere regressivo e illusorio dell'angoscia, Heidegger considera l'angoscia una condizione positiva, una tonalità emotiva indispensabile al pensiero dell'essere. Ciò nonostante l'angoscia, di cui parla in *Essere e tempo*, interrompe la familiarità con il mondo: non ci si sente più a-casa nel mondo (*Un-zuhause-sein*), ci si sente spaesati (*unheimlich*). In *Essere e Tempo*, opera del 1927, la *Unheimlichkeit* è analizzata nella sua stretta connessione con l'angoscia. Tale concetto ritornerà con particolare insistenza nella riflessione heideggeriana, sia nel corso universitario tenuto nel semestre estivo del 1935, *Introduzione alla metafisica*, sia in quello del 1942, *L'inno Der Ister di Hölderlin*. In entrambi i casi l'essere *unheimlich* ha una funzione fondamentale riguardo l'essenza dell'uomo, e viene indicata da

¹⁰ Cfr. C. RESTA, *L'estraneo. Ostilità e ospitalità nel pensiero del Novecento*, il melangolo, Genova 2008, p. 60.

Heidegger addirittura come il carattere fondamentale dell'essenza umana, cui in ogni caso gli altri caratteri devono essere riportati. La *Unheimlichkeit* è concepita dal filosofo come *Grundbefindlichkeit*, come situazione emotiva fondamentale, che apre al *Dasein* la sua più propria possibilità decidendo tra la fuga di fronte a se stesso nell'abituale e nell'essere familiare con il mondo da un lato e la ricerca di sé che comporta l'estraniarsi dal mondo fino a giungere a una condizione di *Ek-sistenz* dall'altro, condizione che rende inquieto ogni "essere a casa".

Heidegger comprende che ciò che costituisce la *Unheimlichkeit* è il conflitto tra l'essere-a-casa (*das Zu-hause sein*) e il non-essere-a-casa (*das Un-zuhause-sein*). La *Unheimlichkeit* non indica, come nel caso di Freud, l'affioramento di un contenuto familiare rimosso, ma fa sperimentare al *Dasein* il suo costitutivo mancare di dimora. Dunque sia Freud e Lacan per un verso sia Heidegger per l'altro esaminano l'umano partendo da una latenza e tematizzano l'ambiguità del rapporto dell'uomo con "la patria/l'origine" cioè la coesistenza di vicinanza e lontananza o ancora meglio la perdita originaria della patria/origine. Da ciò scaturisce il carattere ambiguo dell'apparenza del "familiare", che tale latenza occulta. Del resto anche nei *Seminari di Zollikon* Heidegger sostiene che ciò che concerne l'uomo ineludibilmente non gli è accessibile immediatamente.

Nel testo *L'inno Der Ister di Hölderlin*, (precisamente nel nucleo centrale della seconda delle tre parti in cui è suddiviso), Heidegger insiste particolarmente sulla parola *unheimlich*: l'occasione gli è data dall'esigenza di tradurre, il termine greco, semanticamente assai complesso, *tò deinòn*, che, così come in *Introduzione alla metafisica*, traduce con *unheimlich*, sebbene tale traduzione sia filologicamente falsa. E non può non attirare la nostra attenzione il fatto che invece di soffermarsi sull'etimologia, Heidegger si soffermi particolarmente sul significato della parola tedesca, che, come abbiamo appreso da Freud, è essa stessa parola disorientante e inquietante: *das Unheimliche* porta lo scompiglio nell'ordine della significazione, secondo Heidegger. *Das Unheimliche* nominando il proprio e l'estraneo apre una faglia nel nominare e nel dire, essa nomina un'eccedenza, una residualità del significante. La coappartenenza del proprio e dell'estraneo mette in questione il rapporto tra lo stesso e l'altro. La condizione umana si rivela perciò segnata da un carattere peculiare che fa sì che l'uomo esperisca il

suo più proprio, innanzi tutto e per lo più, come se gli fosse estraneo. Egli è il più inquietante di tutti gli enti nel senso che solo l'uomo può essere nella modalità dell'"essere spaesato". L'esistenza umana permane dunque inevitabilmente in uno stato conflittuale tra familiare ed estraneo anche dopo che l'uomo abbia assunto su di sé tale condizione, anche dopo essere giunto a quella trasformazione che conduce a una possibile esistenza autentica, in quanto proprio lì emerge, in tutta la sua portata inquietante, la non risolvibilità della tensione della coappartenenza essenziale del proprio e dell'estraneo. Anzi è proprio a questo punto che diviene chiaro che per raggiungere il "proprio" e per accedervi, bisogna allontanarsi, attraverso la *Unheimlichkeit*, da ciò che dapprima ci appare come il più proprio e il più familiare. L'abitare dell'uomo deve dunque assumere tale opposizione, e non può divenire un abitare autentico prescindendo dalla consapevolezza che non si dà per l'uomo una dimora tranquillizzante e protetta dal velo del consueto, che non sia allo stesso tempo intimamente abitata da un'estraneità incontrollabile, che minaccia di mettere fuori gioco ogni certezza e ogni rassicurazione. L'*Ek-sistenz* heideggeriana consiste appunto in questa costitutiva mancanza di dimora, nel dimorare presso altro. Le strade della psicoanalisi e della filosofia, attraverso Freud e Lacan da una parte e Heidegger dall'altra, sembrano convergere.

ALBERTO ZINO

Una casa nasconde ma non ruba

1. *Il familiare e le dimore del segreto*

Vi sono, nel nome del nostro con-vegno – dell'*esser venuti insieme qui* – quattro significanti non da poco:

il familiare, il segreto, i margini e il sapere.

Su di loro, su tutto, ogni volta, ogni volta di tutte le volte, *le dimore*.

Nel nome di questo intervento che ho portato oggi qui, per voi, c'è – oltre al nascondimento – anche il *non*.

La psicanalisi – penso soprattutto a Freud e Lacan, ma non solo – si è interessata alla questione del fondamento, alla domanda di fondamento. Perché questo *fondo*, in fondo?

Parola forte, importante, soprattutto quando indica la base, il sostegno, i mezzi, la disponibilità, le risorse, il patrimonio. Ma il fondo riguarda - non cessa di guardare - un altro senso (come dire, più intrigante, ovvero il pro-fondo, ciò che è per il fondo, in suo favore (il lavoro del fondo), il folto, il denso, lo spesso, il fitto, l'intricato.

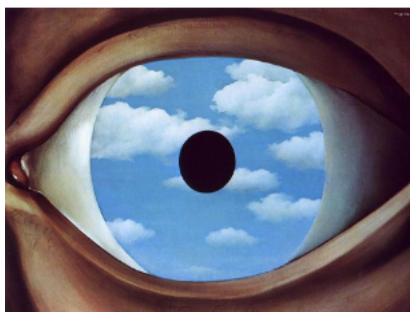
Unheimlich – Grande significante, da Freud in poi. Ma la sua cosa o parola più bella è proprio questo *un* che non può essere (essere? che tipo di essere?) altro che un grosso, ingombrante *non* che abita la casa...

Unheimlich contiene *Heim*, la casa, la dimora, e quell'*Un* che è, forse, il suo segreto.

Avete mai conosciuto una casa senza almeno un segreto?

2. *Uno specchio che si guarda da sé*

Anche l'occhio di Magritte¹, che rappresenta uno specchio che in realtà è un falso specchio, che non riflette il fuori, ma il dentro, il suo dentro, come se fosse retroflesso... Ed ora, oggi (e domani, e poi...) ci guarda, per tutto il tempo. Quell'occhio è in fondo – nel suo fondo che tuttavia non può essere un fondamento – una dimora: che nasconde il suo segreto, senza aver bisogno di rubarlo, di portarselo via per non farlo *vedere* a nessuno.



3. *Uno che non si vede*

Al contrario. Ecco quel che psicanalisi ha chiamato *Inc* – genio di Freud: *Un-bewusst* – il suo verbo, quello della lingua di Freud, era, è, *bewissen*; viene da *wissen*, che indica con tutta la sua potenza, il sapere. Ma *be-wissen* è anche – nella lingua di Freud – il “confessare”. Ammettere, riconoscere...

Ecco, *Inc* è *Un-bewusst*, il *non* ammesso (alla coscienza, per esempio), il *non* confessato. Il non guardato, o comunque l'intravisto, il visto poco.

Anche perché – e qui sta uno dei particolari *fondi* dell'invenzione di Freud, che si chiama psicanalisi – *Inc*, l'inconscio, non si vede.

¹ R. MAGRITTE, *Il falso specchio* (1928), Museum of Modern Art, New York.

4. Casa non di proprietà

E se fosse proprio questo, lui, il segreto del divano? Del *dir-vano*, come lo rilanciava Lacan? Che non ci si vede, che l'occhio non è il padrone?

Sono lì, quei due. Siamo lì, orecchio su orecchio, voce su voce, silenzio su silenzio.

Comanda questo strano, affascinante, imperdibile *non di bewusst*, che non è il cosciente, il conosciuto, il consapevole.

Resta, il *non* del saputo. Parla e ascolta. *Via via*, lungo la strada di un'analisi, si dà, prende forma, si costituisce. Non al modo di costruire una casa, tantomeno di proprietà. Né dell'uno né dell'altro.

La casa che ci consegna una psicanalisi non è una proprietà.

5. Casa che non si misura, non si svela

Ecco "Il familiare e le dimore del segreto": nel nostro nome di oggi perché la *g* è andata via? Sarebbe stata la lettera che introduceva la famiglia, dov'è andata, si è nascosta, c'è fin troppo, cela qualcosa? Vedete, ci sono qui intorno le dimore del segreto. La sua casa? Quale potrebbe essere?

Una casa. Potete fare mappe, carte, planimetri, misurazioni, ma lei, la casa, non si svela del tutto, non si ostenta, non si espone né palesa, non si dichiara né si smaschera... ma solo lascia intendere, indica, allude.

6. Passaggi di proprietà

Vi è², a carico di questo senso di mancanza, tutta una serie di altri sentimenti che hanno a che fare con l'amore: per darlo, per farlo, per dirlo, per non dirlo o non farlo, e via di seguito.

Lungo la strada, ora qui, ora là³, il segreto tesse le sue dimore.

² Vuol dire: è qui, proprio dove siamo, dove siete, è in voi...

³ «nunc hinc, nunc illinc» (TITO LUCREZIO CARO, *De rerum natura*, Libro II, verso 214). *Unheimlich*, il segreto: il segreto di Freud (!) insieme a "ora qui, ora là", luogo che non si può prendere, inquadrare, assestare su una mappa...

Che in realtà – strana forma di realtà cui prima o poi dovremmo abituarci – ci costituiscono, soprattutto nel senso che fanno via via di noi le stanze della sua casa, che poi sarebbe la nostra, non come possesso, naturalmente, ma via via come passaggio...

Passaggi, *via via*, di proprietà...

7. *Tutta via*

Ma – come un corpo di donna, di uomo, di bambino, *tutta via* – lungo la strada, *una casa nasconde, ma non ruba*.

Lei cela, tiene da parte, copre, vela
– ah, questo *non*, che ci segue, ci accompagna –
non imbroglia, non frega, non inganna, non raggira né truffa...
accompagna.

8. *Nata di donna*⁴

«**L**a psicanalisi è nata da una donna, lasciata parlare da un uomo che scompare dalla sua vista».

Non è una sorgente da dimenticare. C'è qualcosa in questa origine, nella nostra Cura, per qualcuno di noi anche nella propria vita, che non è casuale, sia pure con riguardo ai processi del destino. La passione, la psicanalisi, proviene da una parola di donna, lasciata dire da un uomo. In quel momento, o solo un attimo dopo, egli svanisce, come presenza da vedere.

Lasciare parola alla cura significa sempre attraversare quel luogo da cui e per cui lei si è data da sempre tra gli umani. Non è la psicanalisi ma l'amore, con la sua questione.

C'è da dire, su quella scena originaria. Occorre sentire la durezza, forse la violenza millenaria, che ora confluisce in quel «lasciata parlare»: e da un uomo, per giunta. Evidentemente, non era usuale. Possiamo giudicare assurdo, malvagio, del tutto improprio, che sia

⁴ A. ZINO, *La condizione psicanalitica. Centocinquantesi frammenti, quindici lettere, un biglietto smarrito*, Edizioni ETS, Pisa 2012, pp. 10-12.

stato proprio un uomo a lasciar parlare una donna. Ma così è andata, non senza dimenticare ciò che costei dice a *Herr Doktor*: «Stia zitto, non parli, non mi tocchi!». Il dottore parlava, come i suoi colleghi, produceva sapere e toccava, oh sì, la mano sulla fronte, ultimo gesto tra corpi prima che il transfert assumesse tutta la sua essenza di voce. Sorprende che l'uomo, colpito dall'esclamazione, non aggredisca, non rimproveri, non si suicidi, non la uccida. Sente che c'è qualcosa, entra nel silenzio, sposta la sua sedia, si mette un poco più in là. Nella momentanea penombra di un vero.

Gioco di occhi che diviene gioco di orecchie, sguardo che diventa parola, senza rinziarvi. Tralascio quel che si perde, in quella che nonostante ciò si vuole chiamare ancora analisi, a stare di fronte. Ripristinando l'antico dominio, di una parola rivolta a un ente visibile e di uno sguardo clinico; rinunciando al divano e alla sua forma astrusa, si perde la carezza e la resistenza del suo velluto; e la stoffa di cui è fatto un sintomo, come un umano, si sa, sono parole⁵. La loro magia, come non manca di notare Freud.

Forse egli sente che qualcosa in colei che gli chiede di svanire, di *divenire orecchio*, non ha ancora avuto luogo, forse la donna stessa non ha ancora avuto luogo⁶. Il verbo chiama un impossessamento, cosa che, parlando di donne, non è fuori luogo. Cosa intendiamo con luogo, se non è un possedimento? Che significa da noi abitare in un divano?

9. *Che altro?*

Ecco, a proposito della casa, di cui oggi stiamo parlando...

Può darsi che si tratti di una particolare dimora. Un posto, in quella scena originaria, dove la donna non può sapersi. Non fino in fondo. La frase di Victor Hugo e dei suoi *misérables* nelle cloache di Parigi, «Che altro si può fare nell'abisso se non parlare?»⁷, l'abbiamo già incontrata ed è giustamente apparsa terribile e affascinante a un tempo. [...] «la parola più autentica, quella che la

⁵ *Ibi*, pp. 11-12.

⁶ *Ibi*, p. 12.

⁷ Cfr. *ibi*, p. 12.

donna e Freud stanno cercando nella luce fioca» è parola proprio perché «non può sapersi»⁸.

In fondo, non si parla solo di quel che si sa o che si crede di sapere, ma prevalentemente di quello che *non si sa*. È proprio perché non sappiamo che parliamo. Verità dimenticata. In un'epoca in cui ci si rimprovera anche così: se non sai di cosa parli, taci. Bisogna parlare solo di ciò di cui si è competenti. Una volta che ti sei robotizzato, allora «puoi dire con pertinenza delle tue automazioni. Non credo che il dottore e la signora viennese di fine secolo avrebbero approvato»⁹.

10. Generosità

Un uomo dice ad una donna: «Voi continuate a parlare, solo al mondo come desiderate. Dite che l'amore vi è parso sempre fuori posto, che non avete mai capito, che avete sempre desiderato di amare, che avete sempre voluto essere libera di non amare. Voi dite che siete perduto. Dite che non sapete a che cosa, in che cosa siete perduto.

Lei non ascolta, dorme.

Voi raccontate la storia di un bambino.

Il giorno è venuto alle finestre.

Lei apre gli occhi, dice: Non mentite più. Dice che spera di non saper mai niente, assolutamente niente, nel modo in cui voi sapete. Dice: Non vorrei sapere niente nel modo in cui sapete voi, con questa certezza che viene dalla morte, questa irreparabile monotonia, uguale a se stessa ogni giorno della vostra vita, ogni notte, con questa funzione mortale della mancanza d'amore.

Lei dice: Si è fatto giorno, tutto sta per cominciare, tranne voi. Voi non cominciate mai.

Lei si riaddormenta. Voi le chiedete perché dorme, di quale fatica, colossale, debba riposarsi. Lei solleva la mano e vi accarezza di nuovo il viso, forse la bocca. E ancora canzona, dormendo.

⁸ *Ibidem.*

⁹ *Ibidem.*

Dice: Dal momento che fate la domanda, non potete capire. Dice che a quel modo si riposa anche di voi, della morte»¹⁰.

Chi sa. Chissà perché, la psicanalisi è nata da una donna.

11. [Finale]

Mi dispiace dover mancare, non poter essere qui con voi a questo convegno, nel suo proseguimento. Ma forse è proprio a causa di tale ingombrante *non*, per sua causa, *per sua voglia*, che talvolta noi siamo costretti a mancare. Intendo al di là delle contingenze, i treni o gli orari. È che noi, noi umani, per via della nostra casa, siamo esseri tendenzialmente mancanti. È strano – ed affascinante a un tempo – aggiungere che in fondo, nel nostro fondo, è proprio per questo che amiamo.

Grazie, a Giovanni, Irma, Anna Maria e a tutti voi. Vi penserò, tornando verso casa.

¹⁰ M. DURAS, *La maladie de la mort*, Éditions de Minuit, Paris 1982, pp. 49-51; ed. it., *La malattia della morte*, in *Testi segreti*, Feltrinelli, Milano 1987, p. 65.

ANNA FALCONE

Nel cuore della notte

La tragedia dell'uomo contemporaneo è che non ha più il coraggio di avere paura. È una sciagura, perché ne consegue che deve poi anche smettere di pensare. È logico, perché chi non ha il coraggio di avere paura deve abbandonare le attività che possono renderlo inquieto e riportarlo per vie traverse alla condizione di paura¹.

Questa è una delle impressionanti frasi dette da Scriver, il personaggio scrittore del libro di esordio di Stig Dagerman² che molto bene si è prestato per avviare questa mia riflessione.

Il libro è *Il serpente* che per la forma aperta e non definita è stato avvicinato ad un romanzo o ad una raccolta di racconti. La struttura complessa potrebbe non renderlo, almeno subito, di facile lettura, se non si accoglie quella modalità particolare di lasciarsi andare, ascoltando e facendosi trasportare dalle pagine fino a quando, quasi alla fine, si cominciano a comprendere i vari intrecci, i rimandi e i legami che sostengono le diverse parti del libro, accordandolo nella sua unità singolare e speciale.

Il serpente è l'animale che, all'improvviso, salta fuori da una macchia nella campagna svedese e sollevandosi nel suo cerchio pauroso si manifesta ad un gruppo di soldati e al sergente, mentre si trovano impegnati nelle esercitazioni per la Seconda guerra mondiale, destando in loro un grande terrore. La sua ombra nera

¹ S. DAGERMAN, *Il serpente* (1945), trad. it. e postfazione di F. FERRARI, Iperbo-rea, Milano 2021, pp. 287-288.

² Stig Dagerman (1923-1954) è stato un giornalista, scrittore e anarchico svedese. Ha vissuto la sua infanzia con i nonni paterni in campagna, dove era stato lasciato dalla madre nei primissimi mesi dopo la nascita e fino a quando si è riunito poi con il padre nella giovane età. Lo scrittore si impose nel panorama letterario svedese a soli ventidue anni con *Il serpente*, e successivamente con altre opere in forma narrativa e teatrale, oltre a racconti e poesie. La sua produzione letteraria è intensa ed articolata, nonostante la sua brevissima vita, finita con il suicidio a trentuno anni.

e minacciosa si imprime nella testa e nella psiche dei soldati, i quali erano a tal punto sonnacchiosi e intorpiditi dalla vita militare che avevano perso anche la consapevolezza di essere in battaglia. Così, una paura spaventosa dilaga tra di loro e Bill, un soldato del gruppo, cerca di catturarlo per ucciderlo e lo caccia nello zaino che porterà in spalla, finché poi finirà nella caserma. Lì dentro mostrerà tutta la sua vivacità maligna e la capacità di disperdersi ovunque.

Dunque, il serpente, onnipresente e soffocante, è il vero protagonista dell'universo narrativo del libro. Nella sua presenza continua e strisciante diventa il soggetto invisibile ed insidioso che attraversa i personaggi, salta tra le pagine e si infila dappertutto, tiene svegli la notte e penetra nelle menti, contagia i sogni ed infesta la routine della vita militare, prendendo le forme più disparate.

Insieme, l'altra immagine che compare spesso nel libro è il «cerchio di ferro» che raffigura il senso di angoscia come conseguenza della paura, nonché la forza, la violenza e le pressioni che la società esercita e stringe, proprio come un cerchio di ferro, intorno alla testa del cittadino, con lo scopo di ottenere l'obbedienza e l'adesione alle norme e alla collettività, spesso a svantaggio della singolarità soggettiva, dell'identità e della dignità personale³.

La paura infetta subito Irene, la protagonista della prima parte del libro, rivelandosi nei pensieri e nelle azioni mentre si trova in viaggio a bordo di un treno e durante gli incontri che avvengono per la campagna, prima di arrivare nel luogo per la festiciola di una sera.

Ad un tratto Irene:

cominciò a sentire delle piccole tenaglie che le stringevano il cuore e provò qualcosa che somigliava all'angoscia. [...] E un pensiero disperato le si insinuò nel cervello e cominciò a battere

³ Attraverso questa immagine viene delineata una critica forte al militarismo, alla cultura dominante e allo Stato quale «grande elargitore di sicurezza». Il «cerchio di ferro» viene anche paragonato ad un cappello che si modifica e si adatta alla testa di chi lo indossa, alle temperature e alle circostanze esterne. Nel tempo, il cerchio cresce ed elargisce sicurezza con una certa gradualità, fino a condurre il soggetto a sentire di essere felice e di portarlo comodamente, come in una prigione invisibile dentro la quale non c'è più alcuna consapevolezza della chiusura, ma soltanto un adattamento ad essa, fino alla completa immobilità di azione.

come un piccolo martello su un'incudine, quel piccolo, sfacciato ostinato pensiero continuava a martellarle dentro [...] potente, ritmato, monotono come gli zoccoli di un cavallo sul selciato⁴.

La paura era attiva nel manovrare la sua testa e «colava in perle nere» prendendo il comando di tutte le forze e bloccando ogni sua capacità di resistenza e di azione. Quella paura rodeva da dentro come un animaletto dai denti aguzzi, rinchiuso in una scatola che continuamente rosicchiava. La donna era assalita dalla paura che l'animale poteva liberarsi. E questa minaccia la costringeva a cercare sempre più forza ed energie per costruire scatole e barriere, reti e pareti solide e spesse per tenerlo bene al chiuso e nascosto alla vista. Eppure:

La paura frulla dentro di lei con il suo piccolo frullino dentato, lei è nuda di fronte al terrore e sa che è vero. Sa che è sempre stato vero e che tutto quel che ha fatto, tutto quel che ha detto era solo per sottrarsi al terrore. E il terrore è l'animaletto che ormai più niente può fermare. [...] Lei sa che è tutto vero, tuttavia dà inizio all'estenuante gioco con le scatole e comincia con l'infilarsi dentro l'animaletto⁵.

A quel punto, per Irene cominciava il triste gioco per sottrarsi al terrore, ovvero un lavoro faticoso fatto di strategie di nascondimento e di inganni, manovrato dalla paura stessa, che la renderà schiava di quella paura. Così, più cresceva il bisogno di sicurezza e più aumentava l'incertezza, perché la paura si alimentava delle reazioni e dei vari stratagemmi di difesa e di evitamento, limitando le esperienze e le attività quotidiane.

Nella seconda parte del libro Irene scompare del tutto, mentre vengono narrate le vicende di un gruppo di militari che per combattere l'insonnia si ritrovano di notte a raccontare vissuti e ricordi, così da formare una forza collettiva contro la paura.

Dapprima, la disperazione che seguiva la mancanza di sonno, e insieme la paura di impazzire, erano vissuti che assalivano i vari personaggi singolarmente. Ma poi la sorpresa che la difficoltà a dormire riguardava tutti generò una forma di solidarietà

⁴ S. DAGERMAN, *Il serpente*, cit., pp. 41-43.

⁵ *Ibi*, pp. 120-124.

e di condivisione dalla quale ne scaturì la consolazione di ritrovarsi svegli a raccontare storie e vicende personali.

I racconti, la voce di un compagno e le emozioni condivise risultavano essere un modo per sfuggire al tormento dell'angoscia ed allontanare le lunghe notti di tristezza e di silenzio inquietante. La condivisione del tempo e della paura dissolvevano quel penetrante odore di paura che, se di giorno era debole da non essere notato, di notte saliva alla testa, pungente ed intenso, tanto da rendere l'aria pesante e soffocante⁶.

Con il calar della sera e nel buio della camerata, quando diventavano più vivi il rumore angosciante, l'oscurità e la solitudine, dunque gli elementi che aumentano il senso di turbamento, ognuno dei soldati non riusciva a dormire.

In sostanza, tutti i militari furono presi da una grande paura ed ognuno si affannava a costruire fortini e barriere per metterla in fuga, ma poi, come racconta uno dei personaggi, la paura continuava ad essere viva, anche se del serpente si era dimenticato, perché «il serpente era stato solo un simbolo o un pretesto: prima o poi sarebbe accaduto comunque»⁷ che quella paura saltasse fuori dal luogo più buio e nascosto che ognuno porta dentro di sé.

Dunque, il serpente come una pulce, un evento drammatico o una malattia grave, possono diventare il simbolo e il perturbante che fanno riaffiorare quella paura inaggrabile della condizione umana, la quale può essere soltanto avvicinata e conosciuta, perché arriva sempre un giorno in cui ognuno di noi avrà davvero molta paura.

E il suggerimento viene ancora da Scriver, l'unico a non essere contagiato dal terrore, che dichiara apertamente che ognuno ha la *propria* paura e che essa è certamente la più grande del mondo:

⁶ La giornata dei commilitoni era scandita dalla concezione dell'ordine che, finto o no, è la chiave della mentalità militare, spesso così deprimente quanto ridicolo. Il grigio canone dei comandi veniva imposto con istruzioni e procedure inutili, con una ripetitività tanto esasperata da portare alla demotivazione, che lentamente investiva tutta la sfera delle azioni. Di conseguenza, i soldati si abbandonavano a quel torpore grigio e si lasciavano trasportare, come tanti «buoi malinconici», nelle lunghe file che si riversavano nei luoghi della caserma, spinti soltanto dalla propria angoscia.

⁷ *Ibi*, p. 274.

[...] che la paura è una malattia che è sempre lì, latente, che cerca di strisciare lungo i più sottili filamenti della coscienza e li punzecchia finché si scaldano e bruciano. Allora si capisce anche che non c'è scelta: quella che ci si immaginava essere la libertà dalla paura non è altro che un tentativo, più o meno spasmodico, di escluderla dall'esistenza. Nella sua situazione disperata, uno magari scopre che tutto si tiene in equilibrio su una colonna di paura e comincia a prepararsi per convivere con questa consapevolezza⁸.

Ebbene, *Il serpente* rappresenta *Il perturbante* di Sigmund Freud.

Esso è il portatore di morte che sparge l'incertezza nei luoghi e nella parola, nonché, ciò che arriva per resuscitare i corpi intorpiditi e sonnacchiosi, o per scuotere una mente assopita al riflesso di una vita ideale e monotona, oppure per disturbare una coscienza tediosa ed anonima, adattata agli ordini e alle regole già disposte da un sistema dominante.

Il *perturbante* come indicava Sigmund Freud, è quella forma particolare di spaventoso, che genera angoscia ed orrore, che risale a quanto è già noto alla vita psichica da lungo tempo, che sarebbe dovuto rimanere segreto e nascosto, lontano dalla vista, ma che in un certo momento invece, è riaffiorato nella vita presente. In un momento, ciò che aveva promesso una certa quiete apparente ci tradisce e nel luogo in cui si credeva di aver trovato sicurezza non si può più deporre la fiducia. L'illusione di essere al riparo dall'angoscia si sgretola, le promesse di salvezza e i protocolli di sicurezza messi in atto con doviziosa precisione non possono reggere più e la protezione che il fortino garantiva crolla in un secondo, destando uno stato di incertezza e di turbamento⁹.

Tutto a un tratto, l'inquietante toglie il sonno e la persona sprofonda nell'angoscia del vissuto di ciò che è più intimo, del già noto ma del non ancora conosciuto abbastanza, ovvero di ciò che non è passato al vaglio del riconoscimento. Accade, dunque, che i fantasmi tornano ad infestare una notte di terrore, così che quel che si vede è ancora qualcosa che adesso non c'è più, insieme alle parole proibite che saltano fuori dal buio più nero.

⁸ *Ibi*, p. 287.

⁹ Cfr. S. FREUD, *Il perturbante* (1919), in *Opere*, a cura di C.L. MUSATTI, vol. IX, Bollati Boringhieri, Torino 2003.

Nel cuore della notte, lo spauracchio che stava già lì dentro e tenuto ben chiuso rompe tutti gli argini e fa di nuovo irruzione nella realtà, con forza e prepotenza.

La natura segreta del perturbante è che l'elemento angoscioso è qualcosa di familiare che è stato rimosso e che ritorna, tumultuoso ed imponente, lasciando la persona precipitare nel terrore che destabilizza un equilibrio fallace. Spesso, con le cose vengono fuori anche le emozioni penose che si ripresentano con la stessa forza ancora viva, perché l'inconscio, sappiamo bene, non ha tempo ma ha memoria, in quanto conserva e contiene le tracce e le parole che ci hanno segnato.

Il «fardello del tempo» è soltanto una «consolazione miserabile», scrive Dagerman, «una falsa misura per la vita», «uno strumento di misura privo di valore, perché tocca esclusivamente le mura esterne della mia vita»¹⁰.

Mentre, nelle cantine della memoria interna niente è perduto per sempre. Ogni cosa resta lì.

Poi, basta un pungolo e il «calderone» si scoperchia e una nube di fumo nera si alza nell'aria, sollevando un odore acre di vecchio e di chiuso che sale alla testa. L'angoscia è il segnale del ritorno del rimosso, il pre-sentimento che irrompe all'improvviso, che squarcia il buio della notte ed obbliga a saltare in piedi. L'angoscia, afferma Lacan, è il sentimento «che non inganna» e non è mai senza oggetto, piuttosto essa è l'elemento che ci dice che lì c'è del vero¹¹. Nella notte buia il terribile disturba molto il sonno e la parola si fa più urgente sul rumore dei ricordi.

Allora, anche le stelle smettono di brillare nel firmamento.

E, come un vero e proprio naufragio, l'impressione che prevale è quella di trovarsi in balia della notte, e della morte.

Il fantasma inquietante può essere un luogo, o una creatura, che non smette mai di mostrarsi né di parlare. Quel che si vede è ancora qualcosa che poi non c'è più, ma che pure rimane nei sottovoce ingarbugliati della vita.

Misterioso ed affascinante. Pauroso ed attraente, un fantasma non muore mai.

¹⁰ S. DAGERMAN, *Il nostro bisogno di consolazione* (1952), trad. it. e postfazione di F. Ferrari, Iperborea, Milano 1991, p. 19.

¹¹ Cfr. J. LACAN, *Il seminario. Libro X. L'angoscia 1962-1963*, trad. it. di A. SUCCETTI, a cura di J.-A. MILLER e A. DI CIACCIA, Einaudi, Torino 2007.

E ci vuole coraggio per entrare nel luogo del terrore e del dolore quando si apre alla danza lenta delle ombre che saltano dalle finestre, che si rincorrono e si raddoppiano, che ruzzolano in fretta per scendere giù dritte nelle pagine del tempo in bianco e nero. Ci vuole soltanto coraggio, nonostante la paura, per attraversare il fantasma e ripercorrere lo spazio interdetto, e giungere poi, nel posto più impenetrabile e scomodo.

Il fantasma che tace ciò che prima diceva appartiene soltanto al titolare del sogno o dell'incubo angoscioso. Attraversare il tempo che non è più è impossibile per chi non è stato in quel momento e non può parlare di quelle tracce lasciate sospese. Ciò che manca rimarrà per sempre invisibile. Un luogo fantasma coperto dalla polvere riposa nel tempo. Eppure, trattiene ancora, in quanto conserva una misteriosa forza che ritorna soltanto in chi lo mantiene in vita.

Tuttavia, l'oggetto o ciò che suscita l'angoscia è destinato a convivere con il mistero e a custodire il segreto.

Camminare sul niente e nell'assenza del luogo non più attuale è come respirare un attimo lungo sospeso. Poi, il fantasma può tornare a parlare. E ciò che avanza fa ancora tremare le gambe.

Il rimosso lontano si apre alla realtà dei ricordi sulle scene vive senza pubblico. Come da un preciso lavoro di scavo nel tempo e sotto la cenere, tutto appare di nuovo reale e parla al presente. Le immagini si accendono e si spengono oltre un portone a vetri. Un mondo vivo si muove sul niente e parla unicamente al soggetto convocato, mentre lo sguardo impaurito scorre sulle figure che si affollano sul muro invecchiato. Una storia dimenticata e sotterrata dalla polvere del tempo. Un luogo abitato dai sassi del tempo andato. Uno spazio spento di cui è possibile solamente parlarne al passato. Un tempo chiuso che non dice niente a colui che ha mancato.

Il passato è presente solo al custode del fantasma. Le pietre parlano. I muri sussurrano.

Come una vera Pompei dei nostri tempi che non smette mai di stupire e rivelare di un passato lontano, fatto di pietrificazioni, di anfratti del niente e di continue trascrizioni, e destinata a parlare soltanto a chi ha il potere di renderla attuale. Poiché, non esiste il niente!

Lì dentro, c'è tutto, e c'è anche il niente. C'è il vuoto e l'abisso. Una vertigine suprema.

Lì dentro ci sono il fondo della solitudine, la tristezza e il pianto solitario e sempre vivo. Il niente è pieno di tutto quanto. Nel niente c'è il tanto che appare tutto insieme come nell'alta marea. Fino anche, quell'angolo più buio e nascosto dove giungere soltanto a tarda ora. Arrivare tra le ombre e piegarsi proprio lì, avvicinarsi al niente più duro per tendere la mano verso il dolore stanco.

Nel cuore della notte e nello spazio più buio e sconfinato, si incontra il nucleo centrale della paura inestirpabile dalla vita, quella che cerchiamo costantemente di allontanare nell'illusione di non incontrarla mai.

Nel luogo dove non c'è più niente si incontra la mancanza. L'assenza. Il dolore che travolge una presenza e che impone il lavoro del lutto, quel faticoso viaggio interiore fatto di una costellazione di emozioni, immagini e parole. E poi, lo stupore, e la possibilità, di trovare ancora vita sotto le ceneri della distruzione e la polvere di una morte non fisica.

Infatti, l'angoscia e l'incertezza sono, allo stesso tempo, naufragio ed apertura, possibilità di prendere il bello e il buono da ogni ripresentazione, cogliendo nelle intermittenze del dolore l'occasione per riformulare simbolicamente i significati e i vissuti interiori, per situarli a posteriori nel flusso continuo di una esistenza.

La consapevolezza, come scriveva Sigmund Freud nel *perturbante*, solleva dallo stato di turbamento, in quanto, più si fa conoscenza con le paure profonde e meno si avrà timore di un ritorno, così da avviare un esercizio continuo verso la trasformazione e il cambiamento, dal momento che è soltanto prima di conoscere e di sapere che si ha paura. La consapevolezza della propria condizione è raggiungibile attraverso l'angoscia che risulta la più grande risorsa e la possibilità di emancipazione dalla paura della paura, nonché la terribile prova di coraggio per avvicinarsi ed accogliere le domande più inquietanti ed insolubili dell'esistenza.

Ed è ciò che fa Stig Dagerman, in particolare, con il suo romanzo più autobiografico, *Bambino bruciato*, nel tentativo struggente di riparare la ferita dell'abbandono e della perdita della madre.

La storia si apre con la scena del funerale di una madre, e di una moglie, alla fine del quale ciò che resta è la certezza di un «grande buco vuoto», insieme all'alta «candela bianca nel candeliere nero che arde solitaria sulla tavola» in mezzo alla stanza. Questi sono il simbolo della presenza e dell'assenza della madre, e

dunque, il segno di una ferita immensa che rimane, quella che sa di dolore, ma anche di amore.

In quella stanza è la candela della morte che continua a bruciare e lentamente a finire.

E nel tempo, più essa si consuma e più il ricordo si sfuma. Ma, mentre la fiamma vacilla il bambino cerca di proteggerla con le mani, e però si brucia, prima l'una e poi l'altra mano. E allora, si ritrae. Nonostante ciò, neppure in seguito il ragazzo potrà più tenersi lontano dal fuoco, né sottrarsi alla ferita, tutt'altro, questa brucerà ancora e continuerà a chiedere incessantemente la parola, perché: «*Non è vero che un bambino che si è bruciato sta lontano dal fuoco. È attirato come una falena dalla luce. Sa che se si avvicina si brucerà di nuovo. E ciononostante si avvicina*»¹².

Il bambino si porterà continuamente lì, nei pressi della mancanza, laddove non c'è più niente, se non il continuo domandare che mette in circolo la parola, affinché essa potrà tornare libera e consentire il patto di riconciliazione con la vita.

Il vuoto e il niente non cancelleranno mai del tutto una ferita, ma questa potrà aprire la possibilità per qualcosa di nuovo, così che attraverso la parola, e la scrittura, il bianco deserto comincerà a sgelare e poi, soltanto dopo la separazione dall'amore perduto, ritornerà a fiorire nella più grande e meravigliosa storia d'amore della vita.

Un tentativo e un sapere che costano molto, però:

È solo prima di sapere che si ha paura. Costa caro, sapere davvero, costa lacrime e sangue, ma vale il suo prezzo. [...] Le oasi non sono frequenti, ma ci sono. Sappiamo che il deserto è grande, ma sappiamo anche che è nei deserti più grandi che ci sono oasi. Per arrivare a saperlo dobbiamo pagarlo caro. Il prezzo dell'eruzione del vulcano. È caro, ma non c'è niente più a buon mercato. Per questo dobbiamo benedire i vulcani, ringraziarli della loro luce e del loro fuoco. [...] Dobbiamo ringraziarli di averci bruciato, perché solo i bambini bruciati possono scaldare gli altri¹³.

¹² Cfr. ID., *Bambino Bruciato* (1948), trad. it. di G. TOZZETTI, postfazione di G. FOFI, Iperborea, Milano 1994.

¹³ *Ibi*, pp. 289- 291.

La ferita di un abbandono, anche quando è guarita, lascia sempre il segno di un posto vuoto che brucia. Un fiore, una caramella o una candela tenuti stretti per custodirne il segreto.

Nel luogo dove brucia qualcosa rimane una sensibilità profonda, dal momento che lì resta sempre un posto per la parola e per il pensiero, ovvero l'energia necessaria per concedere un tempo di vita oltre la morte, per mantenere in vita la fiamma del divino e del creativo, per suscitare la forza generativa che è in ogni essere umano. Si tratta, con le parole di Dagerman, della «capacità di spremere bellezza dalla disperazione»¹⁴, quel «valore» che forse lui stesso ha perduto molto presto, o che si è rivelato comunque manchevole.

Dagerman, ben consapevole «che il bisogno di consolazione che ha l'uomo non può essere soddisfatto» e «che la consolazione ha la durata di un alito di vento nella chioma di un albero»¹⁵, rappresenta la testimonianza del discorso umano nella sua essenza, e cioè quella di essere tragicamente nell'esistenza, e insieme, votato verso la fine certa. Egli riconosce che il dolore esiste e che le ferite accadono, che seppure arrivassimo a vivere nel più felice dei mondi possibili, o nell'armonia di una società perfetta, l'angoscia davanti alla morte persiste, che nessuna delle «false consolazioni», delle confortanti, illusorie o «temporanee vie di fuga» possono promettere la salvezza.

E come egli stesso suggerisce, ancora per mezzo di Sriver, lo scrittore è un simbolo che ha il coraggio di scendere nella paura con gli occhi aperti, che ha scelto di indagarla e di frequentarla, e di conseguenza la teme di meno. Pertanto, egli ha l'obbligo e il potere di «inquietare e abbattere argini», e la scrittura, come una mareggiata in una notte di tempesta, deve poter rompere tutti i castelli di sabbia e le «reti da pollaio che la gente ha inchiodato intorno alla propria paura»¹⁶.

In definitiva, Stig Dagerman ci pone davanti alla precisa e dura constatazione che lo smarrimento umano non può trovare tregua né consolazione e che l'alternanza tra la felicità «impossibile» e l'infelicità inaggrabile è, inevitabilmente, un conflitto continuo ed inestinguibile.

¹⁴ *Id.*, *Il nostro bisogno di consolazione*, cit., p. 17.

¹⁵ *Ibi*, pp. 11-12.

¹⁶ *Id.*, *Il serpente*, cit., p. 287.

Tuttavia, la parola e la scrittura rappresentano il contropotere che fuga e genera libertà, capace di mettere in mostra il conflitto ed illuminare anche le cose più indescrivibili ed inafferrabili. Una controparola che si pone come il tentativo di resistenza ed opposizione al potere del mondo e diventa, al contempo, e necessariamente, la testimonianza dello sgomento dell'esistenza stessa:

Tutto quello che possiedo è un duello, e questo duello viene combattuto in ogni istante della mia vita tra le false consolazioni, che solo accrescono l'impotenza e rendono più profonda la mia disperazione, e le vere consolazioni, che mi guidano a una temporanea liberazione. [...] Il mondo è dunque più forte di me. Al suo potere non ho altro da opporre che [...] il potere delle mie parole [...] perché chi costruisce prigionie si esprime meno bene di chi costruisce la libertà¹⁷.

La sua straordinaria scrittura, sempre in difesa dell'inviolabilità della dignità umana e contro ogni forma di ingiustizia e di ipocrisia, costantemente intrisa di sofferenza lucida, palpabile e bruciante, accende la luce sulle paure e ci obbliga ad accettare l'inevitabile condizione umana, ad andare a fondo nell'angoscia e a coltivarla come un bene prezioso.

In effetti, è nella fragilità più estrema che si scopre l'umanità infinita ed indistruttibile, la vera natura e la materia umana, quella di cui si nutre e si compone la letteratura, e insieme, la psicoanalisi.

Le caratteristiche più umane, più toccanti e più tenere sono quelle più rare che si mostrano nella estrema vulnerabilità, quelle che accadono nei momenti di condivisione con un altro essere che insieme si portano sullo stesso sentire, perché, come scrive magnificamente Dagerman: «Solo nella solitudine più grande potremo finalmente incontrarci»¹⁸.

La vertigine è spostarsi sul confine della vita e della morte e con stupore toccare l'abisso. La condivisione e la commozione sollevano dalla sofferenza, pur senza salvarci dal nulla. Questi sono i momenti che ci elevano sul piano più nobilmente umano. Oltre il terreno, ed oltre il terrore dell'attaccamento biologico alla vita e

¹⁷ *Ibi*, pp. 16-22.

¹⁸ *Id.*, *Breve è la vita di tutto quel che arde*, trad. it. di F. FERRARI, Iperborea, Milano 2022, p. 55.

alle esperienze oggettive. La paura condivisa può diventare un legame affidabile, dal momento che tutti abbiamo paura ed ognuno ha bisogno dell'altro per affrontare la vita e l'incertezza esistenziale. Nel campo della sensibilità umana è necessaria l'espressione di un amore coraggioso ed umile, che non oscura ciò che brucia, quello che non ha paura di mostrare le debolezze e le precarietà che ci accomunano in quanto essere fragili e limitati, segno di uno stesso destino inconfutabile.

Una via di consolazione possibile che attraversa le opere dello scrittore svedese, quasi fosse il bagliore di luna piena nel buio della notte, è racchiusa nei valori della solidarietà, della condivisione, della vicinanza affettiva e della compassione, nei quali si può riconoscere e radicare un motivo di conforto e di sollievo.

Sono questi i valori che Stig Dagerman riconosce essere fondanti una comunità di esseri umani migliori e puri, lontano da ogni compromesso e da qualsiasi inganno o menzogna, consapevole che: «Se libertà c'è, è negli occhi di nostro fratello»¹⁹.

Questo è il fragile e profondo «messaggio» di speranza di grande valore etico e di toccante umanità che mi piace trattenere di questo straordinario scrittore.

¹⁹ *Ibi*, pp. 67-69.

ILARIA DETTI

Il perturbante nel cinema di Michael Haneke

Nel suo saggio *Il perturbante*¹, datato 1919, Freud inizia l'esposizione con un giro sull'etimologia della parola *heimlich* e sulla sua traduzione nelle varie lingue del nostro mondo. Un giro molto interessante e puntuale che lo porterà a rilevare una certa coincidenza tra i significati di questa parola e il suo contrario, *unheimlich*. L'una parola contiene, in sé, l'altra. Freud aveva già scritto qualcosa su questa particolarità di alcune parole, ossia quella di contenere, nei rivoli aperti dai vari significati alle loro radici, il proprio contrario².

Come sappiamo bene, *Heim* sta alla radice di *heimlich* ed *Heim* significa casa.

La casa è, per il mio modo di osservare i lavori di Michael Haneke, l'oggetto prediletto del suo cinema e il suo modo di trattarlo tocca la questione del perturbante, ossia dell'emergere, nel cuore del domestico e del familiare, di qualcosa che doveva restare segreto, nascosto e che invece affiora, sottraendo alla casa stessa la sua connotazione di luogo noto e rassicurante. Questo ritorno, che ha i tratti del senza preavviso, non avviene in mancanza di un correlato d'angoscia.

Ho pensato di riferirmi a quattro dei lavori di Michael Haneke, anche se non riuscirò ad esporli tutti per ragioni di tempo, perché trovo che le case che in essi compaiono ospitano la questione del perturbante a quattro diversi livelli di complessità.

La casa di *Funny games*, pellicola che Haneke gira due volte, nel 1997 e nel 2007, è la seconda casa di una famiglia assolutamente comune composta da madre, padre e figlioletto che vi arriva, un giorno,

¹ S. FREUD, *Il perturbante* (1919), in *Opere*, a cura di C.L. MUSATTI, vol IX, Bollati Boringhieri, Torino 1989

² ID., *Significato opposto delle parole primordiali* (1910), in *Opere*, cit., vol VI, Bollati Boringhieri, Torino 1989.

per trascorrere un breve periodo di vacanza. Il campanello di questa casa suona mentre i tre sistemano i vari bagagli e alla porta si presentano due ragazzi, vestiti di un candido bianco. Ragazzi che poche ore prima, arrivando, la famiglia aveva visto ospiti nella casa dei vicini. Ragazzi che vengono fatti entrare proprio perché viene loro attribuito qualcosa dell'ordine dell'*heimlich*, del familiare, del conosciuto, del domestico. Entrano con un pretesto e una volta chiusa la porta alle loro spalle, per la famiglia inizierà un incubo che terminerà solo con l'uccisione di tutti e tre. Un massacro, condotto con gelida crudeltà e con il solo scopo di compiersi. La casa di *Funny games* è la casa del funzionamento puro della distruttività, del suo ripetersi, della sua mera meccanica. Non c'è alcuna storia, nessun ordine di senso, nessun elemento narrativo che possa creare nessi o relazioni causali tra gli eventi. Dei due assassini non si sa niente, se non i loro nomi; dei tre familiari lo stesso: nessun accenno alla loro storia, a chi siano o a cosa facciano. Manca insomma un qualsivoglia elemento che consenta di tessere una trama, e di costruire del senso. In questo deserto narrativo l'elemento nascosto non emerge ma irrompe come mera esigenza distruttiva, che non può essere minimamente trattata e lavorata e che opera come puro non volerne sapere di nulla se non del suo soddisfacimento. Come puro non volerne sapere dell'Altro.

Uno dei modi del perturbante indicato da Freud nel suo saggio è l'apparire dell'automa, ossia di una cosa che dovrebbe essere inanimata e che invece prende vita o, viceversa, una cosa che dovrebbe essere viva e umana e che invece si mostra inanimata. Trovo che *Funny games* sia esattamente una declinazione di questo aspetto perché ci consegna un essere umano totalmente svuotato della sua anima, della sua umanità, di ciò che lo rende umano. Ci consegna il fatto che tra le molte possibilità che ha di abitare la vita, l'umano ha anche questa, ossia quella di spingersi fino al ripudio radicale della propria condizione, di ciò che lo rende umano. E più questo ripudio è violento (e trovo che i due aguzzini di questo film incarnino il ripudio più violento possibile), tanto più violentemente il rimosso irromperà nella vita del soggetto, orientandone gli atti.

L'assenza di umanità, l'automazione dell'umano è quindi l'elemento perturbante di questo lavoro, che infatti angoschia moltissimo lo spettatore. Dell'essere umano resta un automa senza storia, un macchinario ingaggiato in un circuito di pura ripetizione della

pulsione distruttiva che, come ogni pulsione, non si soddisfa mai in via definitiva e in modo acefalo ripete il circuito che conduce alla sua scarica. I due vanno, di porta in porta.

La violenza è volutamente velata dalla regia, perché il punto saliente non sta nella violenza della carne ma in quella con cui è impedito al rimosso di tornare in un modo che possa essere minimamente legabile, trattabile. Qui non c'è infatti possibilità di presa simbolica sul rimosso e il suo tornare resta quindi consegnato alla via del reale. È un tornare senza resto, o un tornare tutto-resto.

La casa di *Niente da nascondere*, pellicola del 2005, è la casa che racconta di un ripudio meno violento e radicale rispetto a quello di *Funny games* e che consente quindi la tessitura di un racconto e un proliferare di nessi. È la casa del ritorno del rimosso a livello della storia di un soggetto e quindi di una parte rimossa della sua vicenda esistenziale che torna a riproporgli dopo lungo tempo. Pur non operando una cesura e un isolamento netti del soggetto dal contesto sociale in cui è inserito (in questo Haneke è un maestro), questa pellicola pone in risalto la vicenda del singolo, delle scelte che compie e della vita che costruisce, come effetto del suo modo di posizionarsi rispetto ad un evento sepolto della propria infanzia. Evento che torna a chiedere udienza. Oltrepasserei di gran lunga i tempi a disposizione se mi soffermassi oltre; ci basta questo passaggio, al momento.

La casa di *Happy end*, pellicola ultima di Haneke del 2017, è la casa del romanzo familiare e quindi del ritorno del rimosso a livello trans-generazionale. È la casa della trasmissibilità del rimosso. In questa villa lussuosa vivono il nonno capofamiglia, vedovo da qualche anno, il figlio Thomas con la seconda moglie e il loro bimbo neonato, e la figlia Anne con il figlio di circa vent'anni, con cui ha un rapporto estremamente difficile. In questa casa arriva un giorno ad abitare Eve, la figlia di prime nozze di Thomas. Lei e la famiglia paterna non si conoscono quasi per niente: Eve ha sempre vissuto con la madre. Il suo arrivo è legato proprio all'ospedalizzazione di sua mamma che, come si vede dalle primissime scene, è conseguenza dell'avvelenamento da antidepressivi avvenuto ad opera della stessa Eve. Nessuno sa che è stata lei. La

ragazzina si trasferisce quindi nella grande casa del nonno e questo elemento familiare ma assolutamente estraneo si ripresenta alla porta, mettendo in luce una sorta di espunzione da entrambe le parti: Eve è il rimosso della famiglia paterna e la famiglia paterna è il rimosso di Eve. Questo ritorno consente una serie di operazioni. È infatti con il suo ingresso nella casa che Eve riesce a recuperare un pezzo della sua storia familiare di cui non era a conoscenza ma che tuttavia lei stessa non faceva che ripetere attraverso i suoi atti distruttivi (l'avvelenamento della madre non è il primo che compie), pur non cogliendone minimamente il senso. Ed è qui che lei ha modo di scoprire che il nonno sta tentando in più modi il suicidio, e sempre in questa casa, dopo aver scoperto che il padre ha un'amante, lei stessa fa un'overdose di pillole e finisce in ospedale.

Finalmente, nel dialogo col nonno al rientro dall'ospedale, la prima e la terza generazione si incontrano e può tradursi in parola, in esperienza raccontata e quindi pensata qualcosa che fino a lì era violenza agita e ripetuta. Nel dialogo con quest'uomo burbero e distante, lei apprende che anni fa è stato lui ad uccidere la propria moglie per sottrarla alle sofferenze indicibili a cui un male incurabile la stava obbligando. Nessun pentimento, confessa l'uomo, una scelta giusta e che rifarebbe e la cui portata, tuttavia, non ha smesso di lasciare traccia in lui e nei suoi figli; una traccia silente, taciuta ma operativa. Una traccia che ha attraversato attivamente le vite affettive di Thomas e di Anne segnandone l'aridità e la crudeltà, e che è arrivata fino ad Eve, che la ripropone e la ripete, pur non conoscendola, attraverso i suoi tentativi di uccisione etero e auto diretti. Gli stessi che ha compiuto e che compie il nonno. In effetti, gli atti avvelenatori che Eve compie (verso la madre, il criceto, un'amichetta e se stessa) sono sostenuti dal desiderio da lei stessa verbalizzato di "mettere a tacere". Ma anche gli eventi messi a tacere, nascosti, silenziati, si trasmettono e restano operativi.

Questo aspetto, che Haneke non smette di evidenziare con grande generosità nei suoi lavori, si apre ulteriormente nella sua pellicola del 2009, *Il nastro bianco*.

Se la casa di *Funny games* è la casa del ripudio cieco e acefalo, se quella di *Niente da nascondere* è la casa del ritorno del rimosso a livello della storia di un soggetto e se quella di *Happy end* è la casa

del ritorno del rimosso a livello familiare e quindi della sua trasmissibilità trans-generazionale, ecco che la casa de *Il nastro bianco* è quella in cui il romanzo familiare si intreccia a quello comunitario, ossia quella che porta la trasmissibilità del rimosso sul piano collettivo, storico, culturale.

La vicenda narra di ciò che accade in un villaggio protestante tedesco alla soglia della prima guerra mondiale. Un villaggio la cui vita sembra procedere nel suo consueto affaccendarsi quotidiano finché accade un primo evento violento, ossia una trappola tesa da ignoti al medico del villaggio che gli causerà una rovinosa caduta da cavallo. A questo evento ne seguiranno altri, all'insegna di un'*escalation* di crudeltà che colpirà le quattro figure di riferimento del villaggio (in modo per lo più indiretto: verranno colpiti gli oggetti d'amore dei quattro): il barone, il medico, l'intendente e il prete. Questi gesti efferati rimarranno, per gli abitanti, senza colpevoli.

La regia conduce poi abilmente lo spettatore nell'intimità delle case di questi quattro soggetti e dà quindi modo di osservare la posizione che essi occupano nello stare con i loro figli e le loro mogli, la postura che tengono nel relazionarsi con loro. Emerge così uno stile fortemente repressivo: ognuno di loro ricopre un ruolo di autorità assoluta soprattutto nei confronti dei figli adolescenti, un ruolo ciecamente coercitivo e abusante. A questi soggetti la legge riconosce un ruolo nella comunità e quindi accorda l'esercizio di certe facoltà, come avviene in ogni contesto collettivo. Questa legge è la legge del patto tra uomini, una legge che implica il riconoscimento reciproco tra umani, l'unica che può sorreggere una vita comunitaria. Quello che avviene nelle case di questi uomini di potere è una rimozione della legge come patto e la sua sostituzione con la legge come abuso. Legge alla quale essi obbediscono con puntuale devozione. È così che il prete, abilitato in quanto funzionario del Signore ad occuparsi delle anime dei fedeli, si legittima ad intervenire su quelle dei propri figli sottoponendoli a durissime punizioni corporali per assicurarne la salvezza. Il medico, a cui è legalmente riconosciuta la facoltà di operare sul corpo dell'altro in virtù del suo sapere, si sente legittimato ad agire su quello della figlia abusandolo. L'intendente può picchiare selvaggiamente i figli, il barone può intervenire in modo padronale con i cittadini e con la moglie.

L'emblema di questo clima è rappresentato proprio dal nastro bianco che dà il titolo al film e che il parroco annoda al braccio dei figli come simbolo della purezza da cui si sono allontanati e che devono recuperare.

La legge della purezza, ossia quella di una granitica idea del bene, è quella che sostituisce e rimuove la legge del patto umano. Questa operazione perversa legittima la rimozione dell'altro come soggetto, e ne autorizza lo schiacciamento e la repressione.

Questo modo coercitivo di gestire l'altro sembra garantire la quiete e l'ordine, nelle case. Salvo poi riemergere e tornare negli atti criminali che vengono all'improvviso commessi verso questi quattro uomini.

Si tratta di una quiete che contiene l'inquieto.

Quello che infatti la regia ci mostra e che gli abitanti del villaggio non hanno mai scoperto, è che gli esecutori di quegli atti crudeli verso i quattro uomini sono proprio quegli stessi figli che loro, nell'intimo delle proprie case, vessavano. Questo ritorno violento non si limita alle mura domestiche, ma viene trasmesso al villaggio stesso: i ragazzi commettono questi crimini in gruppo e c'è un'esigenza da parte loro che il villaggio veda. Attraverso la vittima viene colpito il tessuto sociale più esteso.

Anche queste crudeltà cessano, la polizia non trova i colpevoli e si ripristina quella quiete inquieta, che abbiamo capito promettere un ritorno. Infatti la pellicola si chiude con le parole della voce narrante che ci informa che da lì a pochi giorni sarebbe esplosa la prima guerra mondiale.

E nemmeno al termine di essa la quiete smetterà di inquietare: non possiamo fare a meno di cogliere che questi ragazzini tedeschi, quattordicenni all'epoca della storia raccontata, saranno i futuri nazisti nella seconda guerra mondiale e che il nastro bianco che è stato loro imposto in quel piccolo villaggio, sarà la stella di David che essi legheranno alle braccia di un intero popolo³.

Questi aspetti sono di un'importanza essenziale. Ciò che la psicanalisi ha sollevato in modo assolutamente radicale è che perfino quello che più intimamente ci riguarda, perfino ciò che avviene nel segreto delle mura domestiche, non è confinabile e

³ Per un approfondimento su questo passaggio rimando al testo di Rossella VALDRÈ, *Il cinema nella follia e nel male: una lettura contemporanea*, in «Psichiatria e Psicoterapia» (2019), 38, 2, 2019, pp 130-180, Giovanni Fioriti editore, Roma.

delimitabile alla vita del singolo. E questo nemmeno quando la casa è la persona stessa.

L'inconscio e le tracce vive che esso ospita non sono una questione privata né tanto meno proprietaria: i confini dello psichismo non rispondono alle logiche del muro.

Freud ha indicato con chiarezza e Lacan ha ripreso con altrettanta puntualità, che l'inconscio di ciascuno è la casa dell'Altro, e viceversa. È infatti nel luogo dell'Altro (storico, sociale, culturale, familiare) che l'umano si trova iscritto e ospitato prima ancora della sua nascita e questa dipendenza precede e fonda quella del bambino da chi lo accudisce.

Questo rende assolutamente porosi i confini tra il soggetto e l'Altro. Tuttavia, per noi, questa condizione di abitabilità è pressoché impossibile da sostenere e non possiamo fare a meno, come umani, di difenderci da tutto ciò che questa porosità comporta. Il no è l'unico modo che abbiamo per abitarla. Talvolta il rigetto di questa nostra condizione – e il relativo misconoscimento – può essere più radicale e violento e ce ne accorgiamo per lo più quando avviene il suo ritorno che prende, in questi casi, le forme della logica muro, negli atti e nelle parole⁴.

Eppure, questa strana forma di convivenza che ci riguarda dovrebbe darci l'idea di una casa fatta da mura spugnose, dove tra un luogo e l'altro è consentito un certo passaggio. Una migrazione di elementi cedibili che si spostano da una stanza all'altra e da una casa all'altra, non attraverso porte che vengono deliberatamente aperte e richiuse o mediante ponti che facilitino la traversata, ma attraverso la porosità delle mura e che superano, con questo transito, le logiche di proprietà e di appartenenza a cui siamo abitualmente affezionati.

⁴ Aldo RESCIO, in tutta la sua elaborazione, ha ripreso e approfondito massimamente questi aspetti, ponendo l'accento su che cosa significhi essere un essere umano secondo la prospettiva della psicanalisi e quindi rilanciando seriamente, tra le altre, anche la questione della difesa: della sua necessità e del suo misconoscimento. Tra tutte le sue pubblicazioni segnalo *Inconscio e umorismo*, Edizioni ETS, Pisa 2023 e *Il Seminario. L'Uomo e la domanda di fondamento*, Edizioni ETS, Pisa 2015. Questi aspetti sono poi stati ampiamente raccolti e portati avanti da altri psicanalisti nel loro lavoro. Segnalo a riguardo Alberto ZINO con *Necessità della Psicanalisi*, Edizioni ETS, Pisa 2019 e Simone BERTI con *Psicanalisi scienza aperta allo stupore*, Edizioni ETS, Pisa 2017.

Figure del disumano

È proprio vero che, abituati al paesaggio di casa, non solo si desiderano paesaggi esotici (e più lontani sono, più sono esotici, attrattivi, garanti di un “distacco” dal proprio “habitat”, dal proprio “quotidiano” si usa dire, certo più immaginato che reale), allegramente ignorando che, non trattandosi di ammirare semplicemente un bel panorama, la complessità di un *paesaggio* si offre grazie ad una lenta costruzione, tanto sofferta quanto gioita; come a dire che il paesaggio (della/nella vita di ciascuno) non è affatto “dato”, non è pre-disposto e soprattutto non è gratis. Vero è che le mete esotiche costano, ma il denaro speso per “consumarne” la fruibilità non è certo in grado di sostituire la “storia” da cui ogni *paesaggio* proviene. Ne va della stessa percezione di ciò che indichiamo con il concetto di *bello*; siamo certamente pronti a reagire fino alla commozione, di fronte al *bello oggettivo*, declinato nei canoni della composizione, proporzione e armonia che la tradizione platonico-aristotelica ci ha trasmesso. Ma con la psicoanalisi la *bellezza* acquisisce un valore *soggettivo* che include, ad esempio, anche l'*estetica del brutto* (come l'aveva pensata Karl Rosenkranz, uno dei più arguti studiosi di Hegel), il bello e il brutto, il buono e non buono, il giusto e l'ingiusto, insomma l'intera trama dell'esperienza. Sicché la *bellezza*, in quest'accezione, non asservita alle figure dell'immaginario, ovvero non asservita agli estetismi, è, così come posto in evidenza dalla scienza dell'inconscio, sostanziata dalla *memoria*. In che senso, ci si potrebbe chiedere. Nel senso più immediato da cogliere: la memoria quale testimone dell'esperienza, coincide con il suo attraversamento che rende sopportabile la vita e il suo incessante carico di “senso”. Cosa significa che rende “sopportabile” la vita? Anzitutto che la vita è implicata nell'esistenza ma non la esaurisce. L'esistenza è ben più antica della vita. Wilfred Bion, intitolò un suo lavoro in modo assai efficace: «Appren-

dere dall'esperienza»¹. In effetti non c'è altro modo di apprendere e *apprendere* significa dar cifra, dar qualità all'attraversamento della propria esperienza (ed ogni attraversamento "ferisce") e quindi al paesaggio che quell'attraversamento con-figura. Jacques Lacan, da par suo, aveva genialmente arguito ed argomentato di come ciascuno di noi nasca in un "bagno di linguaggio"² laddove, dalla condizione fetale, attraverso l'età dell'infanzia fino all'età adulta, è nel *bagno sonoro* che la combinazione di segni, simboli e trama semantica, ci dispone al pensare e quindi ad apprendere, apprendere per l'appunto dall'esperienza che è la via regia della cosiddetta "competenza" dell'*Io* e che, a buona ragione, Freud ebbe a chiamare "onnicomprensivo"³ (se volete "il centro dell'esperienza interiore, un nucleo interiore soggettivo"⁴ che presiede e presidia la vita mentale, dove trova raccordo la complessità dei rapporti di molti a molti nell'apparente dualismo mente-corpo).

Ora, nell'incedere entropico dell'esistenza, la "vita" che cos'è? Ne è una sostanziale ferita, di cui l'*io* sarebbe la formazione "crostosa" di un'impossibile sutura. Insomma l'*esistenza* fuggirebbe da se stessa tramite una sorta di "pausa"⁵ che è la *vita* stessa, fallendo irrimediabilmente questo anelito fuggiasco⁶. La vita genera un *Io* che di fatto testimonia l'inesorabilità del fallimento strategico dell'esistenza di vincere il suo incedere entropico; nello stesso tempo quell'*Io* fa da guardiano all'esistenza. Questo "fallimento" altro non è che l' *esperienza* la cui testimonianza, grazie alla memoria, chiamiamo "storia" che è dunque il *paesaggio* della nostra vita,

¹ W.R. BION, *Apprendere dall'esperienza*, trad. it. di A. ARMANDO, P. BION-TALAMO e S. BORDI. Armando Editore, Roma 1972.

² J. LACAN, *Il seminario. Libro II. L'io nella teoria di Freud e nella tecnica della psicoanalisi*, a cura di A. DI CIACCIA, Einaudi, Torino 2006, p. 53.

³ S. FREUD, *Introduzione al narcisismo* (1914), qualsiasi delle varie edizioni.

⁴ G. MATÉ, *Il mito della normalità*, Astrolabio-Ubaldini, Roma 2023, p. 57.

⁵ Già la cosmologia ha indicato come l'universo «all'inizio si è espanso molto velocemente, quindi ha rallentato e poi, più di recente (circa cinque miliardi di anni fa) ha ricominciato ad accelerare. [...] Padre Lemaitre lo aveva a suo tempo chiamato "universo esitante". Questa è una delle proprietà biofiliche dell'universo [...] proprietà che ha permesso alla materia di aggregarsi e ammassarsi per formare le galassie; se nel nostro passato non ci fosse stata questa lunga quasi-pausa nell'espansione del cosmo, oggi non ci sarebbero né stelle, né galassie, né vita» (T. HERTOOG, *Sull'origine del tempo*, trad. it. di D. DIDERO, Rizzoli, Milano 2023, pp. 31-32).

⁶ Si legga quale approfondimento il bel libro di S. SAUZA, *Tutto era cenere. Sull'uccidere seriale*, nottetempo, Milano 2022.

individuale e di comunità. Il paesaggio, lo si è chiamato *Polis*, lo si è chiamato *Civitas*, lo si è chiamato *Kultur*, con tutte le sue contraddizioni e le sue conciliazioni.

Grazie al connubio interdisciplinare (come si usa dire oggi), *trasversale*, come preferisco dire io, tra arti e scienze, v'è una novità che rimodula la "scienza dell'inconscio", la psicoanalisi, sottraendola all'alveo delle pratiche occulte per un verso e sanitarie per altro verso. Mi riferisco nello specifico alla "psicoanalisi transgenerazionale", che elaborata, in Italia, nel corso di un trentennio, viene ormai riconosciuta a livello internazionale.

Transgenerazionalità significa anzitutto che non v'è alcuna lacuna nella trasmissione di un'eredità psichica né che tale eredità comporti una semplice transumanza di "roba" da una generazione all'altra. Il che implica aver chiara la distinzione tra *continuità* e *contiguità*. Quest'ultima è sempre *intergenerazionale* ovvero implica che la trasmissione dell'eredità avviene tra generazioni contigue (dai genitori ai figli per intenderci), mentre la trasmissione transgenerazionale *salta* una generazione e trasmette l'eredità dai nonni ai nipoti (sempre per capirci), quindi in *continuità* filogenetica ma in discontinuità generazionale.

Ho parlato di *eredità psichica*. Di cosa si tratta? Spesso si usa dire: "Che brutto carattere che hai ereditato", oppure (nella lingua veneta che mi appartiene quale "lingua madre"): "Varda ciò te ghe somegi tuto a tò pare", "te gà ciapà tuto da tò amia". Ecco, non mi riferisco a questo quando parlo di eredità psichica. Dobbiamo pensare all'eredità psichica entro una logica della complessità, quella che poc'anzi evocavo a proposito del *paesaggio*. In particolare a quell'attraversamento che incessantemente muove ciascuno di noi verso posizioni nuove e talvolta scomode se non addirittura inconsapevoli. Ed è proprio a questa inconsapevolezza che si presenta spesso come impensabilità che la psicoanalisi transgenerazionale si rivolge, allo scopo di restituire il *depositario* (colui che si trova nella posizione ineludibile dell'ereditare) al proprio destino, sottraendolo a quello ereditato, *depositario* su cui incombe un ordine esecutivo privo di nome e quindi irrapresentabile, letteralmente *subito*. Occorre perciò un processo di nomina che riveli la storia, attraverso cui la "vergognosa umanità" di ciascuno permetta al vivere la dignità che merita.

Per comprendere in cosa consista l'apparentemente aporetico binomio *Umano/Disumano* (mutuato da una figura eminente della psicoanalisi francese quale fu Pierre Fédida), occorre ricordare alcuni fondamenti della psicoanalisi. In fondo la legge dell'entropia non fa che ottemperare a ciò cui tende ogni sistema complesso, ovvero all'omeostasi. Per quanto riguarda la nostra specie, il ripristino dell'omeostasi (noto anche come principio del *Nirvana*) si avvale del *principio di piacere*, della quale sarebbe un agente. Tuttavia la meta nirvanica dell'omeostasi corrisponde ad una "spinta" che Freud chiamò *Todestrieb*, pulsione di morte.

Certo, la meta di tutto ciò che vive è la morte, laddove però la morte della vita non è *annichilimento* ma coincide con il ritorno alla nuda esistenza, la quale, fino a che le sia possibile, continuerà a vestirsi della vita. Paradossalmente la pulsione di morte permette all'esistenza di garantirsi una vita, consentendo ai viventi di *morire a modo proprio*, il ché costituisce la qualità più alta dell'*umanità*. Si potrebbe riformulare così: la vita è il trauma dell'esistenza. Un trauma che può essere generativo. Di cosa? Della cosa più scontata del mondo talmente scontata che spesso con leggerezza diciamo di non ricordarcene: *la vita è quel trauma dell'esistenza che genera sogni*. *L'Universo pensa attraverso i sogni della vita*. Certo, non si può dire che di questi tempi si tratti di sogni tranquilli. La civiltà sembra orientata a declinare il *paesaggio*, particolare ad ognuno, in un *panorama* totalizzante, spersonalizzato, *disumano* dove nessuno perfeziona la propria vita morendo a modo proprio ma dove la morte è seriale, una morte senza storia, presente ma non rappresentabile: il *tableau vivant* di un cimitero. Oggi lo si chiama con un nome che sembra accreditarlo culturalmente: *transumanesimo*. Nel transumanesimo rampolla il più corrivo *metaverso*, la cui natura *dimensionale* si presta alla profferta di un *panorama* quale figura princeps del conforme ovvero sia dell'informe, indeterminato poiché contingente e casuale, liberato dalle catene dell'agostiniano *ordo amoris* piuttosto che della spinoziana *ordinata dilectio*, ovvero di quella *struttura teologica* della vita alla base della nostra cultura. Con struttura teologica non intendo alcunché di religioso in senso stretto, quanto piuttosto di *giuridico*, essendo *orientamento* e *stabilità*, i *formanti* irrinunciabili di ogni società. Nella struttura giuridica della vita tali formanti dipendono strettamente dalle prassi normative la cui efficacia deve essere garantita dalla correlazione di quelle

prassi al sistema sanzionatorio. Nel cosiddetto *metaverso* quella correlazione si scioglie come neve al sole conferendo ad *orientamento* e *stabilità* (che abbiamo chiamato *struttura giuridica della vita*) un valore metastorico dove ad avere imperio è la sola *narrazione*, in assenza di *racconto* che è fatto di *ascolto* e perciò implica la *distanza*, e di *lettura*, che è fatta di *intendimento* e perciò implica *differenza*. Una narrazione senza racconto esita nel vasto pelago delle pseudologie, un racconto senza lettura in una sterile fenomenologia dove pretendere che i soli *fatti* possano rendere ragione di una *storia*, fatta di *temporalità*, di *modalità comunicativa* e di *capacità depressiva*.

Le *figure del disumano* transitano nel regno di una *vita morta* alla sua stessa esistenza, *cancellando il disequilibrio necessario* tra narrazione e racconto, cespite di quell'*Unheimlich*, di quel *dissimile* senza cui nessuna distanza tra oggetto e la sua rappresentazione potrebbe mai darsi e di conseguenza nessuna *memoria* potrebbe mai testimoniare della *perdita* quale condizione stessa della vita, una vita dove la «Légge vige senza più significare»⁷.

⁷ R. CHELONI, *Franz Kafka: Eredità e Diritto*, NeP edizioni, Roma 2023, p. 23.

SIMONE BERTI

Il me-altro nelle vicende d'amore e nell'analisi

Ho scelto di parlare del perturbante a partire dall'espressione «*me-altro*» che rubo ad uno psicanalista francese che amo molto, J.-B. Pontalis, che lo usa per indicare lo strumento di lavoro di un'analisi.

Freud avverte la difficoltà che il termine da lui scelto *unheimlich* presenta per le altre lingue. In italiano lo si è tradotto per lo più con il termine perturbante, in realtà definisce non soltanto l'inquietante, ma anche la scoperta della duplicità di qualcosa, un'ambivalenza radicale con cui veniamo a contatto. «La scoperta che il mio stesso Io non è unico, ma doppio, scisso in una dualità non ricomponibile, uguale e insieme irriducibilmente diverso rispetto all'immagine riflessa nello specchio, al sosia, all'ombra»¹.

Possiamo dire che l'intraducibilità di questo significante è parte della sua pregnanza semantica. Curi nel saggio che ha dedicato allo *Straniero* dice che in Freud è la stessa ambivalenza del termine e la sua potenziale convertibilità nel termine opposto a costituire un indizio della realtà. Quell'ineffabile sentimento che evoca la parola *unheimlich* rintraccia il due nell'uno e indica la rinuncia di qualsiasi immagine semplicistica o rappresentazione univoca.

Nell'amore invece con movimento inverso si vuole ostinatamente reperire l'uno nel due, perché l'amore si riduce, con tutta la nostra complicità, a una passione in cerca dell'essere e di null'altro.

Per questo ci interroga dell'amore il miracolo dell'investimento oggettuale, cioè ciò che indica come l'amore pur avendo un carattere prevalentemente narcisistico si decida ad andare verso l'altro. Le storie d'amore testimoniano prevalentemente come l'amore sia sorretto da una ricerca di completezza e come il soggetto rimuova un aspetto determinante, cioè che anche all'altro l'essere manca.

¹ U. CURI, *Straniero*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2010, p. 42.

Nel movimento verso l'altro vuole soltanto continuare ad ignorare la propria mancanza, con conseguenze spesso devastanti.

Come recuperare quella mancanza che consente all'amore di aprirsi a un'esperienza non mortifera?

Pontalis articola il passaggio da «*me stesso*» a «*me altro*» nella scena analitica: quell'io che cessa di essere me, quell'altro che non è identificato. La sua domanda è: con cosa lavora uno psicanalista?

Uno psicanalista non ha nessuno per assisterlo e non può nemmeno affidarsi agli automatismi. È lui il suo strumento di lavoro. E questo strumento è soggetto ad avere delle *défaillances*. Posso essere analista oggi, e cessare di esserlo domani, esserlo nel corso di una seduta e non nel corso della successiva.

A cosa sono dovute tali intermittenze? [...]

Assente, presente, non sono là dove dovrei essere. Dove dovrei essere? In quale luogo stare, in quale spazio muovermi?

Per stare in questo luogo, per muovermi in questo spazio, devo allontanarmi dalla realtà esterna e al tempo stesso tenermi un po' in disparte rispetto ai discorsi espliciti del paziente, devo essere dall'altra parte e, al tempo stesso, qui. Non sempre ci riesco perché ciò esige da parte mia qualcosa che è tutto il contrario di uno sforzo, di un'attenta vigilanza.

Qual è allora il mio "strumento di lavoro"? Poco fa ho avuto torto di scrivere: me stesso. No, non si tratta di me stesso, ma di *me-altro, quell'io che cessa di essere me, quell'altro che non è identificato*.

L'analista o l'artigiano senza attrezzi, il lavoratore senza competenze, l'uomo senza qualità!²

Fachinelli scrive che dopo lo squarcio iniziale, la psicanalisi ha finito per basarsi sulla necessità di difendersi, controllare, stare attenti, allontanare... Ed è proprio questo il suo limite:

[...] l'idea di un uomo che sempre deve difendersi, sin dalla nascita, e forse anche prima, da un pericolo interno. Bardato corazzato. E l'essenziale, ovviamente, è che le armi siano ben fatte, adeguate. Se non sono tali in partenza, bisogna renderle adeguate: con la psicanalisi, appunto. Altrimenti disarcionamento, se non disastro³.

² J.-B. PONTALIS, *Finestre*, trad. it. di L. FERRI, edizioni e/o, Roma 2001, pp. 93-94 (corsivo mio).

³ E. FACHINELLI, *La mente estatica* (1989), Adelphi, Milano 2009, p. 16.

Affilare bene le armi: questo sarebbe lo scopo di un'analisi?

Dalla foresta appuntita delle difese non si esce⁴.

Il lavoro di un'analisi riguarda invece accoglimento, accettazione e fiducia intrepida verso ciò che si profila all'orizzonte.

L'identità può rivelarsi un imprigionamento, una sorta di gabbia: questa identità, questo luogo che a lungo è stato rassicurante, dal quale abbiamo tratto un senso di stabilità e permanenza, può voltarsi in un luogo chiuso, soffocante che ci irretisce in un effetto carta moschicida e ci cristallizza in un'identità-unità-integrità (A. Rescio) che mostra il suo volto alienante e in cui resta a lavorare soltanto la pulsione di morte. Levinas parla della sofferenza di trovarsi costretti nell'identità dell'io e del bisogno di evasione, di uscire da sé, rompere l'incatenamento più radicale, il più irremissibile, il fatto che l'io è se stesso. Ci possiamo trovare ostaggio di un'identità, costretti a essere noi stessi.

In un suo racconto, *La tana*⁵, Kafka ci mostra come una casa può diventare una prigione. Lo strano animale che la costruisce e la abita è ossessionato da un'unica idea, che qualcuno dall'esterno possa penetrare nella tana. Escogita ogni sorta di sistemi di sicurezza aspirando ad un rifugio perfetto contro un nemico ipotetico, trasforma la tana in un labirinto che solo lui conosce, e poiché il nemico potrebbe anche provenire dall'interno e un'entrata ci deve pur essere, a un certo punto, con un gesto assurdo decide di uscire dalla tana per poter meglio controllare le mosse di chi dovesse arrivare. La salvezza e la rovina si intrecciano, l'uomo finisce per portare dentro di sé le sbarre della propria prigione la cui costruzione ha assorbito tutto il suo agire.

«L'Io non è padrone in casa propria». *Heim* e *un-Heim* non designano un'opposizione, né vale tra loro un rapporto di mutua esclusione, non si dà alcuna "casa" come luogo privilegiato in cui viga l'assoluta univocità dei significati, degli atti, dei comportamenti e degli eventi, ma nel cuore stesso di essa si annida la sua negazione, nell'intimo dello *Heim*, e non fuori o contro, o comunque distinto rispetto a esso, vi è l'*un-Heim*⁶.

⁴ *Ibidem.*

⁵ F. KAFKA, *Racconti*, trad. it. di G. TARIZZO e R. PAOLI, a cura di E. POCAR, Mondadori, «I Meridiani», Milano 2006.

⁶ Cfr. U. CURI, *Straniero*, cit., p. 51.

La psicanalisi è allora quel *granellino di sabbia* che fa inceppare la macchina che continua incessantemente a riprodurre immaginariamente la potenza della padronanza. Questo ne costituisce la scommessa con la speranza che quel *granellino di sabbia* possa anche mettere in moto la creazione di una perla⁷.

L'identità è la vera passione dell'uomo ma l'io non riesce a vivere se non è amato da qualcuno, anche la sua identità ha bisogno di appoggiarsi all'amore dell'altro. Identità infatti, dobbiamo sempre ricordarlo, non è un concetto psicanalitico, in psicanalisi si parla di identificazione. Più volte l'essere umano deve ricorrere all'altro nel corso della sua esistenza e legare all'Altro il destino della propria identità.

Questo ci riporta all'amore, al suo carattere narcisistico e a "il miracolo dell'investimento oggettuale". Il filtro d'amore non lo si beve da soli.

Dice Platone che l'amante si comporta come se avesse preso da un altro una oftalmia...; non si rende conto che nel suo amante, come in uno specchio, è se stesso che vede. In altri termini, lontano dal farvi ostacolo, il narcisismo mediatizza l'amore dell'oggetto, nel senso del simile.

Non essendo qualcosa di compiuto, l'essere umano non esiste che nell'incompletezza, soltanto nel fatto che l'essere, propriamente, gli manca. La sua immagine definita si cerca negli occhi della donna, così come cerca nella morte la pienezza e la fissità alle quali aspira.

Se l'amore dunque costituisce la via d'accesso all'essere, se il miracolo dell'amore risiede più precisamente nel fatto che mette l'oggetto amato nello stesso punto in cui l'essere viene meno, allora la struttura dell'amore non esclude il terzo.

Ed è lì che sorge il problema: è vero che il filtro d'amore non si beve da soli, ma i due non fanno mai uno. E allora possiamo domandarci in quale misura l'amore sarebbe compatibile con una certa autenticazione dell'Altro?

Facendo dell'Altro il termine in cui il suo essere raggiungerebbe il proprio compimento, pronto ad abbandonare ogni volontà che non sia quello dell'amato, il soggetto rimuove questo, che anche

⁷ S. BERTELLONI – S. BERTI (a cura di), *Identità precarie*, Edizioni ETS, Pisa 2009, p. 13.

all'altro l'essere manca, mediante ciò può continuare ad ignorare la sua propria mancanza. È in ciò che c'è dell'inganno nell'amore. Dice Nancy che l'amore non appartiene all'ordine del senso come comunicazione di significazioni scambiabili, traducibili.

L'amore "si dice" anche se si dice attraverso i gesti, si dice attraverso quelle parole insensate che sono «Ti amo» o «La amo»⁸.

Film Bianco, è uno dei tre film che compongono la trilogia dei colori di Krzysztof Kieslowski, è il film che tra i tre elementi che compongono la bandiera francese chiama in causa l'uguaglianza. Mette in questione ciò che aspira ad eliminare la differenza. E la storia vive proprio di questa differenza che costantemente si ripropone e che è innanzitutto la differenza delle lingue, lingue con le quali si declina l'amore.

Il film esordisce a Parigi. Karol, un parrucchiere polacco, che non conosce bene il francese, affronta un processo intentatogli dalla moglie Dominique per matrimonio non consumato, umiliato doppiamente con la proclamazione pubblica della sua impotenza e la deprivatione di tutto il resto fuori dal tribunale.

Il rapporto tra i due è connotato sin dall'inizio dal fatto di parlare due lingue differenti, metafora di un'incomprensione profonda che si raddoppia nel loro diverso modo di vivere l'amore. Il mancato incontro tra la domanda d'amore e il desiderio dell'altro porta una sofferenza insostenibile che sfocia in odio lucido e devastante. Dominique vive l'impotenza di Karol come un rifiuto, come la negazione del suo desiderio, e vede nell'annullamento dell'altro l'unico modo di pareggiare i conti. Se l'incontro non si dà nell'amore lo si otterrà nel dolore.

In seguito Karol tornerà con l'aiuto di un connazionale in Polonia e il suo unico obiettivo sarà il raggiungimento di un'uguaglianza ridotta a legge del taglione, restituire alla moglie con la medesima fredda determinazione il male che gli ha fatto. Così in amore, il bianco rappresenta la perdita di tutto, l'aspirazione all'annullamento di ogni differenza. E nell'aspirazione ad essere tutti uguali qualcuno è sempre più uguale degli altri. La situazione si rovescia a Varsavia dove Karol induce la moglie a raggiungerlo con la promessa di una ricca eredità. Per farlo Karol sembra attraversare la propria morte ma in una Polonia che si è aperta al

⁸ J.-L. NANCY, *Sull'amore*, Bollati Boringhieri, Torino 2009, p. 34.

liberismo possiamo illuderci di comprare anche la morte come lo si può fare con un cadavere. Adesso è Dominique che non comprende e non parla la lingua di Karol, è lei che dovrà sostenere un processo ed essere condannata per l'uccisione di quello stesso uomo che in Francia aveva annientato. Dopo un ultimo incontro sessuale finalmente riuscito, potrebbe sembrare che l'uomo e la donna parlino la stessa lingua, che i conti siano in pareggio ma la potenza sessuale ha la sua posta in gioco nel rovesciamento da impotenza a padronanza e ancora una volta l'uomo finisce per portare dentro di sé le sbarre della propria prigionia. L'epilogo scompagina le carte rimettendo in gioco l'amore. Ma i due possono soltanto rinnovare il loro legame nell'impossibilità di un'uguaglianza. L'uguaglianza può darsi solo nella sopraffazione. Senza sacrificio e perdita il legame rimane impossibile. È lo stesso essere in vita che impedisce a Karol di avere Dominique se non attraverso la presenza delle sbarre, e la comunicazione a gesti, come bambini, nella rinuncia alle parole.

Può lo smarrimento e la mancanza diventare l'appoggio di un desiderio che sostenga la scommessa di esistere? Mettere al lavoro il *me altro* può rendere la nostra mancanza feconda, spazio e tramite di ogni possibile creazione.

Si tratta di scompaginare le carte. Sibony scrive che il riso è una scossa piacevole che destabilizza, ma senza la quale saremmo stabili di continuo, identici a noi stessi, in una noia granitica?⁹

Un mondo parlato non è un mondo chiuso, è fatto di rimandi da un termine a un altro, da un senso presente a un altro che si affaccia o che svanisce. È un mondo che costitutivamente si apre al dubbio e alla scoperta della possibilità del vero e del falso. Ripensare la propria storia infatti può liberare il pensiero da ciò che esso pensa silenziosamente e permettere di pensare in modo diverso. Rimettere in gioco l'*Altrove*, non per uscire dall'identità ma per fare uscire l'identità da quella spinta obbligata verso la certezza ad ogni costo che confina il soggetto nella sofferenza della rigidità, dell'uniformità e nella ripetizione dell'immodificabile.

*Poiché si evita il risentimento solo nel deporre l'essere*¹⁰.

⁹ D. SIBONY, *Les sens du rire et de l'humour*, Olile Jacob, Paris 2010, p. 9 (trad. it. di G. BERTELLONI).

¹⁰ A. RESCIO, *Inconscio e umorismo*, Edizioni ETS, Pisa 2023, p. 101.

In un saggio straordinario, J. Nassif scrive che l'avvenire della psicanalisi passa oggi per l'apertura d'una strada nuova: quella che consiste nel ripartire da una casa che si tratta di conoscere profondamente non per padroneggiarla o gestirla ma per lasciarla. Il soggetto avrà cioè assunto e riconosciuto la sua differenza per fondare una coppia che non sarebbe più, quella del bambino con un genitore, ma quella che il soggetto potrà avere il coraggio di fondare, quale che sia il suo sesso con l'altro che incarna il femminile in quanto oggetto d'amore.

È qui che occorre che sia stato messo al lavoro il *me-altro*. Questa coppia è appunto prefigurata dalla coppia dell'analizzante con il suo analista, chiamata a sovrapporsi, una volta realizzato il compito d'analizzare l'amore da transfert che l'ha caratterizzata, ad una coppia meno ridotta alla sola parola, in cui la differenza stessa potrà essere eretta ad oggetto d'un amore che consenta di sfuggire sia all'amore del doppio, sia all'amore del padrone che legittima la vostra servitù volontaria.

Ma per effettuare questo passaggio da un amore da transfert ad un amore che non sarebbe più confuso con esso, anche l'analista a cui si affida questo compito deve aver trovato una vita affettiva non alienata al godimento del bambino perverso, mettendosi in grado di rinunciare a quegli abusi ai quali può indurre il transfert, che siano dell'ordine del soddisfacimento sessuale o della presa di potere istituzionale¹¹.

¹¹ Cfr. J. NASSIF, *Talking cure o chimney sweeping*, in *La psicanalisi come arte liberale*, a cura di E. PERRELLA e M. MANGHI, Polimnia Digital Edition, 2023, pp. 111-112.

FRANCO QUESITO

La parte oscura dell'amore

Cesare Pavese, in preda a un profondo disagio esistenziale, tormentato da una recente delusione amorosa¹, mise prematuramente fine alla sua vita il 27 agosto del 1950, in una camera dell'albergo Roma di piazza Carlo Felice a Torino.

Verrà la morte e avrà i tuoi occhi è la quarta poesia della omonima silloge pubblicata, per la prima volta, postuma nel 1951².

Il tema della poesia è senza dubbio l'identificazione di amore e morte. In questo modo per il poeta la discesa negli inferi sarà forse meno dolorosa perché sarà accompagnato dal viso dell'amata, dalla morte che ha i suoi occhi.

La morte è un male incomprensibile per gli uomini. La morte guarda tutti con uno sguardo e la discesa nell'Ade farà cessare il tedio della vita e il *mal di vivere*, sarà come vedere riapparire visi nell'al di là, sarà come vedere visi dei morti che non parlano. L'identificazione della morte con l'amore attenua il distacco dai vivi perché in qualche modo l'amore nobilita e ingentilisce la morte. Morire per amore significa, dunque, dare uno scopo alla propria vita.

Scrive nel suo diario il 23 marzo:

¹ L'intera silloge è ispirata all'amore di Cesare Pavese verso l'attrice Constance Dowling che il poeta aveva conosciuto il 1 gennaio 1950 a Roma presso la casa dei suoi amici Rubino

² Si legge nel testo della poesia: «Verrà la morte e avrà i tuoi occhi –/ questa morte che ci accompagna/ dal mattino alla sera, insonne,/ sorda, come un vecchio rimorso/ o un vizio assurdo. I tuoi occhi /saranno una vana parola,/ un grido taciuto, un silenzio./ Così li vedi ogni mattina/ quando su te sola ti pieghi/nello specchio. O cara speranza,/ quel giorno sapremo anche noi/ che sei la vita e sei il nulla./ Per tutti la morte ha uno sguardo (Verrà la morte e avrà i tuoi occhi./ Sarà come smettere un vizio,/ come vedere nello specchio/ riemergere un viso morto,/ come ascoltare un labbro chiuso./ Scenderemo nel gorgo muti. /22 marzo 1950» (https://www.treccani.it/magazine/strumenti/una_poesia_al_giorno/09_07_pavese_cesare.html).

L'amore è veramente la grande affermazione. Si vuole essere, si vuole contare, si vuole – se morire si deve – morire con valore, con clamore, restare insomma. Eppure sempre gli è allacciata la volontà di morire, di sparirci: forse perché esso (l'amore) è tanto prepotentemente vita che, sparendo in lui, la vita sarebbe affermata anche di più?³

Nella poesia c'è certamente il presagio della morte imminente del poeta e l'idea della morte lo perseguitava già da tempo⁴. È della poesia il presagio che percepisce dentro di sé e che preannuncia l'intenzione, o meglio la decisione, del proprio suicidio. Possiamo dire che Pavese intravedeva negli occhi dell'attrice perduta, che lo guardano attenti e fissi, la sua morte, quell'idea che fu per il poeta “depresso” una compagnia costante e continua. La poesia identifica la morte negli occhi dell'ennesimo suo amore infelice⁵. Scrive nel 25 marzo: «Non ci si uccide per amore di una donna. Ci si uccide perché un amore, qualunque amore, ci rivela nella nostra nudità, miseria, inermità, nulla»⁶.

Il titolo di questa mia comunicazione è congegnato in modo tale da trarre in inganno facendo presagire che sia incentrata sul tema della violenza agita e quindi omicida e sappiamo quanto il tema sia tragicamente presente.

È mia intenzione indagare quanto il significante “amore” nasconda, confondendole in una sorta di eccesso d'astrazione, le sfaccettature sentimentali, emotive e pulsionali più sottilmente contrapposte.

Cadendo in un eccesso di semplificazione, il significante *amore* si presta a camuffare, entro una rappresentatività simbolica edulcorata da un eccesso di idealizzazione, ovvero entro un trasporto

³ C. PAVESE, *Il mestiere di vivere (Diario 1935-1950)*, www.liberliber, p. 432.

⁴ Scriveva ancora Pavese nel suo diario il 13 maggio 1950: «In fondo, in fondo, non ho colto al volo questa straordinaria avventura, questa cosa insperata e fascinosa, per ributtarmi al mio vecchio pensiero, alla mia antica tentazione – per avere un pretesto di ripensarci...? Amore e morte – questo è un archetipo ancestrale» (*ibi*, p. 434).

⁵ A conferma di ciò estraiamo ciò scriveva a “Pierina”, ovvero Romilda Bolati allora diciottenne: «Posso dirti, amore, che non mi sono mai svegliato con una donna mia al fianco, che chi ho amato non mi ha mai preso sul serio, e che ignoro lo sguardo di riconoscenza che una donna rivolge a un uomo?» (<https://www.elle.com/it/emozioni/amore/a28842322/cesare-pavese-poesie-amore/>).

⁶ C. PAVESE, *Il mestiere di vivere*, cit., p. 432.

sentimentale promesso da oggetto di desiderio fortemente investito, una serie di elementi pulsionali, divenendo in tal modo *copertura* di spinte quanto più complesse e multiformi.

Ragioniamo qui sul terreno freudiano delle *pulsioni e dei loro destini*, cioè in quel percorso tracciato da Freud di *fonte-spinta-oggetto-meta* ancora insuperato quale modello teorico a cui riferirsi.

Dobbiamo quindi iniziare da un *prima della madre* dove è presente un originario sentire – dice Freud – un sentire che il bambino ha *rispetto a se stesso*:

I primi soddisfacenti sessuali di tipo autoerotico sono esperiti in relazione a funzioni di importanza vitale che si pongono al servizio dell'autoconservazione⁷.

Un sentire che convoca il bambino intorno alla scoperta della propria *stessità*⁸, della propria *ontica*⁹, ben prima dell'*ontologia*. C'è quindi qualche cosa che fa sì che ognuno di noi abbia una percezione circa la propria esistenza in quanto essere sentente, prima di giungere alla coscienza d'essere. Ovvero in quanto essere che è nell'intimità *solipsistica* del "contatto" con se stesso.

Che si tratti di un rudimentale originario Io, quell'*Io corporeo* di cui Freud parlerà in *L'Io e l'Es*¹⁰?

A questo rapporto con se stesso deve essere chiamato da *un altro* e ciò gli permetterà di scoprire la relazione con il mondo, ma, pri-

⁷ S. FREUD, *Introduzione al narcisismo*, a cura di R. COLONI, Bollati Boringhieri, Torino 1976, p. 37.

⁸ Scrive Dolto: «in una continuità narcisistica o in una continuità spazio-temporale, che perdura e si arricchisce a partire dalla nascita, nonostante i mutamenti di vita» (F. DOLTO, *L'immagine inconscia del corpo*, trad. it. di V. FRESCO, Bompiani, Milano, 1998, p. 59).

⁹ Ontico, dal participio presente (*ontos*) del verbo greco *einai* ("essere"). Ontico significa relativo all'esistenza concreta, attuale, empirica, di una certa cosa. Ontico si riferisce quindi all'oggetto "in ciò che è per come è" (Heidegger), mentre l'aggettivo "ontologico" si riferisce non solo alla forma che l'essere assume nelle sue determinazioni concrete e realizzate, ma anche all'essere come possibilità e potenza.

¹⁰ Dalla traduzione inglese del 1927 di *L'io e l'Es*, Bollati Boringhieri, Torino 1976, p. 39: «Cioè l'Io è in definitiva derivato da sensazioni corporee, soprattutto dalle sensazioni provenienti dalla superficie del corpo. Esso può venir considerato come una proiezione psichica della superficie del corpo, e inoltre, come abbiamo visto, il rappresentante degli elementi superficiali dell'apparato psichico».

ma il bambino deve fondare se stesso nella sua identità sentente, come oggetto di se stesso, per il tramite *di un altro/una madre*.

La pulsione in Freud ha origine da un bisogno del corpo, ma necessita comunque di un oggetto con il quale operare l'azione di soddisfacimento ed è quindi nel terreno tra *spinta e oggetto* che ci troviamo a teorizzare qui. Fino a quando il bambino resta fine a se stesso non esiste alcun mondo, questo ha inizio con la presenza-assenza di un altro.

Siamo *nel prima* del momento che Klein ipotizza come iniziale del rapporto bambino-madre. Ovvero quello delle rappresentazioni *fantasmatiche*, preesistenti e indipendenti dalla percezione del mondo, che orienterebbero le pulsioni originali del neonato. Dall'interazione tra le pulsioni e tali oggetti fantasmatici nasce la relazione oggettuale e si avviano i primi legami.

Si tratta certamente di una posizione teorica criticabile e orientata a dire qualcosa del neonato in un suo tempo in cui, non essendoci altro che un contatto corporeo e visivo, ogni interpretazione resta appunto tale. Prendiamo quindi di ciò solo quella parte che ipotizza un rapporto intrapsichico del bambino in cui si struttura una rappresentazione psichica che punta a diventare bi direzionata, cioè, quando *il seno* della madre – oggetto parziale – può diventare primo e principale oggetto di relazione, alla luce dei desideri pulsionali del neonato e delle sue fantasie inconse, e può venir investito di qualità e di disperazioni, che vanno oltre il nutrimento che esso può offrire.

Un Io rudimentale, quindi, fin dalla nascita, è pertanto implicato in un drammatico conflitto, in un investimento binario, costituito da un oggetto che cura e un oggetto che tras-cura, tra la pulsione di morte e quella di vita che, di volta in volta, diventano le caratteristiche proiettate in un oggetto con cui il neonato entra in relazione.

Anche per il lavoro teorico di Melanie Klein possiamo dire che non è più possibile guardare un neonato immerso in una sorta di beatitudine, ma che egli è portatore di emozioni, *magari* primitive e quindi irrapresentabili, angoscienti e ricollegabili a un potente sentire di frammentazione e annichilimento a fronte di esperienze sensoriali e corporee per lui devastanti e misteriose, che potranno essere tenute a bada solo tramite la presenza

operativa dell'oggetto madre, nel tempo in cui la madre stabilisce con lui all'interno di uno *scambio*.

Scopriamo così d'aver introdotto, tramite Klein, due elementi di un conflitto che non potrà più essere ricomposto in una unità, si tratta di due elementi pulsionali contrastanti: l'attrazione verso l'oggetto di una soddisfazione e la forza distruttiva che lo può investire ove egli non sia disponibile.

Si tratta di un piacere/dispiacere che è descrivibile però solo come più arcaico e più primitivo di quello che oggi noi possiamo, da adulti, evocare in qualità di piacere. È un probabile piacere di sentirsi, di percepirsi, che ha che fare con qualcosa dell'ordine dell'autoerotismo e siamo sempre di fronte a qualche cosa che ha un termine riflessivo, che è fatto di pelle, è fatto di sensazioni, di sentire, qualcosa che è molto diverso dalla evocazione che il termine *autoerotismo* ha nell'accezione comune, qualcosa che chiamiamo godimento in alternativa a piacere.

C'è qualcosa in ciò che Freud definisce *narcisismo*: è quel senso d'essere nell'atto riflessivo di sentirsi e di cercare la condizione del beneficio della soddisfazione riferita a sé. È qualche cosa che è all'origine di ognuno di noi, nei fatti è ciò che ci permette di essere presenti prima a noi stessi e poi nella relazione, perché è l'atto di fondazione dell'identità dell'essere sentente nel binomio piacere/dispiacere.

In questa riflessione, intorno al narcisismo, Freud fonda, da una parte il soggetto rudimentale, cioè un *soggetto essente* - quindi non l'essere ma l'essere in atto - e, nello stesso tempo, incomincia a porre la possibilità che questo *essere essente* abbia un rapporto con altri esseri, cioè con quello che definiamo *l'altro*.

Siamo nel tratto che va *dalla spinta all'oggetto* e, di fronte all'oggetto, stiamo cercandone la sua genesi nel percorso.

Quello che va dal corpo stesso che percepisce al corpo presente/assente, quello di chi, prestandosi alla presenza nella scena a due, sarà in ogni caso la causa attiva dell'investimento oggettuale del bambino. L'altro dal quale veniamo chiamati nei nostri rapporti originari. Quella madre che ci chiama "*al lavoro*" nell'atto stesso di allattarci. C'è una formula di Giacomo Contri che recita così:

Allattandomi, mia madre mi ha eccitato, cioè chiamato al bisogno di lavorare in modo da essere soddisfatto per mezzo di un altro¹¹.

Nella fondazione del rapporto con il seno e la madre c'è l'origine dell'attività proiettiva del neonato, quell'attività difensiva dall'angoscia che viene pagata con il sacrificio della divisione oppositiva tra *buono e cattivo*, così dice Klein.

La Segal presenta le idee della Klein a riguardo:

L'Io immaturo del lattante è esposto fin dalla nascita all'angoscia stimolata dalla innata polarità degli istinti [...] L'Io scinde se stesso e proietta fuori quella parte di sé che contiene l'istinto di morte, nell'oggetto esterno originario, la mammella¹².

Per alcuni storici della psicanalisi l'origine del pensiero intorno alla pulsione di morte è da far risalire al lavoro teorico della Spielrein, espresso in un suo breve saggio del 1912 dal titolo *La distruzione come causa della nascita*. Come riconosce lo stesso Freud in *Al di là del principio di piacere*. In quello scritto in una nota cita Sabina Spielrein:

Una parte notevole di queste speculazioni è stata anticipata da Sabina Spielrein, in un lavoro ricco di contenuto e di idee che purtroppo non mi è del tutto chiaro¹³.

Potrebbe sembrare che la Spielrein abbia formulato, prima di Freud, l'ipotesi che la pulsione di vita consista di due opposte spinte: la pulsione di vita e la pulsione di morte. Per la cronaca è bene ricordare che lo scritto fu presentato alle riunioni del mercoledì che si tenevano a casa di Freud nel novembre del 1911.

La parte che ci interessa indagare inizia proprio a questo punto perché troviamo in una differenza teorica un elemento che, in quanto probabilmente *inerente i sintomi della stessa Spielrein*, merita di essere approfondito.

Chiariamo bene. Per Freud la pulsione di morte è concepita come contrapposta al principio di piacere, come un ritorno alla

¹¹ G.B. CONTRI, *Presentazione di CHILD*, Edizioni Sic, Milano 1999, p. 11.

¹² H. SEGAL, *Introduzione all'opera di Melanie Klein*, trad. it. di E. GADDINI, Martinelli, Firenze 1984, p. 48.

¹³ S. FREUD, *Al di là del principio di piacere*, in *Opere*, a cura di C.L. MUSATTI, vol. IX, Boringhieri, Torino 1979, p. 140.

quiete, allo stato primario inorganico: Eros e pulsione di morte sono in lotta, anche se confusamente, l'uno contro l'altro e se l'uno tende a costruire legami propri alla vita, l'altro si oppone per portare la spinta vitale allo stato inorganico, appunto a uno stato di quiete.

Il punto di vista di Spielrein è che la pulsione sessuale ha una componente distruttiva che violentemente si afferma nel momento dell'unione sessuale; l'istinto di distruzione è rappresentato dalla dissoluzione dei confini dell'Io nel rapporto con l'altro. In una lettera a Freud Spielrein aveva scritto:

Questa forza demoniaca, che nella sua essenza è distruzione (il male) e contemporaneamente è anche forza creativa, dato che dalla distruzione (di due individui) ne nasce uno nuovo. Questo appunto è l'istinto sessuale che nella sua essenza è istinto di distruzione e annullamento per il singolo individuo e anche per questo deve vincere in ogni uomo una forte resistenza¹⁴.

La sessualità per questi suoi aspetti fa parte dell'istinto di conservazione della specie, che è un istinto alla riproduzione e si manifesta con una tendenza alla dissoluzione e all'assimilazione (trasformazione dell'Io in un Noi) [...] deve dissolvere ciò che è vecchio affinché il nuovo possa nascere, consiste in una componente positiva e negativa ... è per sua natura ambivalente [...] l'istinto di conservazione della specie è un istinto "dinamico" che tende alla trasformazione, alla "risurrezione" dell'individuo in una nuova forma. Nessuna trasformazione può verificarsi senza l'annientamento dello stato precedente. La profondità della psiche non conosce nessun "Io", ma semplicemente la sua somma, cioè il "Noi", oppure, l'Io attuale considerato come un oggetto subordinato ad altri oggetti analoghi¹⁵.

Sarebbe probabilmente fuori luogo riprendere la storia, diventata anche troppo nota attraverso tre film, di Jung e Spielrein; qui intendo prenderne solamente ciò che ci permette di cogliere un aspetto legato all'aggressività che possiamo ricondurre, seppure attraverso Spielrein, a qualcosa che altrimenti si esprime nel concetto di amore. Si tratta cioè di quella parte aggressiva e distruttiva

¹⁴ S. Spielrein, frammento di una lettera inviata a Freud nel 1909 in A. CAROTENUTO, *Diario di una segreta simmetria. Sabina Spielrein tra Jung e Freud*, AstroLabio, Roma 1980, pp. 164-165.

¹⁵ *Ibi*, pp. 101-102.

che ha contraddistinto la vicenda con Jung che esplicita qualcosa che è altrove, rispetto alla semplice tendenza all'appropriazione dell'altro, che nel momento dell'abbandono può diventare anche atto di distruzione. Si tratta di qualcosa di originario, già presente nella difesa nel neonato che proiettivamente lancia il suo odio verso la madre, ancora oggetto parziale, vissuta come persecutoria nella sua assenza. Si tratta di qualcosa che Sabina mette in campo quando la storia con Jung viene meno.

Per Spielrein il funzionamento psichico si deve pensare per un individuo insieme all'altro, in relazione con l'altro, e nell'*istinto di autoconservazione* vede la tendenza alla differenziazione: è un istinto *statico*, che deve proteggere l'individuo già esistente contro influenze estranee.

Il piacere diviene così una reazione di consenso dell'Io alle esigenze che scaturiscono dalla parte più profonda dell'inconscio.

In questa posizione teorica è possibile comprendere l'autoleisionismo o il masochismo solo se ci si riferisce a qualcosa dello psichico situato in uno strato più sotterraneo della psiche rispetto al desiderio di provare piacere che appartiene all'Io.

Così i conflitti psichici sono dinamici e si muovono all'interno del contrasto tra istinto di conservazione della specie e istinto di autoconservazione.

Spielrein, che parte da se stessa, vede già nella tendenza alla fusione dell'*Eros* l'elemento distruttivo. La sua teorizzazione ha origine dalla sua esperienza e dal suo desiderio di annullamento. Scrive infatti:

[...] dunque il bisogno di identificazione con l'amato era così grande che essa si poteva tollerare solo identificandosi con lui [...] l'uomo vuole distruggere l'amata, mentre la donna, che si immagina più come oggetto di amore vuole essere distrutta [...] Qualsiasi rappresentazione cerca qualcosa di simile ad un materiale non identico, ma analogo in cui possa essere dissolta e trasformata [...] si vorrebbe darsi ancora di più, fino a che la propensione, specialmente quando si ha a che fare con individui di sesso diverso, sale a tal punto che vorremmo darci totalmente. Questa fase dell'istinto di riproduzione (trasformazione), che è la più pericolosa per l'Io, è accompagnata da sensazioni piacevoli perché avviene la dissoluzione nell'amato simile [...] Se attraverso l'immedesimazione con l'individuo amato le rappresentazioni oggettuali aumentano di intensità, l'amore rivolto verso se stessi

porta all'autodistruzione, come ad esempio nell'autoumiliazione e nel martirio [...] Nell'amore la dissoluzione dell'Io nell'amato è contemporaneamente la più forte affermazione di sé, è una nuova vita dell'Io nella persona dell'amato¹⁶.

Freud nei suoi primi scritti aveva contrapposto le pulsioni dell'Io a quelle sessuali, ma in seguito queste, rilette quali espressioni narcisistiche, vengono raggruppate nell'*Eros* che diventa, tramite le sue prerogative di pulsionalità sessuale, l'istanza che tende ad espandere i confini individuali, che crea unità sempre più grandi e comprensive.

Da *Al di là del principio di piacere*, del 1920, vi contrappone la *pulsione di morte*, che invece tende a risolversi nel percorso opposto, nel dissolvere le connessioni, a distruggere le cose per il ritorno verso la quiete assoluta dell'inorganico. In origine la pulsione di morte è muta ed è rivolta verso il soggetto stesso. La libido dovrà spostare sul mondo esterno una gran parte della pulsione di morte e così facendo applicherà l'aggressività ai rapporti oggettuali nei termini di autoconservazione, ma anche di autodistruzione. Freud ipotizza la pulsione di morte partendo dall'esperienza clinica del masochismo, del senso di colpa dei nevrotici, della reazione terapeutica negativa.

Come si può però dedurre l'odio dalle pulsioni sessuali, senza prevederlo, già presente sulla scena e attivo poi nell'intreccio tra le pulsioni opposte, dove il conflitto/confronto è continuo e permanente?

La posizione di Spielrein, partendo dalla compresenza di due diversi spunti conservativi, configura il conflitto tra conservazione della specie, del quale fa parte la sessualità con la componente distruttiva, e narcisismo individuale, ovvero istinto di autoconservazione.

Si tratta di una disputa che non conviene né seguire e né tentare di dirimere tanto è sottile la differenziazione che resta soprattutto in veste teorica. La sua importanza per noi è rappresentata soprattutto dal fatto che lei, la Spielrein, la costruisca in quanto tale e immetta quell'aspetto fusionale nell'amore per

¹⁶ S. SPIELREIN, *Comprensione della schizofrenia e altri scritti*, Liguori, Napoli 1986, pp. 85-96.

spiegare la perdita di sé nella nuova nascita di un altro essere frutto di quell'unione.

Si tratta di un punto di vista che riusciamo a spiegarci solo se lo trattiamo quale elemento difensivo, ovvero come una sublimazione che tiene insieme la pratica stessa dell'amore sessuale e la distruzione *divenuta necessaria* degli esseri implicati in essa.

Proveremo a usare le parole stesse della Spielrein per comprendere meglio questa modalità difensiva, tenendo conto che lo stesso Jung spiegherà la psicosi della sua paziente come derivata dalla sua pulsione incestuosa per il padre.

Scrive Jung nella sua relazione al 1° Congresso internazionale di Psichiatria e Neurologia ad Amsterdam dal titolo *La teoria freudiana dell'isteria*:

A tredici anni ebbe inizio la pubertà. Da quest'epoca in poi si svilupparono fantasie di tipo decisamente perverso, che la perseguitavano ossessivamente. Queste fantasie avevano carattere di coazione: non poteva mai sedersi a tavola senza doversi immaginare, mentre mangiava, la defecazione;...in particolare non poteva più guardare le mani del padre senza provare eccitazione sessuale; e per lo stesso motivo non poteva più toccare la mano destra del padre. Così accadde, poco per volta, che in presenza di altre persone non fosse più capace di mangiare senza un continuo riso ossessivo e senza espressioni di disgusto, perché appunto queste fantasie di defecazione si erano estese, alla fine, a tutte le persone che la circondavano. Se la paziente veniva sottoposta a una piccola punizione o anche soltanto a un rimprovero, rispondeva con un accesso di riso, mostrava la lingua, con gesti ed espressioni verbali di ribrezzo, perché ogni volta aveva la rappresentazione plastica della mano paterna punitrice sulle sue natiche, accompagnata da eccitazione sessuale, che ogni volta si traduceva in masturbazione mal dissimulata.

A quindici anni circa si destò in lei un impulso, in sé normale, a legarsi amorosamente a un altro essere umano. Ma i tentativi in questa direzione fallirono, perché le fantasie morbose si inserivano dappertutto, e proprio in presenza delle persone che essa avrebbe voluto amare di più. In questo periodo ogni manifestazione di tenerezza nei confronti del padre era diventata impossibile, perché il ribrezzo interferiva sempre con effetto inibitorio. Il padre era l'oggetto della sua traslazione infantile di libido, per cui le resistenze agivano specialmente contro di lui, mentre la madre non era toccata dalle resistenze. Verso quest'epoca nacque anche un'inclinazio-

ne verso il suo insegnante, che finì per cadere rapidamente vittima del medesimo ribrezzo. Nella bambina estremamente bisognosa d'amore questo isolamento affettivo doveva portare a gravissime conseguenze, che non si fecero attendere molto¹⁷.

Quindi per Jung la psicosi di Sabina possiede gli elementi originali dell'investimento libidico incestuoso per il padre, il piacere traslato nella punizione fisica, quella sperimentata quando il padre la puniva colpendola sulle natiche, e il disgusto quale protezione da ogni investimento libidico oggettuale.

L'evoluzione del suo Edipo, che avvenne trasportando Jung sul terreno agito del rapporto sessuale, la lasciò in preda alla necessità di cancellare l'agito, cosa che tentò di fare inizialmente tentando di distruggere il colpevole Jung che aveva permesso all'investimento libidico incestuoso di passare all'azione, per poi proporgli di generare in un *nuovo loro Sigfrido*¹⁸, che avrebbe sublimato la loro colpa nella distruzione di entrambi, e poi, mancando anche questa possibilità, costruendo una teoria che diviene un elemento di difesa tramite sublimazione. Così la Spielrein si esprime in una lettera a Freud del 16 giugno 1909:

Lei crede che io mi rivolga a Lei perché metta pace tra me e il Dr. Jung? Ma noi non avevamo litigato! Il mio desiderio più grande è di separarmi da lui con amore. Mi sono abbastanza analizzata, mi conosco a sufficienza e so che l'amore platonico a distanza sarebbe per me la cosa migliore. Reprimere il sentimento non va bene per me, poiché se lo faccio nei confronti del Dr. Jung non potrò più amare nessuno, se invece lascio aperto uno spiraglio, incontrerò qualche giovane che mi sarà più o meno simpatico, nel quale troverò dello somiglianze con l'uomo che amo e alla fine potrò anche amarlo [...] Io invece vorrei separarmi totalmente dal Dr. Jung e andare da sola per la mia strada; ma questo posso farlo solo se sono tanto libera da poterlo amare; se gli perdono tutto o lo uccido. Una frase mi perseguita continuamente: Giuditta (?) amava Oloferne e dovette ucciderlo. Professore, io sono

¹⁷ C.G. JUNG, *Opere*, Boringhieri, Torino 1908, p. 231.

¹⁸ Per Spielrein il desiderio di avere un figlio da Jung è per anni un'ossessione, un mito di salvezza, di grandezza, di trasformazione, di rigenerazione. Dalla sua unione con Jung doveva nascere Sigfrido, il Salvatore che avrebbe unito la razza ebrea e quella ariana, che avrebbe risolto in sé le discrepanze, gli odi, cancellato il disprezzo, la miseria, il male.

tanto lontana dal voler accusare il Dr. Jung davanti a Lei! È vero il contrario: sarei felice se qualcuno potesse provare che è degno del mio amore, che non è un mascalzone. Per tre mesi ho analizzato tutto, mi sono immersa nella natura e ho cercato di salvare me e il mio ideale [...] l'idea che potesse essere un uomo da poco, che facesse con me degli esperimenti, mi faceva impazzire; sono dominata da questi pensieri che mi opprimono la mente, e se per un attimo torno a entusiasfarmi basta una frase come "Mascalzone, miserabile" o "Sigfrido cada", o [...] "un bacio senza conseguenze costa 10 franchi" [...] e il mio ardore svanisce subito [...] Così l'unica salvezza che mi è rimasta è parlare con la persona che lo ama e lo venera profondamente e che conosce gli uomini a fondo [...] Il Dr. Jung quattro anni e mezzo fa era il mio medico, poi divenne un amico e in seguito 'poeta', cioè amante [...]¹⁹.

Come già detto a noi interessa stabilire in questa sede l'aspetto che trasporta il concetto d'amore nel campo dell'aggressione, della distruzione dell'altro, in ciò che abbiamo chiamato la *parte oscura dell'amore*, quella parte che ammette l'alleanza con le forze più primitive della nostra psiche, quelle presenti nell'atto di difendersi, aggredendolo, dall'oggetto sentito *cattivo*, così come dice Klein, o di vendicare l'orgoglio ferito di un amore deluso con un omicidio, quasi si trattasse di ciò di cui l'assenza è così insopportabile da rendere necessario la distruzione apocalittica della vita stessa.

L'elaborazione della perdita dell'oggetto amato, lo sappiamo, impegna grandi quantità di energia e passa strutturalmente attraverso il lavoro dell'odio; prima di giungere al terreno dell'oblio attraversa il campo della nostalgia e spesso vi deve permanere a lungo, prima di poter permettere l'insediamento di un altro oggetto da investire pulsionalmente. Questa elaborazione complessa del lutto, così come indica Freud, è un terreno delicatissimo e chiunque abbia minimamente nozione di esso per una pratica clinica ne conosce la disperazione che può portare con sé.

La nostra idea resta che la parte dell'analista in questo diventa vitalissima e può condurre a esiti risolutivi solo ove il percorso possa essere fatto sino alla comprensione della natura delle forze contrastanti che sono in campo. Propendere per una o per l'altra

¹⁹ Lettera di S. Spielrein a Freud del 10.6.1909, in A. CAROTENUTO, *Diario di una segreta simmetria*, cit., pp. 232-233.

può portare a fallimento, così come capita se queste possono agire indisturbate nell'attività psichica di chi ne è implicato.

Per concludere possiamo leggere la posizione di Freud allorché venne raggiunto dalle prime comunicazioni della Spielrein, per poi seguirlo negli sviluppi della sua amicizia/rottura con Jung:

Da quanto scrive in aggiunta alla Sua lettera, posso dedurre che vi sia stato tra Loro un intimo rapporto d'amicizia, che dalla situazione attuale è facile arguire non sussista più. Ma forse (tale amicizia) è scaturita da un rapporto di tipo terapeutico ed è stata la necessità di venire in aiuto di un'anima oppressa che ha fatto sorgere la simpatia? Sarei propenso a crederlo, perché conosco molti casi simili. Non so e non voglio giudicare in quale modo e per colpa di chi le cose siano precipitate. Ma se posso permettermi di dirLe una parola, vorrei invitarLa, sulla base delle ipotesi che ho avanzato, a esaminare con se stessa se non sia preferibile reprimere e liquidare all'interno della Sua anima i sentimenti che sono sopravvissuti a questa relazione, senza l'intervento esterno e il coinvolgimento di terze persone.

La prego di non aversela a male se le mie osservazioni dovessero rivelarsi sbagliate²⁰.

Nel tempo, lo sappiamo, le cose tra i due cambiarono di qualità ed ecco allora che Freud invece le chiede di schierarsi:

Io voglio che voi riusciate a disfarvi, come se fosse spazzatura, dei vostri sogni infantili sul campione e sull'eroe Germanico, da cui dipende tutta la vostra opposizione all'ambiente e alle vostre origini; non dovrete chiedere a questo fantasma il figlio che nel passato avete desiderato ardentemente da vostro padre. Scaldate i vostri progetti di vita con il vostro fuoco interno, invece di bruciarvi dentro. Nulla è più forte di una passione sublimata e controllata. Non potete raggiungere nulla mentre siete in lite con voi stessa.

Ci sarà una calda accoglienza per voi, se starete insieme a noi, ma dovete riconoscere il nemico là²¹.

Forse in Spielrein è sempre presente l'esigenza di tenere insieme due parti di se stessa.

²⁰ Lettera di Freud alla Spielrein del 8 giugno 1909, *ibidem*.

²¹ Lettera di Freud a Spielrein del 12.6.1914.

Essa riconosce tutto il peso della sessualità, la forza della passione incestuosa, ma è attenta a che il pensiero di Jung indichi contemporaneamente una nuova via altrettanto importante.

Possiamo dire allora che la sua storia racconta della gestione del suo *fantasma di rabbia*, una gestione segnata dal fallimento del lavoro del lutto e dallo sbocco verso una idealizzazione che ha costruito il versante di *una teoria* nel suo amore per Jung.

Freud e Jung stesso l'attendevano ad una elaborazione "*sublimata*" o "*risolta endopsichicamente*", capace di portarla verso altri rapporti.

In parte ciò è avvenuto, ma sullo sfondo resta la potente questione che da allora ha investito il setting: il *controtransfert*.

Sabina resta catturata nella storia della psicanalisi tra il ruolo dell'*eroina fascinosa e disturbante* e quello della *vittima impotente*, delle pulsioni incontrollate.

Rimane imbrigliata nel punto di passaggio rappresentato da queste due visioni della psiche: tra la violenza delle pulsioni e il dominio delle costruzioni culturali.

La storia della Spielrein ci racconta dell'impossibilità/difficoltà di uscire dall'idealizzazione amorosa e la sua teorizzazione sull'istinto di morte esprime tale impossibilità, cioè il lavoro per riuscire a contenere il caos di sentimenti potenti che viceversa non possono essere trattati, se non affrontandone il potere impastando il loro conflitto per ottenerne delle soluzioni non mortifere.

Siamo giunti al termine di questo difficile lavoro e non pensiamo ci sia "*una conclusione*" perché essa non può esistere in forma univoca, semmai la si dovesse tentare dobbiamo riconoscere che lo si deve fare in un percorso "*caso per caso*" straordinariamente impegnativo per ogni analista.

Per questo ci sentiamo in dovere di ribadire più che mai l'impegno a saper accogliere la narrazione dell'altro nell'intento di chiarirne quelle dinamiche proprie al suo personalissimo percorso nella vita.

Ciò che non ci coglie impreparati è che il *mal-d'essere* di cui stiamo parlando è pervasivo delle nostre vite e, più o meno frequentemente, esso sfocia in situazioni o atti divergenti da un preteso senso di normalità presente nella nostra collettività d'appartenenza. Far diventare questa divergenza qualcosa che possa o debba essere trattato alla stregua di patologia rischia di fondarlo

come tale ancor prima di poterne ascoltare il percorso e il vissuto soggettivo. L'esito di un tale approccio può fatalmente condurre *a far ammalare*, poiché imbriglia il senso dato alle cose in una direzione che, ritenuta efficiente, induce l'atteggiamento di pensarsi ammalati, piuttosto che ritenersi semplicemente presi nelle situazioni – anche magari difficili – che la nostra vita contemporanea comporta e ciò tende a far sì che venga escluso un necessario atto di ri-costruzione del sé colpito dalla vita.

Si può pensare di affrontare il pensiero dell'arte e dell'artista come una sua espressione soggettiva e dalla sua personale poetica o ci si può interrogare circa l'arte come essenziale tratto creativo dell'umanità. Si tratta di temi affascinanti, ma, per noi, centralissima la questione di come personaggi e storie, forse non escludendo neppure la fantascienza, riprendono cose e situazioni e costruiscono le loro scene e le loro atmosfere in una rappresentazione che comunica di vite, vissuti e situazioni che hanno la capacità di raccontare uno sguardo sul reale.

L'opera d'arte, così, incaricandosi di un racconto, non può che evocare delle storie che la vita offre a chi la vuol raccontare oltre la sua scena.

Su tutti gli esempi vorrei offrire l'immensa impresa di Luigi Pirandello e dei suoi *personaggi in cerca d'autore*:

Quando un personaggio è nato, acquista subito una tale indipendenza anche dal suo stesso autore, che può esser da tutti immaginato in tant'altre situazioni in cui l'autore non pensò di metterlo, e acquistare anche, a volte, un significato che l'autore non si sognò mai di dargli!²²

Assistiamo oramai da tempo al sistematico tentativo di omologare il pensiero dell'essere parlante nella sua posizione di soggetto (qui nella duplice accezione di assoggettato e di individuo) in una posizione di oggetto delle dinamiche di quel *dispotismo morbido* (di cui ho già detto altrove²³) che è una forma di governo mite e paternalistico, che conserva, solo formalmente, le forme democratiche della società civile.

²² https://it.wikisource.org/wiki/Pagina:Pirandello_-_Sei_personaggi_in_cerca_d%27autore,_R._Bemporad_%26_figlio,_1921.djvu/132

²³ F. QUESITO, *Il passo della psicoanalisi*, NeP Edizioni, Roma 2020.

È così che allora le forme di “ortopedia psicologico-sanitaria” entrano in gioco sfoderando tutta la loro ostilità per il pensiero libero ed è altrettanto qui che la psicoanalisi è vista come obsoleta, non perché non serve alla sanificazione del presunto ammalato ma perché interroga sul perché di quelle *forme di mal-d’essere*.

È probabilmente troppo per il *la civiltà disagevole* del nostro tempo.

La nostra proposta, la nostra lettura, si propone a partire dalla constatazione che *il disagio nella civiltà* è un elemento strutturale del rapporto tra il soggetto e il collettivo, un collettivo che si esplicita verticalmente lungo tutto il corso della vita e orizzontalmente in ogni situazione di legame sociale. Per questo non possiamo trattare il *mal-d’essere* come un fenomeno unicamente di un soggetto *dis-adattato*, ma come una *situazione* nella quale i soggetti si trovano a esprimere la loro struttura di pensiero e di parola, insomma a portare la loro narrazione in atto, in una scena con il loro stile, ovvero con il loro sintomo.

Gli artisti a più riprese e in modi i più differenti hanno reso esplicita questa visione nella loro poetica e a noi tocca prendere atto che tanta sensibilità significa altresì una capacità descrittiva di *un essere umano parlante in perpetua crisi*.

Ecco che la psicoanalisi, ovvero lo psicoanalista, solamente – in quanto portatore di un approccio eccentrico rispetto alle altre cure del soggetto – attraverso il proprio ascolto e il proprio discorso può dare uno spazio alla parola del *mal-d’essere* del soggetto della nostra contemporaneità.

GIULIA LORENZINI

Psicoanalisi mestiere impossibile¹

L perturbante è quella sorta di spaventoso che risale a quanto ci è noto da lungo tempo, a ciò che ci è familiare².

Questa è la definizione che Freud dà del perturbante nell'omonimo saggio del 1919 intitolato appunto *Das Unheimliche*.

Il percorso che porta Freud a fare questa formulazione è significativo, proprio perché *Unheimliche* si pone come rappresentante di una ambivalenza insista nel linguaggio e nella portata significante della parola.

Percorrendo le vicissitudini che il termine tedesco *Heimliche* e la sua controparte hanno nella lingua tedesca, Heer Doktor scoprirà infatti come il significato delle due parole, apparentemente una il contrario dell'altra, in alcuni casi arrivi addirittura a sovrapporsi. Sebbene la prima, infatti, venga comunemente utilizzata per significare familiare, domestico, focolare, in alcuni casi può essere fatta coincidere con il suo contrario, *Unheimliche* appunto, dunque spaventoso ignoto, inquietante.

Nella scrittura di questo articolo Freud si muove alla ricerca dei vari significati che questo termine ha non solo nella lingua tedesca, ma anche in latino, greco, inglese, francese e spagnolo; muovendosi con l'agilità di un vero filologo scoprirà come in italiano e in portoghese non esiste una parola simile ad *Unheimliche*, ma solo delle circolocuzioni, a ben guardare infatti la traduzione che noi ne facciamo con "perturbante" manca di tutta la valenza significante che questo termine ha nella lingua tedesca, parallelamente in arabo e ebraico questa va a coincidere con demoniaco ed orrendo.

¹ Il titolo del presente elaborato si rifà alla nota osservazione di Freud in cui si riferisce alla psicoanalisi come il terzo dei mestieri impossibili, gli altri due sono l'educare e il governare: S. FREUD, *Analisi terminabile e interminabile*, in *Opere*, a cura di C.L. MUSATTI, vol. XI, Bollati Boringhieri, Torino 2009, p. 531.

² *Id.*, *Il perturbante*, in *Opere*, vol. IX, Bollati Boringhieri, Torino 2009, p. 82.

Quanto appena detto ha per noi svariate implicazioni: come spesso accade a questioni inerenti il discorso psicoanalitico, le ricadute nelle nostre esperienze di vita quotidiana, così come nell'opera letteraria, sono spesso molteplici.

È proprio dalla letteratura che Freud prende a prestito una storia per cercare di illustrare alcune delle sue riflessioni. Le sue attenzioni convergono su un racconto di E.T.A. Hoffmann *Der Sandmann*, L'uomo della sabbia, conosciuto nelle edizioni italiane con il titolo più gentile de *Il mago sabbiolino*.

Freud conosce bene i racconti di Hoffman, già nel 1895, in alcune lettere alla fidanzata Martha, ne esalta le capacità descrittive, ma solo successivamente vedrà nella penna e nelle fantasie dello scrittore l'incarnazione dell'*Unheimliche*: ossia la capacità di far emergere nel lettore il dubbio se ciò che sta leggendo appartenga al mondo del delirio, della fantasia, o a quello della realtà.

[...] il carattere ambivalente dell'aggettivo "unheimlich", di familiarità ed estraneità insieme, è dovuto al fatto che il perturbante non è affatto estraneo, ma piuttosto qualcosa che era un tempo familiare alla vita psichica ed è diventato all'improvviso estraneo a causa del processo di rimozione. Un esempio?

Prendiamo, dice Freud, una fantasia cui si potrebbe assegnare la palma di perturbante, l'essere sepolti vivi in uno stato di morte apparente; ebbene, essa è l'irricognoscibile trasformazione di una fantasia erotica, quella di tornare nel ventre materno. Naturalmente questo tipo di fantasie non è sempre perturbante, ma produce quest'effetto quando il confine tra fantasia e realtà si attenua e il fenomeno si manifesta in prima persona. Non sono perturbanti, ad esempio, una fiaba o un racconto che contengono elementi perturbanti, mentre lo sono fatti molto più semplici che vengono però seppimentati direttamente³.

Noto l'esempio che Freud racconta a tale proposito: mentre si trova in viaggio su un treno e si sta accingendo a passare la notte nella sua cabina, una improvvisa scossa sui binari apre la porta del bagno. Appeso alla parete della toilette uno specchio che riflette la sua immagine, un'immagine che lo sorprende in un contesto non

³ M. FIUMANÒ, *Un sentimento che non inganna. Sguardo e angoscia in psicoanalisi*, Raffaello Cortina, Milano 1991, pp. 58-59.

familiare, inconsueto, ma con un abbigliamento, veste da camera e copricapo da viaggio, che richiama una certa intimità. La figura che lo specchio restituisce non gli piacerà affatto, il suo sguardo lo cattura in una intimità precaria, rimandando la sensazione di un corpo invecchiato e indifeso. Un'immagine così intima e propria balza allo sguardo in tutta la sua estraneità, tanto che in prima battuta Freud non si riconoscerà.

Come se uno sguardo un tempo familiare (sguardo materno che si pavoneggia del suo piccolo, del suo bambino), che dà unità al corpo, che permette di dire "io", all'improvviso apparisse estraneo: questo capita a Freud. Perché? È solo un elemento rimosso che ritorna, come enuncia la sua teoria, oppure l'immagine speculare ha per sua natura una consistenza così sottile, così poco compatta da risultare ad un tratto estranea, ingovernabile, incompleta⁴.

Riflessione questa che porta lontano, ad interrogarci su ciò che in primo luogo àncora noi stessi ad una idea di "Io", ovvero la nostra immagine speculare. Curioso che proprio il nostro corpo, al quale affidiamo così tanto della nostra identità, sia proprio l'unica cosa che i nostri occhi possono cogliere solo per frammenti, magicamente ricomposti su di una superficie esterna, artificiale, staccata da noi, lo specchio appunto.

In effetti il corpo si fa da palcoscenico privilegiato per mettere in scena questa frammentazione, attraverso continui richiami ad un'intimità che a tratti si fa estranea.

Notevole a tale proposito è la riflessione che Valerio Magrelli ci regala in un testo intitolato *Nel condominio di carne*⁵. L'immagine del condomino rimanda ad un insieme che, se in apparenza risulta coeso e compatto, al suo interno è formato di parti sconnesse, in disaccordo, staccate, talora vicine.

Il mio passato è una malattia contratta nell'infanzia. Perciò ho deciso di capire come. Questo referto, dunque, non vuole essere un teatro anatomico, piuttosto un susseguirsi di fotogrammi, dove quello che conta è il flusso dell'immagine, il corpo sgucciante che vibra sotto di me, la sua forma mutante tra le forme: vasi sanguigni, conchiglie di molluschi, cellette d'api, cristalli e filettature

⁴ *Ibi*, p. 60.

⁵ V. MAGRELLI, *Nel condominio di carne*, Einaudi, Torino 2009.

aerodinamiche. Non c'è trama, ma trauma: un esercizio di patopia. Non c'è teoria, ma racconto di piccole catastrofi, giocate dentro gli spazi interstellari della carne⁶.

Prosegue il racconto in una rassegna di inciampi di un corpo che cambia, traspare la difficoltà a tratti di saperci fare con questa mutevolezza e l'impossibilità ad addomesticare proprio ciò che dovrebbe esserci più proprio, la nostra casa fatta di carne. Proprio lui, il nostro corpo, si fa beffe degli svariati tentativi di padroneggiamento e, nostro malgrado, mostra impunemente segni di disfacimento e debolezza, come un implacabile maestro ci insegna ad indossare la mancanza.

Abituati a infiniti compromessi con la nostra immagine, non siamo pronti a vederla ribaltata nella sua simmetria. E quando questa, come in un agguato, ci piomba addosso proditoriamente passando attraverso due specchi (magari dal barbiere o provando un vestito), allora il disgusto dilaga. Anni di faticosi assestamenti sono spazzati via dall'evidenza di irrimediabili squilibri fisiognomici. Con la sinistra e la destra ripristinate, l'epifania della nostra identità ortogonale non lascia scampo. Anzi, la consuetudine di cancellare mentalmente una curva da un lato per accentuarla dall'altro, arte bonaria della compensazione, adesso fa sbandare paurosamente il volto. Caduta la maschera di ferro, il vero schizza fuori ancor più vero, rovesciato nel falso come caricatura. Si inverte la rotta visiva, lo scafo si inclina paurosamente, il timore è impazzito e il naso stramba. Sbilanciati da questa inattesa raffica, scuffiamo sotto un vento inesorabile che non dà tempo di distribuire i pesi, di riorganizzare gli assetti, di allineare la chiglia della faccia. Sbioco, stempiato, sghembo, l'io mi guarda⁷.

Il nostro corpo, la nostra casa, è in rivolta.

*L'io non è padrone in casa propria*⁸, la frase di Freud si scrive come un'epigrafe. Cosa vi è di più familiare per noi della nostra casa? Cosa di più estraniante?

Nel suo libro intitolato *Dolodi*, Stelio Mattioli illustra con precisione chirurgica la questione.

⁶ *Ibi*, p. 3.

⁷ *Ibi*, p. 64.

⁸ S. FREUD, *Una difficoltà della psicoanalisi*, in *Opere*, vol. VIII, Bollati Boringhieri, Torino 2009, p. 663.

Dolodi, uno dei protagonisti, è quello che potremmo definire un mascalzone che, con un losco raggio, vende la sua casa allo sventurato Emilio. Questi, nonostante le incalzanti perplessità della moglie, accetta di buon grado quello che a prima vista si presenta come un vero e proprio affare. La casa di Dolodi si trova piuttosto lontana dal caos cittadino, in un luogo isolato vicino al confine italiano. La coppia si trasferisce, ma con il passare del tempo le perplessità della moglie si fanno sempre più consistenti e quelle che inizialmente sembravano essere sterili preoccupazioni si trasformeranno in concreti presagi di sventura. Dalle mura stranamente oblique e paradossalmente poco inclini ad ospitare le opere di una ristrutturazione, al confine con il popolo straniero che, quasi volesse arrivare ad inghiottire la casa e i suoi abitanti, sembra spostarsi autonomamente nottetempo.

Emilio e la moglie Giovanna si trasformeranno insieme alla casa, perderanno qualcosa di sé per far emergere parti di loro fino a quel momento sopite e insospettate.

Questione di confini, delimitazione di territori, definizione di limiti che appaiono sempre più sottili e che lasciano presagire l'incombere sommerso di un qualcosa di straniero.

Insieme alla mobilità di un confine, segnalato arbitrariamente da dei paletti posti sul terreno, anche le delimitazione delle identità dei nostri protagonisti riveleranno le loro precarietà.

Giuliana, da sempre conosciuta come donna di casa, addomesticata ad una vita casalinga, frigida e distante dal marito, scoprirà in sé le forme di una voluttuosa femminilità, che si affaccerà impacciata ed incerta, ma comunque inesorabile ed enigmatica. La donna cercherà consiglio nelle movenze e nelle fattezze delle altre donne per provare a cercare e coltivare in sé il germoglio di una sensualità che progressivamente la avvolge e la afferra.

Inevitabile pensare come la labilità dei confini del territorio facciano da specchio ad un confine identitario tra se e l'altro, lo straniero, l'altro in sé.

Emilio e Giuliana, esuli da sé, dalla patria, in cammino per ritrovarsi.

Nel testo *Una difficoltà della psicoanalisi* Freud analizza le umiliazioni cui l'essere umano è andato incontro nel corso dei secoli e che hanno inferto notevoli ferite al suo narcisismo.

La prima è stata la scoperta copernicana che ha tolto alla Terra e ai suoi abitanti la posizione centrale che avevano rispetto al resto dell'universo, la seconda la teoria evuzionista, la quale, stabilendo la discendenza animale dell'uomo, lo fa precipitare da re degli esseri viventi ad uno tra i tanti del mondo animale.

Arriva infine la terza umiliazione, quella ricevuta dalla psicoanalisi, che mette sotto la lente d'ingrandimento un comune sentire:

L'Io si sente a disagio, incontra limiti al proprio potere nella sua stessa casa, nella psiche. Appaiono improvvisamente pensieri di cui non si sa donde provengano; e non si può far nulla per scacciarli. Questi ospiti stranieri sembrano addirittura più potenti dei pensieri sottomessi all'Io, e tengono testa a tutti quei mezzi, pur già tante volte collaudati, di cui dispone la volontà; non si lasciano turbare dalla confutazione logica, né li tange la testimonianza opposta della realtà. [...] L'Io dice a se stesso che si tratta di una malattia, di un'invasione straniera, e accentua la propria vigilanza; ma non può capire perché gli accada di sentirsi inceppato in una maniera tanto strana.

Freud prosegue con un monito al lettore:

[...] Tu confidi nel fatto di essere informato su ciò che accade nella tua psiche, giacché la coscienza ti comunica tutto quello che ha una certa importanza. Quindi se non ha ricevuto notizia alcuna di qualche cosa che è nella tua psiche, giudichi fiduciosamente che non vi sia dentro nulla. [...] Tu ti comporti come un sovrano assoluto che si accontenta delle informazioni del suo primo ministro senza scendere fra il popolo per ascoltarne la voce. [...] i processi psichici sono di per sé inconsci e soltanto attraverso una percezione incompleta e inattendibili divengono coscienti all'Io [...] *l'Io non è padrone in casa propria*⁹.

Che farsene dunque di questo straniero che abita in noi? È possibile esercitarsi all'ospitalità?

In conflitto con la differenza e l'alterità, l'essere umano ha sempre cercato di scacciare da sé e dalla sua comunità ciò che si contraddistingue come diverso, deforme. Non sorprende in effetti il grande successo di molte discipline odierne che cercano di promuovere un'idea di Io forte, integro e indivisibile. Attraverso

⁹ Id., *Una difficoltà della psicoanalisi, ibi*, pp. 661-663.

esercizi di padronanza si cerca di rafforzare l'idea di un Io autonomo, che basta a se stesso, pena l'esilio per chi non riesce in questo esercizio di solitudine. Un'educazione imperante all'omogeneità che soffoca ogni diritto alla differenza e che fa vivere ogni tratto di divergenza come una colpa di espiare, una curva da correggere per farla tornare retta e lineare.

Psicoanalisi, sapere dissidente, da sempre fuori tempo, fuori misura, si occupa proprio di prendersi cura di queste storture, ma non con il tentativo di riallinearle ad un presunto ideale di perfezione. In un mondo che grida al raggiungimento di una anomia dei copri e delle idee, dove tutti dobbiamo pensare allo stesso modo, dove non vi è dibattito, ma solo accuse e pretese di conformità, Psicoanalisi si occupa della singolarità dello stile, un esercizio di libertà.

Psicoanalisi, mestiere impossibile.

FEDERICO FABBRI

Il linguaggio come accadere è, insieme, sempre, anche chiacchiera

La libertà vive fuori di sé.
Risiede nell'atto che ci fa liberi.
No, non sei libero dove ti nascondi,
ma soltanto là dove ti esponi¹.

L'“Io” è un miracolo del “Tu”.

«La qual cosa deriva da una certa logica, diceva:
l'“Io” per designare il “Tu”,
il “Tu” per giustificare l'“Io” e
l'“Egli” per poter scomparire»².

Il linguaggio come accadere è, insieme, sempre, anche chiacchiera. Cosa può voler dire quel “insieme, sempre, anche”?

Stando a questo enunciato, non c'è motivo di dubitare che anche oggi, qui, noi, insieme, e, quindi, in quello che diremo ci sarà della chiacchiera, anche, sempre.

Forse, poco o tanto che sia, la chiacchiera ci conforta. Forse un po' o molto ci avvilisce, ci abbatte; c'è poi un altro caso che né smentisce né esclude le deduzioni precedenti, ovvero che un po' ci conforti e un po' ci abbatta. Vedremo.

Con “chiacchiera” siamo soliti intendere, soprattutto quando c'è un certo biasimo, un insieme di parole vane e inconcludenti, vuote. A volte, o il più delle volte dipende, alla chiacchiera si è disposti a fare certe concessioni fino ad arrivare, se non proprio all'elogio, a riconoscerle il prezioso ruolo che ha nella socialità, nello stare insieme tra umani e, quindi, chiacchierare diventa pas-

¹ E. JABÈS, *Il libro del dialogo*, trad. it. a cura di A. PRETE, Manni Editori, San Cesario di Lecce 2016, p. 49.

² *Ibi*, p. 35.

satempo, innocuo e leggero scambio di parole, forma tra le più antiche di intrattenimento.

Perché sia così solitamente occorre una certa abbondanza, una certa parlantina; loquacità se preferite, o, come si dice, che si abbia la lingua sciolta.

Una lingua sciolta può però incorrere nel destino di essere avvertita non sempre come qualcosa di gradevole e amichevole, anzi. Può sconfinare nella logorrea, nella maldicenza e malignità finanche alla calunnia. Da sciolta a divenire lunga, per la lingua è un attimo.

Insomma, come vedete non è possibile stabilire a priori la natura della chiacchiera, siamo inevitabilmente in rapporto alla questione dell'interpretazione che, evidentemente, non riguarderà solo le parole in sé, cosa si dice, ma anche come si dicono – i toni, i modi, i gesti e molto altro ancora – e chi dice cosa e come, ovvero se la persona che parla gode di un certo credito o meno.

Ci siamo esposti su una sola parola e già possiamo avvertire quali grattacapi ci pone.

A non finire di porceli c'è proprio l'autore dell'enunciato che dà il titolo a questa relazione. Martin Heidegger, dopo aver già trattato della chiacchiera in *Essere e tempo*, ci ritorna in *Introduzione alla metafisica* ed è proprio lì che potrete trovare la frase con cui abbiamo iniziato.

Siamo al capitolo IV *La limitazione dell'essere*, in queste pagine troviamo un'altra versione di *Unheimliche* posta grazie alla traduzione e commento delle parole che compongono il primo stasimo dell'*Antigone* sofoclea.

Noi concepiamo l'inquietante (*das Unheimliche*) come quello che estromette dalla «tranquillità», ovvero sia dal nostro elemento, dall'abituale, dal familiare, dalla sicurezza inconcussa. Ciò che è insolito, non familiare (*das Unheimische*), non ci permette di rimanere nel nostro elemento. Ed è in ciò che consiste il pre-dominante. Ma l'uomo è quanto vi è di più inquietante non soltanto perché svolge la sua essenza in mezzo all'inquietante così inteso, ma lo è perché fuoriesce, sfugge da quei limiti che gli sono anzitutto e per lo più familiari, in quanto, come colui che esercita la

violenza, trasgredisce i limiti del familiare, e ciò proprio in direzione dell'inquietante inteso come il predominante³.

L'*Unheimliche* estromette, mette fuori, esclude dall'abituale, dal familiare e dalla sicurezza, è pre-dominante nel senso che anticipa qualsiasi idea, pensiero, iniziativa di dominazione e padroneggiamento. Allo stesso "tempo" l'uomo è il più inquietante di tutte le specie di inquietante non soltanto perché la sua essenza si svolge nell'inquietante, ma perché l'essere dell'essere umano sfugge dai limiti del familiare, dell'abituale; l'essenza non "è", l'essenza dell'essere ha sempre "da essere" – come scrive Heidegger "aver-da-essere" –, fuoriesce rendendo impossibile fissarla in una dimora una volta per tutte. Nel "da essere", nel suo incessante "aver da essere" sta il più inquietante dell'uomo, esercizio predominante di violenza che trasgredisce i limiti del familiare, dell'abituale.

L'umano coinvolto nella funzione e nel campo della parola e del linguaggio, al contrario degli altri esseri viventi del nostro pianeta, non può mai essere del tutto a casa; la casa manca di qualcosa, non è mai tutta e solo casa; se è casa lo è perché è sempre non tutta. Per questo:

il linguaggio nel suo accadere è insieme, sempre, anche chiacchiera; anziché rivelazione dell'essere, coprimento, anziché raccoglimento nella connessione e nell'ordine, dispersione e disordine. Il logos, come linguaggio, non si fa da sé stesso. Il λέγειν è necessità.

È una necessità e poi aggiunge una domanda prima di volgersi altrove:

Ma in base a che cosa necessita la necessità?⁴

Heidegger pone questo *Unheimliche* ascoltando, leggendo, traducendo il greco antico di Platone, Parmenide, Eraclito, Sofocle. Passa dalla loro lingua al tedesco, la "sua", dando rilevanza alla materia linguistica di opere letterarie e filosofiche di altissimo rango.

L'inquietante/perturbante di Freud invece arriva seguendo il parlare quotidiano sebbene non troppo quotidiano. Nel suo saggio del '19 fa uso del dizionario di lingua tedesca per spulciare i

³ M. HEIDEGGER, *Introduzione alla metafisica*, a cura di G. VATTIMO, Mursia Editore, Milano 2019, p. 159.

⁴ *Ibi*, p. 179.

significati della parola tedesca *unheimlich* certo, ma la cosa non sta tutta qui; ci tiene a precisare che la questione che muove il suo scritto non è un fatto di estetica sebbene non si risparmi, ai fini della ricerca, riferimenti letterari e filosofici.

Freud porge una certa attenzione, cura e orecchio non solo al parlare del *ménage* familiare, quello degli incontri di società o quando andava a comprare i sigari. Il parlare quotidiano di Freud era soprattutto quello delle analisi che esordiscono tutte a partire dal: «Dica tutto quello che le passa per la testa» chiamata regola fondamentale⁵.

A questa, lo abbiamo ripetuto più volte, si associano altre due “cose”: l’attenzione liberamente fluttuante dell’analista e il divano, ovvero l’assenza alla vista dell’analizzante del supposto interlocutore. La particolarità di questa situazione pone la coppia analista analizzante ai margini del sapere, nell’incessante e inconcusso domandare tra le parole.

Nell’ascolto dell’a/Altro Freud scrive, anche dell’*Unheimliche*, che c’è della rimozione. Niente di nuovo in fondo, per la vita psichica non è certo una novità o qualcosa di estraneo, anzi è familiare. Annota che l’elemento perturbante/inquietante – l’*Unheimliche* – si è estraniato soltanto a causa del processo di rimozione e l’angoscia avvertita è qualcosa del rimosso che ritorna, tutto qui. È chiaro adesso, evidente-mente.

«Se mi domandassero qual è, di tutti i misteri,
 quel che resta per sempre impenetrabile,
 risponderei senza esitare:
 l’evidenza», aveva annotato⁶.

⁵ Qualche settimana fa con gli altri – Alberto, Giulia, Ilaria e Nicola – riflettevamo durante un incontro di teoria della clinica proprio intorno a queste parole. È diverso invitare a questa regola anziché dire «Giuri di dire tutta la verità, nient’altro che la verità. Dica “lo giuro”» come in un tribunale o «Se hai peccato, non perderti d’animo, abbiamo un avvocato presso il Padre, Gesù Cristo il giusto. Egli è vittima di espiazione per i nostri peccati e non soltanto i nostri, ma anche per quelli di tutto il mondo» come in Chiesa durante il rito per la riconciliazione dei singoli penitenti.

⁶ E. JABÈS, *Il libro della condivisione*, trad. it. di S. MECATTI e A. PANICALI, Raffaello Cortina Editore, 1992 Milano, p. 44.

Freud annota, non ha mai smesso di farlo, intorno alla ripetizione e la sua evidenza nell'analisi, nelle analisi. Perché ritorna il rimosso? Perché non cessa di ritornare? Perché non accade *una tantum* e poi a posto, finita lì, l'inquietante è sistemato una volta per tutte?

La psicoanalisi si imbatte nel limite della ripetizione dando margine al mistero che da sempre resta impenetrabile: perché l'umano è costretto alla ripetizione?

A questo punto siamo ad un incrocio essenziale con diverse vie da seguire. Potremmo seguire lo sviluppo nella teoria psicoanalitica del concetto di rimozione e di ripetizione. Questa via ci permettere di chiarire o forse rischiarare alcuni snodi fondamentali che pone la psicoanalisi intorno a questi due concetti, non solo in Freud, ma anche in quella di altri compreso l'apporto che ne dà alla questione Lacan. Altra via sarebbe quella intorno alla questione della violenza, della ripetizione come violenza, quel far soffrire per il piacere del soffrire, del non cessare di far(si) soffrire, della crudeltà anche, come quella della brutalità. Se ad un certo punto Freud incomincia a porre attenzione alle masse, alle guerre, all'avvenire della civiltà e le sue illusioni, al disagio nella civiltà, non credo – questa resta una mia interpretazione – che fosse per allargare il campo di applicabilità della psicoanalisi o per fondare una sociologica psicoanalitica. Non credo proprio.

Per motivi di tempo non possiamo dilungarci oltre e pertanto prenderemo l'incrocio per un altro verso.

Sopra avevamo detto che tutte le analisi esordisco esponendo l'analizzante alla regola fondamentale. Ora diremo anche un'altra cosa. Non solo le analisi, tutte, esordiscono a partire da quella regola, ma la sua fundamentalità non sta solo nell'esordio, ma nel rispettarla ovvero nel non cessare e non cedere di metterla in gioco, invero la sua ripetizione. Risponderne a regola, per provare a lasciarsi andare ad essa con un certo stile.

Attraverso la Letteratura sappiamo che lo stile è sì quel particolare modo dell'espressione letteraria che rende riconoscibili aspetti costanti – nei confronti della materia trattata, nell'esprimere il pensiero, nelle scelte lessicali, grammaticali e sintattiche, nell'articolazione del periodo, ecc. – di un singolo autore, ma nello stesso tempo lo stile non è solo questo.

Per l'autore, per ogni singolo autore, lo stile non è una proprietà di cui disporre a proprio piacimento, non è, né mai potrà essere, il risultato di una scelta consapevole né di una intenzione:

Così, sotto il nome di stile, si forma un linguaggio autarchico che attinge solo nella mitologia personale e segreta dell'autore, in quello stadio ipofisico dell'espressione in cui si forma la prima coppia di parole e cose, in cui si fissano una volta per tutte i grandi temi verbali della sua esistenza. [...] Qualunque sia il grado di raffinatezza, lo stile ha sempre qualcosa di grezzo: è una forma di impulso, non di intenzione, è come una forma verticale e solitaria del pensiero. [...] è la «cosa» dello scrittore, il suo splendore e la sua prigione, è la sua solitudine.

[...] È la voce decorativa di una carne sconosciuta e segreta⁷.

A queste righe citate occorre aggiungere che per Barthes *lo stile è sempre un segreto*⁸. Un segreto che dimora – visto il tema del nostro convegno – opacamente nel corpo e nella carne così come nel passato mitico dello scrittore, una verticalità vertiginosa del pensiero che funziona come una necessità. Lo scrittore scrive e, scrivendo, lo stile germina e si espande, indipendentemente dalla sua responsabilità e padronanza, in un *infralinguaggio che si elabora al limite della carne e del mondo*⁹ rendendolo autore.

In analisi è per certi versi lo stesso. L'analizzante disponendosi alla regola fondamentale, alle parole che vengono, ospita passo passo l'opacità di quel limite espanso nelle pieghe del suo discorso nelle quali germogliano parole di tratti psichici ed esistenziali che l'inconscio lavora incessantemente. L'analista presta attenzione ai germogli, non per raccogliergli, ma per offrirsi, dedicarsi – questo il suo compito – a più letture cercando di non chiudersi in una sola; letture che dimorano anch'esse nell'opacità di quel limite tra carne e mondo.

In una analisi si dice:

- Mi pare già di aver detto tante cose, di aver già detto tutto. Non so proprio che dire oggi.

⁷ R. BARTHES, *Il grado zero della scrittura*, Giulio Einaudi editore, Torino 2003, p. 10.

⁸ *Ibi*, p. 11.

⁹ *Ibi*, p. 10.

- Proprio perché *non sa*, resta per noi un'occasione nell'analisi.
Provi a dire quello che le passa per la testa
... (silenzio)...
- Non potrebbe darmi un aiutino dottore?!!

In chiusura del saggio sull'inquietante, Freud riprende in poche righe una questione posta qualche pagina addietro e scrive a proposito della solitudine, del silenzio e dell'oscurità come di tre situazioni a cui si lega l'angoscia infantile, di cui la maggior parte degli esseri umani non riesce a liberarsi mai completamente.

Il silenzio, l'oscurità, la solitudine possono anche piacere all'essere umano ma a patto che sia lui a poterle gestire: l'oscurità va bene se posso accendere la luce quando e come voglio; il silenzio può andare bene se mi evita di stare nel chiasso, nel rumore assordante e mi colloca nella comodità domestica; che bella la solitudine quando non si ha voglia di stare in mezzo a delle persone o alcune di esse, dedicando del tempo solo a sé stessi. Sì certo, tutto vero; soltanto che c'è dell'oscurità che non si rischiara accendendo l'interruttore della luce. C'è un silenzio che parla e non si può silenziare così come c'è una solitudine che non ci lascia mai del tutto da soli.

Nell'oscurità, soli, con l'Altro che non si vede e non dice, in quel silenzio, pensiero di pensieri parlanti passa e ripassa per la testa.

Forse quel che resta nell'orecchio ai due è solo l'eco di quelle parole che pian piano alla deriva tramontano all'orizzonte.

Cala il silenzio, l'oscurità, la solitudine.

- Perché? No!!?
Resta qui? Dimmi qualcosa in più? Va bene anche di meno purché mi dica. Risparmiami! Non rispondi?

Ci sei? Rispondi. Quale altra certezza ho della mia esistenza?¹⁰

Se non siamo solo nel mondo delle risposte allora quale altra certezza dell'esistere? Forse, quando una certezza manca ad un'altra, nel loro mancarsi un dialogo con l'in-certo, l'incerto dialogo se preferite, si apre:

¹⁰ E. JABÈS, *Il libro del dialogo*, cit., p. 91.

[...] pensare vuol dire rettificare senza sosta le frontiere accerchianti del pensiero.

Gli uni con gli altri comunichiamo all'interno di esse.

Sicché dialogare significa occupare insieme uno spazio che si dischiude ogni volta un po' di più».

E aggiungeva: «La nostra sete di libertà ci fornisce la prova. Urtiamo contro i muri che peraltro abbiamo costruito con le nostre stesse mani, e così dimentichiamo che siamo chiamati a nascere e a morire della stessa sete. La libertà sta in questa dimenticanza»¹¹.

Insieme, sempre, anche.

Aspirare alla libertà e suscitare presso l'altro la stessa aspirazione. In questo ribaltamento dei legami prende corpo la fraternità. E i legami cessano d'essere qualcosa di vincolante per divenire lievito di libertà: di libertà che si coniugano tra di loro.

Il diritto alla libertà insomma è semplicemente il diritto d'essere uomini in mezzo a uomini¹².

¹¹ *Ibi*, p. 26.

¹² *Ibi*, p. 50.

NICOLA MARIOTTI

Il familiare e le note del segreto

(la lingua batte dove il mal d'origine duole)

Nel riscrivere il titolo del convegno ho scambiato “dimore” per “note”: il familiare e le *note* del segreto. Il tentativo era forse di irregimentare, con quel po' di disciplina che si deve ad un titolo, una musica interiore ma anche seguire le note, le notazioni del segreto: come esso si segnala, come si presenta e come ospitarlo.

Ora nel riflettere su questa storia del segreto che ci riguarda, come spesso accade ho dovuto a pensare ad altro, al tutt'altro: un fiore, ad esempio.

Proviamo a pensarlo come qualcosa che nella sua esistenza è tenuto insieme dal seme: una viola non potrà mai essere una rosa. Il seme comanda, come in certi giochi di carte, ma non c'è partita, c'è un'unica regola, *un'unica potenza*, esposta alla contingenza delle stagioni. Stagioni e seme sono in un rapporto di reciproca ignoranza e questo li tiene coesi, al di là o al di qua, di ogni possibile rapporto.

Essi partecipano di sé stessi e dell'altro senza rimedio, senza interruzione.

Rispondono di sé stessi e dell'altro, al medesimo tempo (ma c'è ancora un tempo per loro?) senza alcun travaglio.

Noi esseri umani no. Noi siamo sempre in rapporto, nasciamo con l'Altro e l'incontro ci accade per via del linguaggio. Non può andare altrimenti.

*Noi di casa nel mondo interpretato*¹.

Sono le parole di Rilke:

Si certo, le primavere avevano bisogno di te. Qualche stella s'aspettava che tu la rintracciassi. Montava

¹ R.M. RILKE, *Elegie Duinesi*, trad. it di E. e I. DE PORTU, Einaudi, Torino 1978, p. 4.

un'onda dal passato, in qua, o,
 mentre tu passavi sotto una finestra aperta
 si donava un violino. Tutto questo era compito.
 Ma lo reggevi tu? Così sempre distratto d'attesa,
 come s'è tutto t'annunciaste un'amata?²

Amiamo così tanto il fiore perché nel suo silenzio inviolabile esso non chiede di noi ed incondizionato si espone, si dona.. modello forse di un amore che possiamo chiamare materno.

Ma per noi è dura reggere l'incondizionato – ciò che fa a meno di noi – e ne facciamo un annuncio *di noi*, per questo forse la psicanalisi ha fatto del segreto dell'incontro e dell'infante che solitario ne partecipa, il segreto di un incontro *d'amore* e del posto che circoscrive con i suoi odori, i bisbigli, le immagini e le parole, promessa di ritorno.

Impressioni fugaci ma comunque possibilità di ascolto e di ripresa. La lingua materna non è solo quella della madre ma del mondo come ci accade dal principio.

L'infante sta solo nel nome, di fronte alla lingua del mondo.

Come può un mondo accadere a chi è senza lingua e che poi avrà solo la lingua per rispondere?

La nostra origine è impossibile.

E come ci accade? Come si segreta in noi?

Freud le chiamava tracce della percezione.

Tracce anfibie, duplici, che partecipano dell'incontro come mute e fedeli testimoni costituendo una memoria integrale che si tiene tutt'uno con l'enigma. Su di esse si affaccenda un'altra memoria, una memoria pensante che tenta di animarle, di svolgerle per estrarre una testimonianza di quell'incontro, in una secondaria effrazione del segreto che apre al destino singolare.

Così sembra avere inizio la nostra storia.

Con la formazione di una cripta soggettiva gelosamente custodita, fatta di rappresentazioni – *Vorstellungsrepräsentanz*, rappresentazioni della rappresentazione (un facente-funzione della rappresentazione) ovvero rappresentazioni della funzione di afferramento – come se quelle *cose* stessero ad indicare il posto dell'uomo come “colui che è nella necessita di rappresentare, di

² *Ibi*, p. 5.

raffigurare” e non figurassero altro che questa necessità senza dire *nulla* e tuttavia dicendo.

La *Psyche* è questa alba, questo trionfo sulla notte, questo primo risveglio *nella morte data al segreto* e nel dono del segreto – doppio genitivo - come segreto di questa morte: la *psyche* giunge qui – tenendo conto di un lutto già messo in acconto, di un’interiorizzazione già avvenuta – essa non può che arrivare dopo – come necessità che la struttura come ripetizione – qui, nella preoccupazione di questa morte, giunge come veglia su di essa, la veglia stessa della sua morte, cioè del suo inizio.

In questo movimento s’inscrive la possibilità di una conoscenza oggettiva della morte. *Chi? Chi c’è di là? Chi s’è compiuto nella sua morte per donarci un inizio?*

Chiediamo che una morte ci avvenga ma desideriamo al contempo salvarne (e salvarci) in una rappresentazione.

Freud e Lacan hanno avviato a pensare che forse questa rappresentazione coincide per noi con un segno di quell’amore che appare nel campo dell’Altro – la gratuità della morte non può che essere approcciata come dono d’amore e non può che farsi domanda d’amore -; vedere questo sguardo d’amore – che è anche parola -e che rompe la crosta del silenzio e si confonde con il nostro sguardo, dando a vedere il mistero di ciò che siamo (come esseri amabili)

La domanda d’amore è domanda di riconoscimento ma forse è una domanda che in fin dei conti funziona non come condizione per una risposta ma come possibile appaesamento in un aldilà altrimenti impartecipabile.

Non a caso, mi rifaccio allo scritto di Derrida, *Donare la morte*, l’uomo ad un certo punto della sua storia pone Dio nel luogo dell’Altro, come bontà infinita e dimentica di sé. Pone dunque la gratuità del dono. Il soggetto di un dono d’amore?

Del resto, lo stesso Freud poneva fame e amore all’origine dell’erranza umana.

L’inconscio allora, è il luogo in cui s’inscrive la domanda sulla morte e sulla sessualità. Sulla sessualità come incontro con la propria morte, un incontro sempre mancato, la celebrazione di questo fallimento che s’inscrive nella coazione a ripetere.

La ripetizione è al cuore dell'apparato psichico, fa il giro di queste tracce, prima nel tentativo di ritrovare un'identità di percezione che poi sarà identità di pensiero.

Rapporto di parola, destino di parola ma anche esser destinati alla parola

Wiederholen – la coazione alla ripresa, si potrebbe tradurre - è in relazione con *Erinnerung*, la rimemorazione. Il soggetto presso di sé, la rimemorializzazione della biografia, tutto ciò funzione solo fino ad un certo limite che in psicanalisi si chiama il Reale.

Erinnerung funziona perché la necessità – che è la nostra più antica tradizione, l'annuncio, la vocazione luttuosa di *Psyche* – si lega alla promessa, promessa del ritrovamento di un contenuto, di un referente per la rappresentazione, promessa d'incontro, di un'intesa su quell'incontro: la nevrosi è questo tentativo.

Dal momento che la traccia si lega alla parola il suo tentativo è sospeso ad un orizzonte di significanza.

Il destino concerne soltanto la lingua che giura di aver qualcosa da dire ma anche la lingua, che da cima a fondo, condivide l'essenza del segreto nella sua dimensione di dono.

La lingua è dono di un'apertura.

*

Qualcosa, un tempo, divampò.

Adesso la casa ne protegge le ceneri.

Seguiamo le ceneri di stanza in stanza, di soglia in soglia – come dice il poeta – con alterna chiave.

Chiave di memoria.

Siamo comandati al racconto e, per un caso strano, la certezza di questa unica necessità, non basta a farci certi.

Anche questo dovremmo chiederci: che tipo di certezza è quella che si stringe al petto l'inquietudine?

Una chiarezza talmente forte, la necessità, da lasciare intatta in sé l'oscurità e tuttavia rimanere trasparente in ogni suo punto.

Il linguaggio è estrema uniformità e l'impossibilità di trovarvi riparo non può che essere possibile nell'invenzione di un fuori, che tuttavia è *spazio di un vissuto*, lo spazio di una dedizione che non è più imposizione della memoria/necessità – che pure ci ha condotti all'impossibile – ma esposizione della stessa necessità.

GIOVANNI ROTIROTI

L'inquietante condivisione del segreto

Eliade e Ionesco sulla scena di un perdono impossibile

Non si può trovare una definizione esauriente del segreto. Il segreto è un oggetto di niente, quasi evanescente, che appartiene alla sfera della conoscenza ma anche dell'ignoranza. Il segreto si offre e si nasconde, riguarda i legami e i dislegami nelle cose dell'amore. Il segreto può arricchire come, allo stesso tempo, impoverire. Si tratta di uno dei concetti limite che il sapere della psicanalisi ha da sempre indagato perché l'esistenza del segreto si lascia a malapena supporre¹.

Il segreto ha uno stile simile a quello della scena teatrale. La scena del segreto si compone di una struttura aperta completa di sipario, retroscena e corridoi, e di un'altra oscura, compatta, simile a un muro, un blocco per il pensiero e per la rappresentazione. I temi privilegiati del segreto sono la domanda dell'origine, la fine della vita, il sesso e la morte. Il segreto partecipa del legame e della verità, del piacere e del fantasma, della sfera intima e di quello che può essere pensabile. Quando il segreto si espone è amabile e talvolta crea piacere. In altre occasioni rivela la sua carica dirompente, e non distante dall'origine testimoniata dallo spaesamento. Quando invece il segreto si chiude in sé stesso è funesto, blocca qualsiasi attività di pensiero e di parola. Non c'è spazio per la domanda. Per mezzo del segreto transitano le conoscenze, le complicità, i messaggi, i fantasmi e i desideri; ma anche i sintomi, quelli più sovversivi. Attorno al segreto si stabilisce il legame sociale e anche la sua rottura. Il segreto segna il limite tra la dimensione privata e quella pubblica nel suo essere discreto; ma la sua manifestazione ha spesso un carattere

¹ Il presente contributo riprende, approfondisce e prolunga alcune questioni trattate nelle seguenti pubblicazioni: G. ROTIROTI, *La comunità senza destino*, AlefBet, Firenze 2008 e *Il segreto interdetto*, ETS, Pisa 2011.

teatrale. Molto simile all'«oggetto transizionale»² di Donald W. Winnicott facilita la comunicazione tra il dentro e il fuori della vita psichica. Il segreto, il sogno, la scrittura, il pensiero riguardano lo spazio intimo, interno di un soggetto o di una comunità tra ciò che si configura come domanda, appello, vocazione e ciò che risponde nel senso della corrispondenza, della convocazione, della condivisione, della responsabilità. I segreti sono i custodi tutelari, i testimoni personali e comunitari dell'intimità psichica del soggetto. Ma ci sono anche segreti che sbarrano la strada ai fantasmi, che bloccano, ostruiscono, inchiodano, impediscono il loro svolgimento. Non danno più da pensare né da domandare. Questi segreti attingono alle fonti della non vita, cioè proprio a quella vita espropriata da tutto, anche della propria morte. Vladimir Jankélévitch scrive a questo proposito:

Questa cosa indicibile che esitiamo a nominare si chiama Auschwitz. [...] Questo segreto turpe che non possiamo dire è il segreto della seconda guerra mondiale e, in una certa misura, il segreto dell'uomo moderno: in effetti, sulla nostra modernità l'immenso olocausto, anche se non se ne parla, pesa come un invisibile rimorso. *Come liberarsene?* Questo titolo [*Amédée ou comment s'en débarrasser*] di una commedia di Ionesco definirebbe abbastanza bene le inquietudini dell'apparente buona coscienza contemporanea. Il crimine era troppo grave, la responsabilità troppo pesante [...]. Come ci libereranno del loro rimorso latente?³

È impossibile sbarazzarsi del rimorso, soprattutto quello di Auschwitz, ma non ci si può neppure liberare del segreto dell'uomo moderno. Pochi scrittori come Eugène Ionesco hanno saputo testimoniare il segreto, il disastro, la catastrofe, mantenendo il diritto al segreto in un lutto infinito fatto di parole e di scrittura. E pochi fini pensatori, come Jankélévitch, sono riusciti a scorgere

² D. W. WINNICOTT, *Gioco e realtà*, trad. it. di G. ADAMO e R. GADDINI, Armando, Roma 2001.

³ V. JANKÉLÉVITCH, *Perdonare?*, trad. it. di D. VOGELMANN, Giuntina, Firenze 1987, pp. 12-13. Si tratta di una testimonianza con cui la scrittura di Derrida è entrata intimamente in dialogo marcando profondamente il tratto etico del suo ultimo pensiero (cf. J. DERRIDA, *Perdonare*, trad. e cura di L. ODELLO, Raffaello Cortina Editore, Milano 2004). *Amédée ou comment s'en débarrasser* è contenuta in E. IONESCO, *Théâtre complet*, Edition présentée, établie et annotée par E. JACQUART, Gallimard, Paris 1991.

il cono d'ombra di un Reale che si espone sulla scena nell'opera dello scrittore di Slatina, senza per questo dover ricorrere necessariamente a prove oggettive e documentarie. Eppure la stragrande maggioranza degli studiosi si è fatta catturare dall'illusione comica dell'immaginario onirico ioneschiano, acclamandolo e consacrandolo nelle lettere, del resto giustamente, come il padre del teatro dell'assurdo e dell'antiteatro. Ma dietro la cortina immaginaria dell'opera di Ionesco, ben in evidenza sullo sfondo, c'è la figura della storia, in particolare della Romania tra la prima e la seconda guerra mondiale: una storia e un tratto di vita che lo scrittore ha vissuto nel cuore dei Balcani tutelando fino alla fine quell'etica della contraddizione e quel gusto del segreto che lo hanno da sempre contraddistinto sin dai suoi primi scritti romeni⁴.

Col passare del tempo questa storia è riaffiorata con tutta quella forza e quel potere devastanti, tipici del ritorno del rimosso sociale (non solo individuale), insieme alle formazioni reattive di difesa che tentano inutilmente di opporsi all'emersione di quel Reale. Una di queste tracce sintomatiche è il frammento di una lettera miracolosamente scampata al naufragio della memoria. Come tutte le lettere anche questa è un invio, un gesto, una declinazione dell'io, una scrittura autobiografica come veste di un pensiero, un affetto articolato della soggettività che testimonia di un evento inquietante. Questa lettera fa appello a un'amicizia tradita, ma anche a un'etica iperbolica dell'amicizia, delle relazioni umane, della vita in comune, sul cui orizzonte si intravede la traccia di un segreto, ma anche la rottura contrattuale della segretezza. Questo fa sì che tale documento epistolare possa inevitabilmente divenire scrittura pubblica e spesso pubblicitaria, nel gusto della spettacolarizzazione scandalistica. Questo aspetto non è affatto trascurabile e conduce a riflettere sulla strana parentela che c'è tra la familiarità, l'estraneità e la politica dell'amicizia⁵. Questa lettera di Eugen Ionescu è la testimonianza di una dialogicità, un'amicizia impossibile, oltre che privata, che tocca da vicino la sfera pubblica, cioè il fattore politico della vita in comune. La domanda che ci potremo fare, una volta che l'avremo

⁴ Cfr. I. CARANNANTE, *Eugène Ionesco tra storia e memoria. Le radici storiche e ideologiche del suo teatro*, Criterion Editrice, Milano 2020.

⁵ Cfr. J. DERRIDA, *Politiche dell'amicizia*, trad. di G. CHIURAZZI, Raffaello Cortina, Milano 1995.

letta, è la seguente: dove finisce l'amicizia privata e dove cominciano il pubblico, la vita in comune, la politica e il problema della salvaguardia del segreto o di un certo diritto al segreto? Ecco il brano della nota lettera che Eugène Ionesco indirizza al suo ex-professore di estetica dell'Università di Bucarest, Tudor Vianu. È datata 19 settembre 1945 e viene dalla Francia:

La generazione «Criterion», la tronfia, infatuata «giovane generazione», di quindici o dieci anni fa si è decomposta, è marcita. Nessuno di noi ha ancora quaranta anni e siamo finiti. Gli altri, tantissimi, sono morti. La tua generazione ha avuto molta più fortuna. Noi eravamo certi sbandati, certi sciagurati. Per quel che mi riguarda non ho da rimproverarmi di essere stato fascista. Ma questa cosa si può rimproverare a quasi tutti gli altri. M. Sebastian ha mantenuto una mente lucida e un'umanità autentica. È un vero peccato che non ci sia più. Cioran è qui, esule. Ammette di aver sbagliato, in gioventù, ho difficoltà a perdonarlo. È arrivato o arriverà in questi giorni Mircea Eliade: per lui tutto è perduto visto che «ha vinto il comunismo». Lui è un grande colpevole. Ma lui, Cioran, quell'imbecille di Noica, il grasso Vulcănescu e tanti altri (Haig Acterian, M. Polihroniade) sono vittime dell'odioso defunto Nae Ionescu. Se non ci fosse stato Nae Ionescu (o se non avesse litigato con il re) avremmo avuto, oggi, una generazione di condottieri valorosa, tra i 35 e i 40 anni. A causa sua tutti sono diventati reazionari. Il secondo colpevole è Eliade: a un certo momento stava per adottare una posizione di sinistra. Da allora sono passati quindici anni. Haig Acterian, Polihroniade erano stati comunisti. Sono morti per la loro stupidaggine e testardaggine. Eliade, anche lui, ha trascinato una parte dei «colleghi di generazione» e tutta la gioventù intellettuale. A Nae Ionescu e Mircea Eliade hanno dato terribilmente ascolto. Cosa sarebbe stato se questi fossero stati buoni maestri? Accanto a loro, Crainic non conta. A causa di Nae Ionescu, Haig Acterian e Polihroniade sono morti. E quello stupido zoticone, Costin Deleanu e il poeta Horia Stamatu sono fuggiaschi in Europa (li vedremo in Francia uno di questi giorni), come anche Eliade, Cioran, e Amzăr. E quegli altri rincretiniti sono inutilizzabili: il farabutto Paul Sterian (è ancora in Turchia?), il pallone gonfiato di Vulcănescu, l'imbecille Cantacuzino, l'infatuato, stupido, magniloquente Dan Botta, l'affettato, l'ipocrita Constantin Noica, il cialtrone Petru Manoliu. Alcuni sono morti per la loro cretineria, gli altri, per fortuna, ammutoliti – tutta la generazione

di «Criterion» è distrutta. La fatalità insegue tutti, sia quelli che si sono lasiați caturare dalla stupidità e dalla follia, sia quelli rimasti lucidi. Accidenti assurdi e misteriosi sono venuti a galla, hanno ributtato anche loro, nell'al di là [...] Da solo è rimasto Petru Comarnescu, ma lui era solo l'impresario, l'organizzatore di «Criterion», «l'animatore», ora non ha più nessuno da animare e organizzare. Il destino, risparmiandolo, ha voluto fare dell'ironia: evidenziare meglio il vuoto attorno a lui⁶.

«Ho difficoltà a perdonarlo»: questo scrive Ionesco a proposito di Cioran nella testimonianza di questa lettera. E ancora. Ionesco

⁶ «Generația „Criterion”, fudula, „tânăra generație” de acum cincisprezece sau zece ani, s-a descompus, a pierit. Niciunul din noi nu avem încă patruzeci de ani și suntem sfârșiți. Alții, atâția, morți. Generația d-tale e mult mai norocoasă. Noi am fost niște bezmetici, niște nenorociți. În ceea ce mă privește nu-mi pot reproșa că am fost fascist. Dar lucrul acesta se poate reproșa aproape tuturor celorlalți. M. Sebastian își păstrase o minte lucidă și o omenie autentică. Ce păcat că nu mai este. Cioran e aici, exilat. Admite că a greșit, în tinerețe, mi-e greu să-l iert. A venit sau vine zilele aștea Mircea Eliade: pentru el totul e pierdut de vreme ce „a învins comunismul”. Țsta e un mare vinovat. Dar și el, și Cioran, și imbecilul de Noica, și grasul Vulcănescu, și atâția alții (Haig Acterian, M. Polihroniade) sunt victimele odiosului defunct Nae Ionescu. Dacă nu era Nae Ionescu (sau dacă nu se certa cu regele) am fi avut, astăzi, o generație de conducători valoroasă, între 35 și 40 de ani. Din cauza lui toți au devenit reacționari. Al doilea vinovat este Eliade: la un moment dat era să adopte o poziție de stânga. Sunt de atunci cincisprezece ani. Haig Acterian, Polihroniade fuseseră comuniști. Au murit din cauza prostiei lor și încăpățănării. Eliade a antrenat și el o parte din „colegii de generație” și tot tineretul intelectual. Nae Ionescu, Mircea Eliade au fost îngrozitor de ascultați. Ce era dacă ăștia erau maeștri buni. Pe lângă ei, Crainic nu contează. Din cauza lui Nae Ionescu, Haig Acterian și Polihroniade au murit. Iar prostul din topor, Costin Deleanu și poetul Horia Stamatu sunt fugari în Europa (o să-i vedem în Franța într-o bună zi), ca și Eliade, ca și Cioran, ca și Amzăr. Iar ceilalți imbecilizați sunt inutilizabili: licheaua Paul Sterian (e încă în Turcia?), buhăitul Vulcănescu, imbecilul de Cantacuzino, fudulul, prostul, grandilocventul Dan Botta, afectatul, ipocritul Constantin Noica, secătura Petru Manoliu. Unii morți din prostia lor, alții, din fericire, amuțiți – toată generația „Criterionului” e distrusă. Fatalitatea îi urmărește pe toți, și pe cei care nu s-au lăsat prinși de stupiditate și nebulie și pe cei rămași lucizi. Accidente absurde sau misterioase s-au ivit, i-au aruncat și pe ei, dincolo... Singur a rămas Petru Comarnescu, dar el nu era decât impresarul, organizatorul „Criterionului”, „animatorul”, nu mai are pe cine anima și organiza. Cruțându-l pe el, destinul a vrut să facă o ironie: să evidențieze și mai bine golul din juru-i» (*Scrisori către Tudor Vianu*, vol. II, ediție îngrijită de M. ALEXANDRESCU-VIANU și V. ALEXANDRESCU, Ed. Minerva, București 1994, pp. 274-275).

non sembra voler far menzione di perdonare Eliade. È lui «il secondo colpevole». Forse, non c'è più spazio per il perdono? C'è un terribile risentimento in questo documento, un rancore e un odio che scavano dentro. Sembra quasi una lettera che testimonia di un'amicizia tradita, uno smarrimento, la rottura di un fortissimo legame. Ciò che hanno fatto gli amici di un tempo è un crimine infinito, un orrore familiare che aumenta, prolifera e deborda culminando nell'afasia. Nessuna parola può colmare quell'abisso indicibile che si ingrandisce sempre più man mano che lo si analizza. Più ci si tiene lontani, più sembra avvicinarsi. Ciò che è accaduto è inespriabile. La colpa si apparenta con l'eterno. Non ci si può più tirare fuori dalla mischia. Ciò che è avvenuto è opera di un disastro inestinguibile. È un abominio metafisico. Si è complici di un massacro. Non è più possibile un'amnistia morale. Il perdono sembra morto nei campi della morte.

A questo punto ci possiamo chiedere: dopo l'orrore di Auschwitz c'è spazio per il perdono? Non ci riferiamo al perdono religioso nel senso della colpa e dell'assoluzione. Nessuno, in assoluto, ha il potere di assolvere, ammesso che il perdono abbia ancora qualche significato se non in un'ottica religiosa, morale o giudiziaria. Jacques Derrida entrando in un serrato e intenso dialogo con Jankélévitch, afferma che il perdono è forse ancora possibile solo se vi è dell'imperdonabile⁷. È uno strano paradosso, è uno di quelli che più inquietano le coscienze, come dire che si può perdonare solo se non si può perdonare. Solo se il perdono è impossibile forse allora ci potrà essere ancora spazio per il perdono. Altrimenti non si esce dalla logica religiosa o giudiziaria che include la colpa e il suo tornaconto morale, redistributivo e calcolante. Ma il perdono per Ionesco, subito dopo la guerra e la scoperta dei campi di sterminio, sembra impossibile. Infatti, in una lettera del 1946 all'amico Petru Comarnescu, l'ex animatore di *Criterion*, Ionesco scrive questo a proposito di Eliade e di Cioran: «(Nel giorno del giudizio io sarò o alla sinistra o alla destra del padre – e loro dalla parte opposta, se andrò all'inferno, loro andranno in paradiso; se andrò in paradiso, loro saranno all'inferno...) Mai e poi mai ci daremo la mano: Dio, Lui stesso ci ha

⁷ Cfr. J. DERRIDA, *Perdonare*, a cura di L. ODELLO, Raffaello Cortina, Milano 2004.

separati per sempre gli uni dagli altri, Lui ci ha scelto, gli uni da una parte, gli altri dall'altra». La lettera continua così: «Eliade e Cioran non li posso proprio vedere. Sebbene “non siano più legionari” (almeno così dicono) – non possono più rompere l'impegno che hanno preso, una volta per sempre, per l'eternità, rimangono legionari [...]»⁸.

La ferita di Eugen Ionescu, esule in Francia, è ancora aperta e brucia. Leggiamo ora queste scarne battute della pièce *Amédée ou comment s'en débarasser* di Ionescu che riguardano la scena di un perdono impossibile:

Amedeo (sedendosi faccia al pubblico). Forse ci ha perdonati. Lo spero.

Lungo silenzio pesante; mangiano le prugne.

Ah, potessimo essere sicuri che ci ha perdonati!

Altro silenzio.

Maddalena. Se ci avesse perdonato non crescerebbe più. Dato che continua a crescere... vuol dire che ha ancora delle rivendicazioni. Ce l'ha con noi. I morti sono talmente vendicativi. I vivi dimenticano più in fretta⁹.

⁸ La lettera di Eugen Ionescu, datata 7 gennaio 1946, e spedita a Petru Cornarescu è citata da Zigu ORNEA nel suo monumentale libro *Anii Treizeci. Extrema dreaptă românească*, Editura Fundației Culturale Române, București 1995, p. 211: «Sunt nevindecat de moartea în spiritul meu a lui Costin [probabil Paul Costin Deleanu], Arșavir [Arșavir Acterian], Horia [Horia Stamatu] și alții, de care m-am rupt în vecii vecilor (la judecata din urmă eu voi fi în stânga sau în dreapta tatălui, iar ei în partea opusă, dacă mă duc în iad, ei se vor duce în rai; dacă mă duc în rai, ei vor fi în iad...) Niciodată, niciodată n-o să ne mai dăm mâna: Dumnezeu, El însuși ne-a despărțit pe vecie pe unii și pe alții, el ne-a ales, pe unii într-o parte, pe alții într-o alta. Pe Eliade și pe Cioran nu-i pot vedea. Deși ei „nu mai sunt legionari” (cum spun ei) – ei nu se pot rupe de angajamentul pe care l-au luat, o dată pentru eternitate, au rămas legionari fără să mai vrea și-i simt că sunt din neamul acelor ce pentru mine îmi apar hiene (și eu, desigur, pentru ei, apar drept hienă; suntem hiene unii pentru alții, și asta e din ce în ce mai limpede, cât va mai fi în istorieși după). Numai tu ești un optimist. Și poate numai tu ai o inimă pură».

⁹ E. IONESCU, *Amedeo o come sbarazzarsene*, trad. it. di G. TOFANO, in *Teatro completo I*, edizione presentata, stabilita e annotata da E. JACQUART, Einaudi-Gallimard, Torino 1993, p. 282.

Ionesco, riferendosi alla pièce, dice nel suo colloquio con Claude Bonnefoy che il cadavere rappresenta, per lui, la colpa¹⁰. Il peccato dell'origine e il cadavere hanno a che fare con ciò che non si può riparare, con ciò che non si può cancellare, con ciò che non si può revocare. Il cadavere, cristallizzazione della colpa, irruzione del Reale sulla scena, è inassimilabile, indimenticabile, irriducibile, non è espiabile, non può rientrare in alcun ordine morale¹¹. Il Reale allora non può che tramutarsi nell'immaginario della finzione teatrale, revocare il primato delle parole, a meno che, a loro volta, esse stesse non degenerino e si trasformino in un vuoto chiacchiericcio. Qui sta il rischio ma anche il prodigio della torsione della scrittura teatrale di Ionesco. Qui sta l'orrore soggettivo nel polimorfismo della colpa, ma anche il fascino di *Amédée*. Il potenziale di attrazione della fascinazione simbolica che cattura lo sguardo degli spettatori sembra sprigionarsi proprio dall'inquietante che viene allestito sulla scena.

Dunque, ritornando alla questione del perdono, il perdono è impossibile perché da una parte non si può perdonare e dall'altra non si deve perdonare. C'è stata la colpa. Questa colpa è avvenuta e reca con sé il passato e la memoria di questo passato. Il passato, questo essere del passato del cadavere che si espone paradossalmente alla vista degli spettatori, non si può né ridurre (il cadavere cresce) né modificare (si direbbe che veda). I personaggi della pièce si dimenticano di chiudergli le palpebre. Il cadavere è l'irrappresentabile e Ionesco sa bene che per i registi la messa in scena di questo impossibile è di difficile realizzazione tecnica. Tuttavia, questo passato che non è mai passato resta costantemente ripresentabile nella sua cruda banalità. Ed ecco che davanti agli occhi degli spettatori al posto delle parole si vedono proliferare tantissimi vegetali. Ionesco nelle sue annotazioni di regia non si stanca mai di ripetere ai suoi interlocutori che vedranno funghi spuntare sulla scena e che ciò prova, in maniera incontestabile, che questi funghi sono veri funghi, funghi normali:

¹⁰ Cfr. Id., *Entre la vie et le rêve*, Entretiens avec Claude Bonnefoy, Pierre Bel-fond, Paris 1966, p. 83.

¹¹ Il Reale, da non confondere con la realtà, si riferisce al «reale» lacaniano, ossia a ciò che non può essere pienamente simbolizzato, ed è strettamente connesso all'esperienza del trauma che sconvolge l'ordine simbolico.

Tutto ciò che posso dire è che questa commedia è un'opera semplice, infantile e quasi primitiva nella sua semplicità. Non si troverà traccia di simbolismo. Al contrario, in questa commedia è riferito un fatto di cronaca che avrebbe potuto essere desunto da un qualsiasi giornale; si racconta una storia banale che avrebbe potuto succedere a una persona qualunque e che forse è successa a qualcuno di noi. Dunque «une tranche de vie», una commedia realistica.

Se è possibile rimproverare a quest'opera per la banalità, non si può certamente condannarla per la mancanza di verità. Così, vedrete crescere in scena dei funghi, avendo la dimostrazione irrefutabile di quanto tali funghi siano veri e normali.

Certamente si dirà che non tutti immaginano la realtà nello stesso mio modo. Ci sarà *senza dubbio chi* penserà che la mia visione della realtà è di fatto irreali o surrealista. Devo dire che personalmente rifiuto questa specie di realismo il quale è semplicemente un sotto-realismo limitato a due dimensioni nelle tre, quattro o più dimensioni possibili. [...] Quale valore di verità può esservi in una specie di realismo che trascura le realtà umane più profonde: l'amore, la morte, lo stupore, la sofferenza e i sogni extra sociali dei nostri cuori. [...] L'autore non ha che un dovere, non intervenire, vivere e lasciar vivere, liberare i propri incubi, i propri fantasmi; i propri personaggi, il proprio universo, lasciarlo nascere, prendere forma, esistere¹².

Amédée ou Comment s'en débarrasser è la drammatizzazione in tre atti di un racconto scritto intorno al 1949. Secondo Matei Călinescu si tratta esattamente del periodo in cui Ionesco stava trasponendo in francese la pièce romena *Englezește fără profesor*, prima di diventare definitivamente *La Cantatrice chauve*¹³. Il racconto sarà pubblicato con il titolo *Oriflamme* solo nel febbraio del 1954 e farà parte del volume *La photo du colonnel* del 1962. Ecco, in breve, la trama di *Oriflamme*¹⁴:

¹² E. IONESCO, *Note e contronote. Scritti sul teatro*, trad. it. di G.R. MORTEO e G. MORETTI, Einaudi, Torino 1965, pp. 188-189.

¹³ Cfr. M. CĂLINESCU, *Secretul cadavrului din patul conjugal. Amédée ou Comment s'en débarrasser. O influență românească nebănuită?*, «Studia Universitatis "Petru Maior". Philologia» Vol. 4, Târgu-Mureș, 2005, pp. 5-17.

¹⁴ Per la trama della pièce e del racconto ioneschiano mi sono avvalso dell'ottima sintesi di Annamaria MARTINOLLI, *Eugène Ionesco e la cronaca di un amore defunto. Amédée, o come sbarazzarsene*: <https://www.fucinemute.it/2012/02/eugene-ionesco-e-la-cronaca-di-un-amore-defunto/>.

Il racconto è narrato in prima persona da un uomo che descrive il suo travagliato rapporto d'amore con la moglie Maddalena, e spiega qual è l'elemento che ha contribuito alla distruzione del loro felice matrimonio: la presenza in casa di un cadavere. Dai discorsi dell'io narrante, si intuisce che i due coniugi conducono una vita modesta, che il protagonista maschile soffre di pigrizia cronica ed è incapace di svolgere un qualsivoglia lavoro, che il mantenimento della coppia è garantito dalla dote di Maddalena e dal suo lavoro di poetessa, e che da ben dieci anni la loro camera matrimoniale è occupata da un morto. Chi sia il defunto è il protagonista stesso a spiegarlo al lettore:

Je revins sur mes pas. M'approchai du cadavre. Qu'il était vieux, vieux ! Les morts vieillissent plus vite que les vivants. Qui aurait reconnu là le beau jeune homme qui, un soir dix ans auparavant, nous avait rendu visite, était tombé subitement amoureux de ma femme et – mettant à profit mes cinq minutes d'absence – était devenu son amant, le soir même ?¹⁵

Spaventati dall'idea di confessare l'omicidio, i due coniugi decidono di continuare a convivere con il cadavere, trincerandosi in casa, annullando i rapporti con il mondo, diventando incapaci di provare una qualsiasi emozione se non legata all'ossessione ossessiva di quel corpo che, come se non bastasse, soffre di «progressione geometrica» e continua a crescere a dismisura a ritmo sempre più accelerato. Quando il defunto raggiunge ormai le dimensioni di un gigante, Maddalena obbliga il marito a sbarazzarsene. Il protagonista, stanco e svogliato come sempre, cala dunque il cadavere dalla finestra e inizia a trascinarlo lungo la via ormai deserta sperando di riuscire a gettarlo nel fiume. Il corpo, però, gli si arrotola attorno alla vita e, sospinto da un colpo di vento, prende il volo portandosi dietro anche lui. Il personaggio si libera così delle scarpe e degli inutili fardelli che lo opprimono e vola in direzione della via lattea, nuovamente padrone delle proprie emozioni e ancora capace di commuoversi di fronte allo spettacolo dell'universo. La moglie, rimasta a terra, non perde comunque occasione di rimproverarlo per un'ultima volta dicendogli: «Quando imparerai a fare la persona seria? Ti elevi, certo, ma la mia stima nei tuoi confronti non aumenta».

¹⁵ E. IONESCO, *La photo du colonel*, Gallimard, Paris 1962, pp. 13-14.

Anche nel testo teatrale Amedeo e Maddalena devono gestire la difficile situazione del cadavere, ma gli elementi atti a recare disturbo al già burrascoso *ménage* sono elevati alla ennesima potenza. Il corpo del morto, oltre a ingrandirsi a vista d'occhio, fa proliferare una quantità straordinaria di funghi, che dapprima invadono la camera da letto e poi si spostano progressivamente in soggiorno. A questo si aggiunge la visita di un postino che, venuto a consegnare una lettera per Amedeo, si sente rispondere di aver sbagliato nome e indirizzo benché il destinatario della missiva si chiami come il protagonista Amedeo Buccinioni e abiti nella sua stessa via. Il motivo dell'omicidio, inoltre, e l'identità del morto assumono contorni sempre più oscuri e indefiniti: era davvero uno spasimante di Maddalena? Oppure era un neonato che una vicina aveva affidato ai due coniugi e che Amedeo, maldestramente, ha ucciso nel tentativo di farlo smettere di piangere? O forse era una donna che Amedeo aveva lasciato annegare in un fiume e che, pentito, si era trascinato a casa nel tentativo di resuscitarla con la respirazione bocca a bocca? O forse era nuovamente lo spasimante, morto di infarto perché aveva bevuto troppo?¹⁶

A questo punto, se teniamo presente le due lettere che a fine guerra Eugen Ionescu aveva spedito da Parigi a Tudor Vianu e Petru Comarnescu e le interpretiamo come un sintomo dal punto di vista psicanalitico, potremmo tentare di rispondere a tali questioni enigmatiche poste dalla stessa pièce, facendo interagire la memoria storica dell'autore e i suoi fantasmi personali. Amedeo Buccinioni non incarna forse al tempo stesso Eugen Ionescu e Nae Ionescu, confusi nella cifra ambigua della loro omonimia? In questa prospettiva, si spiegherebbe anche l'errore del postino nel recapitare la lettera: l'equivoco sul destinatario corretto rifletterebbe la polisemia e l'instabile identificazione oggettiva del "nome proprio", instaurando una logica inclusiva piuttosto che meramente confusiva. Inoltre, seguendo questa lettura sintomale ed ermeneutica dell'inconscio storico dell'opera, Amedeo potrebbe rappresentare anche Eliade, in coppia con Maddalena, cioè Cioran. Quest'ultimo, infatti, aveva già interrotto i rapporti con Eugen Ionescu nel 1934, dopo l'uscita di *Nu*. E il morto non potrebbe forse essere contemporaneamente l'«odioso defunto» Nae Ionescu e Corneliu

¹⁶ Cfr. A. MARTINOLLI, *Eugène Ionesco e la cronaca di un amore defunto. Amedeo, o come sbarazzarsene*, cit.

Zelea Codreanu, lo «spettro del Capitano»¹⁷, leader della Legione, sostenuto dallo stesso Nae Ionescu sul giornale «Cuvântul» sin dal 1933, prima di essere assassinato nel 1938? Infine, Madalena, nell'ottica di questa logica inclusiva del sintomo, non rappresenta forse Cioran? Il primo, tra i membri della generazione Criterion, ad essere sedotto dall'ideologia totalitaria, travolto tra il 1933 e il 1934 da un entusiasmo folgorante per Hitler a Berlino e, in patria, per Codreanu, abbracciando fanaticamente il legionarismo e l'hitlerismo alcuni anni prima di Eliade? E il neonato, ucciso accidentalmente per farlo smettere di piangere, non rappresenta forse l'associazione Criterion? Quella stessa comunità di cui Eugen Ionescu faceva parte, insieme a Comarnescu e ad altri intellettuali della «Giovane generazione», sacrificata sull'altare dell'attivismo politico dopo la scandalosa prefazione antisemita di Nae Ionescu al libro di Mihail Sebastian, *Da duemila anni?* E lo spasimante non potrebbe essere Nae Ionescu stesso, il sostenitore di Codreanu, il «Capitano», morto d'infarto nel 1940? Infine, Amedeo-Amleto e la donna annegata-Ofelia non sono forse i due volti shakespeariani della stessa follia? Forse, in questo intreccio di fantasmi e sovrapposizioni di memorie storiche, l'inconscio dell'opera teatrale di Ionescu riaffiora in modo spettrale, rivelando i frammenti di un passato mai del tutto sepolto? Si tratta di questo? O è semplicemente un delirio? Ma, anche se fosse un delirio, non bisogna dimenticare che esso svolge una funzione essenziale: quella di difesa, che consente al soggetto di evitare un'angoscia ancora più devastante per la mente e di mantenere, seppur precariamente, un "ponte" verso il mondo. Il delirio, in fondo, è una forma di "creazione" che, come il sogno, ricostruisce una relazione tra reale e irreali, permettendo al soggetto di riallacciare, almeno in parte, il legame con oggetti che teme di aver distrutto per sempre. In psicanalisi, il delirio è sia la manifestazione di un'angoscia sia una difesa contro di essa, come sottolinea Paul-Claude Racamier in alcuni suoi libri¹⁸. In questo senso, il delirio può essere visto come l'ultimo baluardo contro la vera follia.

¹⁷ Cfr. E. IONESCU, *Fragmente dintr-un jurnal intim*, in «Viața românească», an. XXXVIII, nr. 3, mar. 1946, pp. 137-140.

¹⁸ Cfr: P.-C. RACAMIER, *Gli schizofrenici*, a cura e traduzione di S. TACCANI, Raffaello Cortina, Milano 1983 e *Il genio delle origini. Psicoanalisi e psicosi*, a cura di D. COLAS, Edizione italiana a cura di C.M. XELLA, Raffaello Cortina, Milano 1993.

Ritornando più da vicino al contesto storico della pièce ioneschiana *Amédée ou comment s'en débarasser*, Matei Călinescu ricorda, nell'articolo citato, che Eliade aveva partecipato il 6 novembre 1953 alla lettura fatta dall'autore della pièce. A casa di Ionesco c'erano tra i vari invitati all'evento anche Emil Cioran. Lo conferma un brano non incluso nei *Fragments d'un journal* (1973) di Eliade che il critico romeno ha potuto vedere di persona nella sezione «Special Collections» della Biblioteca Regenstein dell'Università di Chicago. Il passo espunto recita così:

La sera, da Eugen Ionescu, ho ascoltato la sua nuova pièce. Tre atti, e per lo «stile Ionesco» è piuttosto lungo. L'idea della crescita mostruosa del cadavere (che era arrivato a occupare due stanze) l'ha sicuramente presa dal mio racconto *Un uomo grande*. Tante volte mi ha detto che gli era parecchio piaciuto. Ha pure scritto un racconto con questo argomento che pubblicherà sulla NRF¹⁹

Un uomo grande, scritto in Portogallo nel febbraio del 1945 a Cascais in Rua da Saudade n. 13, quando Eliade era in servizio come consigliere culturale presso la Legazione della Romania, fu pubblicato in una rivista romena dell'esilio, «Luceafărul», fondata proprio da Eliade, a Parigi nel 1948. Il *Diario portoghese*, che reca la data «Lousã, 29 luglio» 1944, registra la genesi di questo racconto fantastico di Eliade:

L'immagine che mi ha ossessionato prima di addormentarmi, questa notte: la macranthropia di un giovane. Cresceva fino a dodici metri. Non sentiva più i suoi degli esseri umani. Non appena prendeva l'amata e la metteva sul palmo della mano, quando le sussurrava la sua tragedia, la ragazza tremava (gli vedeva la bocca mostruosa, ecc.). Il suo isolamento definitivo in un rifugio costruito da lui, in una montagna.

¹⁹ M. CĂLINESCU, *Secretul cadavrului din patul conjugal*, cit., p. 5: «Seara, la Eugen Ionescu, am ascultat noua sa piesă. Trei acte, și, pentru „stilul Ionesco”, este destul de lung. Ideea creșterii monstruoase a cadavrului (care ajunsese să ocupe două camere) a luat-o cu siguranță din povestirea mea *Un om mare*. Mi-a spus de multe ori că i-a plăcut mult. A și scris chiar o povestire cu subiectul acesta, pe care o va publica în NRF».

La macrantropia – una formula concreta e pittoresca del genio e del suo isolamento definitivo. Forse sarebbe divertente scrivere un racconto su questo tema²⁰.

A chi pensava Eliade, con un tocco di ironia, nel ritrarre il genio immerso nel suo isolamento definitivo? Nel suo racconto *Un uomo grande*, il protagonista si chiama Eugen, proprio come Eugen Ionescu. Coincidenza? Il narratore, in una triste sera del luglio 1933, riceve la visita di un ex compagno di liceo, per l'appunto Eugen Cucoaneş, con il quale si erano conosciuti durante le prime classi del liceo, senza essere mai diventati veramente amici. Cucoaneş si era laureato al Politecnico di Bucarest, diventando ingegnere e poi aveva ottenuto un posto di lavoro ben remunerato in una città della Transilvania. In seguito fu trasferito a Bucarest vivendo in affitto in un appartamento in via Lucaci. Sebbene non si vedessero da 5 o 6 anni, il narratore trova Cucoaneş insolitamente cambiato rispetto a quando lo aveva conosciuto. L'ingegnere gli confessa infatti di essere preoccupato perché nell'ultima settimana era cresciuto di 6 o 7 centimetri e temeva di avere una malattia alle ossa. Nei giorni successivi Cucoaneş consulta un medico specializzato in tubercolosi ossea che gli diagnostica una macrantropia, un fenomeno abbastanza noto negli annali della medicina, ma che nel suo caso si manifesta con un ritmo insolito.

Dopo alcuni giorni il narratore nota che il ritmo di crescita di Cucoaneş è accelerato, anche se le sue dimensioni crescono mantenendo ancora delle proporzioni umane. Cucoaneş si rende conto che la sua malattia supera il limite della comprensione scientifica e decide di non sottoporsi ai test medici. Intanto la notizia si sparge e giornalisti e curiosi cominciano ad aggirarsi intorno alla sua casa, cercando di vederlo o di fotografarlo. Nei giorni successivi l'ingegnere non mangia quasi nulla, ma continua comunque a crescere. I suoi vestiti iniziano a essere piccoli, non sente neppure la fame e il suo udito inizia a indebolirsi.

Rendendosi conto che non può più vivere come un uomo normale, Cucoaneş chiede al narratore di aiutarlo per sfuggire ai medici, ai giornalisti e agli altri curiosi, confessandogli l'intenzione di nascondersi nei Monti Bucegi dove vivrà da eremita. I due

²⁰ M. ELIADE, *Diario portoghese*, edizione italiana a cura di R. SCAGNO, Postfazione di S. ALEXANDRESCU, Jaca Book, Milano 2009, p. 158.

partono in montagna con una camionetta chiusa, e l'ex ingegnere viene lasciato vicino alla cima del monte Păduchioșu. Col passare del tempo la voce di Cucoaneș si è ormai trasformata in suoni incomprensibili e il suo corpo è cresciuto a dismisura.

La quarta notte dopo essersi separato da Cucoaneș, il narratore va a portargli gli attrezzi da falegname per far sì che il "gigante" possa costruirsi un'adeguata capanna in montagna. Insieme a lui arriva Lenora, la fidanzata dell'ingegnere. Cucoaneș è ormai diventato sempre più irricognoscibile: aveva superato l'altezza di 6 o 7 metri, non udiva più ciò che gli amici gli dicevano e le sue parole risultavano incomprensibili:

«Più forte!» le dissi. «Più forte e più vicina al suo orecchio». Lenora ripeté più volte la domanda ma, per quanto Cucoaneș avvicinasse l'orecchio a lei, comprese poco o niente, perché si limitò a scrollare le spalle e a sorridere con un'infinita, rassegnata tristezza. Si chinò e alzò la lavagna nera. Con molta fatica prese tra le dita il pezzo di gesso. Eppure, pazientemente, senza scoraggiarsi, sforzandosi come un bambino alle prese con le sue prime lettere, scrisse con le maiuscole, di traverso sulla lavagna: Va bene. «In che senso va bene?» gridai. «Ti senti più tranquillo? Vedi il mondo con occhi nuovi? Vedi cose che noi non possiamo vedere?». A ognuna di queste domande, gridate con suprema tensione e da lui più che altro intuite, si limitò a sorridere e a indicarmi trasognato, con un braccio alzato, il cielo. Ripresi a fargli delle domande: «Dicci, però, che cosa vedi, cosa senti, cosa comprendi? Dicci se Dio esiste, e che cosa dovremmo fare per conoscerlo anche noi! Dicci se la vita continua dopo la morte, e come prepararci ad essa. Dicci qualcosa! Istruiscici!...». Allora il mio amico mi mostrò di nuovo ciò che aveva scritto alla lavagna e, con un impeto di gioia, alzò le braccia verso il cielo e prese a parlarci. Le vallate risuonavano a ognuna delle sue parole. Era come il presagio di una tempesta: gli alberi tremavano, i rami si piegavano. Lenora aveva chiuso gli occhi, spaventata, e tutti noi avevamo la sensazione di essere più piccoli di quel che eravamo²¹.

Il narratore e Lenora se ne vanno, lasciando da solo il gigante. Nelle settimane successive furono organizzate delle spedizioni per scovare l'uomo sui monti Bucegi e un miliardario sudame-

²¹ *Id.*, *Racconti fantastici. Vol. 1*, a cura di H.C. CÎCORTAȘ e I. TAVILLA, Castelvecchi, Roma 2023, pp. 434-435.

ricano offrì persino una ricompensa a chi lo avrebbe catturato vivo. Diverse persone hanno affermato di averlo visto e hanno fornito dettagli fantasiosi:

Ogni tanto circolavano voci, a Sinaia o a Predeal, secondo le quali il macrantropo sarebbe stato avvistato vicino a una fonte o mentre scendeva da un bosco, ma quelle notizie erano talmente contraddittorie, i particolari che riportavano talmente fantasiosi (che era simile a una montagna, che aveva più braccia e più occhi, che faceva rotolare rocce enormi a valle, che era stato visto divorare un bufalo vivo ecc.), da spingere la gente a dubitare della veridicità di siffatte apparizioni²².

Il narratore afferma di aver visto Cucoaneş per l'ultima volta due settimane dopo, mentre stava in macchina di un suo amico sulla strada di montagna tra Moroeni e Dobreşti e che il «mostro» era stato avvistato da un gruppo di operai di ritorno dal lavoro. Il gigante emerse all'improvviso dalla foresta con solo alcune coperte stracciate intorno alle cosce, guardò le luci della macchina e poi vide la strada. Ormai era diventato alto tra i 15 e i 30 metri. Fu quella l'ultima volta in cui il narratore vide l'amico. Secondo altre indiscrezioni, Cucoaneş fu avvistato in seguito nel Bărăgan. Il gigante camminava solo di notte, perché aveva paura di calpestare le persone intente al lavoro, e in caso di pioggia per far perdere meglio le sue tracce. Alla fine dello stesso mese, alcune persone dichiararono di averlo scorto a nord di Constanţa, entrare nel Mar Nero e nuotare: « E da allora, di Eugen Cucoaneş non si è più saputo nulla »²³.

Gran parte della critica romena si è cimentata nello studio e l'interpretazione di questo racconto fantastico di Eliade a partire dal mito del macantropo primordiale che si smembra per dar luogo alla molteplicità attraverso cui, tramite sacrificio, si spiega la nascita del cosmo. In particolare, al di là della dimensione ermeneutica, religiosa e del significato mistico che tale racconto ha avuto per l'Eliade storico delle religioni, non è da escludere, anche dal punto di vista autobiografico – come dimostrano gli studi di Ioan Petru Culianu e dello stesso Matei Călinescu – una valenza politica e ideologica sull'evento macrantropico che colpisce Eugen

²² *Ibi*, pp. 436-437.

²³ *Ibi*, p. 438.

Cucoaneș. Culianu pensava che il personaggio di Cucoaneș avrebbe potuto evocare la figura di Corneliu Zelea Codreanu (soprannominato a quel tempo Coco dai suoi avversari politici e Cuconu' dai contadini)²⁴. È risaputo che il capo del Movimento Legionario aveva avuto profonde esperienze mistiche che talvolta gli facevano perdere il senso della realtà e distaccarsi dal mondo esterno. Come testimonia Indro Montanelli, Codreanu

era una specie di iniziato e condottiero, non era un uomo politico, era una specie di poeta. Il Capitano disse: bisogna mettere la città al servizio della campagna, per ora la campagna è schiava della città; bisogna divenir poveri, poverissimi ributtare all'estero tutti i capitali stranieri, tutti i capitalisti stranieri vogliono che i romeni siano europei in quanto romeni. Essere poveri, ma essere puri come stirpe! Io edificherò una capitale sulle montagne, in una foresta, una capitale romena di contadini, di poeti, di scienziati, di professionisti e di operai romeni; pura stirpe romena²⁵.

La crescita vertiginosa di Cucoaneș che lo porta a rifugiarsi sulle montagne e a rompere i contatti il mondo è, secondo Culianu, un'allegoria della presunta superiorità mentale di Codreanu sulla gente del suo tempo, incapace di capirlo. Seguendo la direzione indicata da Culianu, anche Matei Călinescu afferma che nel racconto si possono scorgere vaghe allusioni a Codreanu²⁶. L'azione del racconto inizia infatti a Bucarest nel luglio 1933, quando un professore universitario di medicina accerta il caso della crescita anormale di Cucoaneș. Nell'estate di quell'anno, il professore di metafisica e logica Nae Ionescu aveva avviato una campagna stampa a favore della Guardia di Ferro sul quotidiano «Cuvântul». Man mano che il personaggio cresce, la sua voce diventa sempre meno

²⁴ I.P. CULIANU, *Mircea Eliade*, Ed. Polirom, Iași 2004, pp. 253-254: «Este evident până și în numele personajului Cucoaneș, căruia procesul de creștere vertiginosă îi impune fuga precipitată în munți (temă preferată a lui Codreanu!) și pierderea contactului cu congenerii săi, că era vorba de o alegorie avându-l ca obiect pe Codreanu cel retras în considerațiile sale mistice până la pierderea simțului realității – a celei de toate zilele (lui Codreanu i se spunea Coco de către adversari și Cuconu' de țărani)».

²⁵ I. MONTANELLI, *Da inviato di guerra. Lo squadristismo romeno*, a cura di C. MUTTI, Edizioni di Ar, Padova 2018, quarta di copertina.

²⁶ M. CĂLINESCU, *Despre Ioan P. Culianu și Mircea Eliade. Amintiri, lecturi, reflecții*, Ed. Polirom, Iași 2002, p. 76.

intelligibile: « - *Borx!*.. mi sembrava di udire. *Borx... bretinx... cre-tinx... tues... tues... tues...*»²⁷. Questo aspetto di Cucoaneș che viene messo in risalto dal narratore si chiarisce quando viene pronunciata la frase «*Vox clamantis in deserto!?*»²⁸, che sta a significare che le profezie di Codreanu non erano state comprese da tutti²⁹. Tuttavia, lo stesso Matei Călinescu ritiene che queste allusioni siano troppo inconsistenti per poter essere sicuri dell'identificazione di Cucoaneș con il capo della Guardia di Ferro, soprattutto perché il personaggio di Eliade, nel contesto della narrazione, non è un leader carismatico, ma un solitario, e inoltre non viene impiegata dall'autore alcuna retorica nazionalista per avvalorare una lettura in senso ideologico³⁰. D'altronde, Eliade stesso sembra aver già confutato, in un certo senso, tale interpretazione nel *Diario portoghese* osservando, come si è visto, che la *macranthropia* è «una formula concreta e pittoresca del genio e del suo isolamento definitivo»³¹.

Allora, come interpretare il prestito, o forse il furto, di *Un uomo grande* compiuto da Ionesco ai danni di Eliade a Parigi? Qual è il segreto di *Amédée ou comment s'en débarrasser* alla luce di questo racconto fantastico di Eliade? E perché proprio questo segreto viene prima svelato nella cerchia privata di amici, o forse ex nemici, e solo successivamente esposto al grande pubblico? Gli amici si sono forse rimessi dalla rinocerontite legionaria o questo pezzo teatrale fa parte della cura in esilio? «*Le cadavre, c'est pour moi la faute*»³², afferma Ionesco in una conversazione con Bonnefoy. Ma se questo segreto è legato alla colpa, a chi appartiene questa colpa? È una colpa collettiva o personale? E se la colpa è riconosciuta o ammessa, è ancora possibile parlare di perdono? Proviamo a soffermarci su queste domande, che sembrano essere parte integrante del segreto condiviso tra Eliade e Ionesco, un segreto che si annida nelle pieghe della loro memoria e del loro passato comune.

²⁷ M. ELIADE, *Racconti fantastici*, cit., p. 429.

²⁸ *Ibi*, p. 430.

²⁹ Cfr. M. CĂLINESCU, *Despre Ioan P. Culianu și Mircea Eliade*, cit., p. 77.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ M. ELIADE, *Jurnalul portughez și alte scrieri*, Vol. 1, Prefață și îngrijire de ediție de S. ALEXANDRESCU, Humanitas, București 2010, p. 243: «o formulă concretă și pitorească a geniului și a izolării sale definitive. Poate ar fi amuzant să scriu o poveste pe această temă».

³² E. IONESCO, *Entre la vie et le rêve*, cit., p. 83.

Se non si prende in degna considerazione questa essenza dell'essere stato della colpa, questo essere del passato della colpa, saremo forse incapaci di leggere l'opera di Ionesco e dei suoi colleghi di generazione dopo il fallimento di Criterion, la rinocerontizzazione di massa e l'orrore dei campi di sterminio e dei gulag in Romania. Né saremo in grado di storicizzare, se non si tiene conto di questa temporalizzazione inquietante del Reale. «Il cadavere che cresce è il tempo»³³ dice Ionesco a sempre Bonnefoy. E se il perdono, ammesso che esista, si dà in un movimento intersoggettivo e a partire da un'esperienza soggettiva, il perdono *in quanto esperienza temporale* è il tempo, l'essere del tempo che implica un passato irrecusabile e immodificabile.

La questione del perdono non si esaurisce nella vendetta o nella punizione. L'analisi del perdono, ammesso che sia possibile, è un processo interminabile, senza fine. Perdonare non equivale a concedere un'assoluzione nel senso cristiano del termine. Né significa cedere a un calcolo basato sulla confessione o sul pentimento, orientato verso un riscatto o una trasfigurazione della colpa. Il perdono ha a che fare con una speranza, pur sapendo che dopo Auschwitz la redenzione e l'espiazione saranno sempre impossibili. Perdono e colpa diventano parte del lavoro del lutto e della memoria: un confronto con il negativo, un tentativo di guarigione che si sa impossibile³⁴. L'opera di Ionesco registrerà i sintomi di un'elaborazione impossibile del lutto, di una terapeutica dell'oblio segnata dal passaggio del tempo. Essa riflette un narcisismo di riparazione e di autoriparazione nella logica dell'identificazione con l'altro, nella parte di colui che perdona dalla colpa ed è forse perdonato, un perdono presunto che rischia di neutralizzare la verità stessa del perdono, inteso come perdono reciproco tra individui, nella singolarità della loro amicizia.

La scrittura di Ionesco è oscuramente mescolata di una melanconia e una colpa senza età, di un lutto ininterrotto che non è solamente storico, ma riguarda l'origine dell'opera in senso quasi metafisico. Alcuni eventi sono difficili da decifrare e rispondono a qualche storia comune. Essi concernono anche quella geografia

³³ *Ibi*, p. 83: « Le cadavre qui grandit c'est le temps ».

³⁴ Cfr. i due volumi che raccolgono i seminari di J. DERRIDA, *Le parjure et le pardon*: Volume I, Séminaire (1997-1998), Paris, Seuil 2019 e *Le parjure et le pardon*: Volume II, Séminaire (1998-1999), Paris, Seuil 2020.

intima, segreta, privata che corrisponde agli epicentri dei sismi che la generazione Criterion ha percepito, e i cui effetti sono spesso tardivi, le cui cause sono indirette e si trovano a essere esposte come segreti di famiglia.

Ciò che è avvenuto tra i membri della generazione Criterion ha in realtà forse a che vedere con quella strana comunanza, condivisione, spartizione, che tiene insieme le comunità degli amici. È come se un dialogo interiore continuasse a inseguire in sé stessi e nel riflesso speculare dell'altro un che di inesauribile segreto ancora rintracciabile nelle loro opere. Si potrebbe tentare di ricostruire questo scambio ancora virtuale, trattenuto nei testi, prolungato nel tempo, e interpretare la strana cesura sullo sfondo stesso della morte della comunità. Ciò che rimane di questo dialogo interiore, fatto di proiezioni, fantasmi, dinieghi, segreti inconfessabili, ma non per questo meno visibili, è l'inquietante, lo spaesamento, il tabù, il segreto che lasciano tracce attive e incitanti. Sono delle promesse, forse, rivolte all'avvenire.

Questa esperienza *unheimlich* che si consegna anche umoristicamente e in forma allusiva come testimonianza nel teatro, e in quasi tutta l'opera di Ionesco, riguarda un affetto, una passione dell'essere, ovvero ciò che è avvenuto e si ripete di continuo a seguito di un incontro unico, insostituibile che lega l'estraneità singolare a una familiarità intima e sconcertante, incessantemente spettrale. Ciò implica per Ionesco anche il compito della traduzione e dell'autotraduzione, della trasposizione, della metaforizzazione e del limite di ogni traduzione, di ciò che potremmo chiamare, evocando le *Memorie* di Eliade, il «*malentendu*» non solo originario ma anche quello dell'equivoco storico degli amici di Criterion. Ed è proprio questo che lega la questione della traduzione impossibile a una autotraduzione che è al contempo necessaria, cioè quella particolare esperienza della lingua che chiama a fare l'impossibile e rende l'impossibile possibile riguardo a un evento inaudito e sconcertante.

L'esperienza dell'arte e dell'opera d'arte eccede sempre e fondamentalmente ogni orizzonte soggettivo o comunitario di interpretazione e questo vincola *in primis* l'artista e la sua finzione di autore. L'opera d'arte stabilisce l'orizzonte della soggettività. È cifra, emblema, segreto. È ciò che afferra il soggetto e lo trasforma a partire proprio dalla sua firma. In essa è contenuto l'affetto,

la passione dell'essere, ma anche l'ordine dato, la prescrizione, l'ingiunzione, il detto di un dettato, la testimonianza, l'aspetto di una risposta responsabile e il rilancio di un dialogo interminabile stabilito dallo spazio interiore del segreto condiviso, o almeno supposto tale. Affinché si dia una tradizione, una condivisione e una spartizione nel registro segreto del dono e del debito ci deve essere dialogo, e questo dialogo deve essere interiore e *unheimliche*. In un foro interiore, in una cripta sigillata dal segreto che, per fortuna, non si richiude mai in se stessa, un intrattenimento che si vuole infinito si è serbato, si è conservato, e ciò che lo riguarda è la memoria di un Reale dell'amicizia che si riflette e si proietta nello spazio di un dibattito ancora pubblico, dunque politico, ma di una politica a venire³⁵.

L'altro aspetto che caratterizza l'opera di Ionesco è che il dialogo interiore è ciò che precede e rende possibile il monologo interiore, cioè il monologo interiore dell'opera che essa comanda e orienta. E se vi è lutto, il teatro di Ionesco riguarda innanzitutto il lutto dell'amicizia. La morte è sempre sullo sfondo, si è compiuta, ma questo implica anche che la morte dovrà ancora separare, di nuovo, in modo inflessibile e fatale come una legge sullo sfondo dell'irrapresentabile. L'opera di Ionesco testimonia ciò come già avvenuto non solo nella storicizzazione fantasmatica di *Criterion*, ma già da sempre. E quello che rimane di questa morte è il «cadavere vivente» di *Amédée*, che cresce in progressione geometrica come Eugen Cucoaneș, che non vuole mai morire e pertanto rimane esposto sulla scena come sintomo enigmatico che si cerca instancabilmente di decifrare, come cura di questo resto inassimilabile. Da questo punto di vista è vertiginoso il richiamo di Matei Călinescu a *Un uomo grande* di Eliade in relazione ad *Amédée*. Il gesto di Ionesco tocca picchi tragici, ma al contempo opera anche un taglio umoristico e derisorio che riguarda la commedia, la commedia familiare giocata nella lettura privata tra gli amici.

Qual è il compito di questo «cadavere vivente» che si impone e si espone contemporaneamente nella scrittura e nella lettura di Ionesco? È un compito impossibile, ovvero ha a che fare con l'impossibile che si rende possibile. Si crede cioè di poter con-

³⁵ Cfr. J. DERRIDA, *Répondre – du secret. Séminaire (1991-1992)*, Seuil, « Bibliothèque Derrida » Paris 2024.

servare gelosamente l'altro in sé, celebrandone da vivo il lutto. La presenza dell'altro funge da testimone, da «terzo», come suggerisce Freud.³⁶ Eliade, Cioran, Ionesco e gli spettatori privati sanno forse qualcosa di questo segreto, credono di saperne qualcosa oppure, forse, non ne sanno quasi nulla³⁷. Come intendere questa mossa di Ionesco senza cadere in un facile moralismo? Si ha l'impressione che Ionesco non voglia l'interruzione di questo dialogo che era iniziato sin dai tempi di Criterion con i suoi membri più significativi, e questo nonostante la storia e contro la storia, nonostante la politica e contro la politica, nonostante la morale e contro la morale, nonostante la rinocerontite fascista e comunista, e contro il totalitarismo fascista e comunista. Come scrive ancora nella citata a Tudor Vianu:

Quant à moi, j'ai abandonné la partie et j'ai fichu le camp: anche se tornassi, potrei radicarmi di nuovo? Li ho sempre odiati; Ho combattuto contro di loro; anche loro mi hanno odiato – ma senza di loro, senza i miei nemici, mi sento solo. Sono stato maledetto a odiarli e a essere legato a loro; con chi continuare il “dialogo”? Sono segnato anch'io con lo stesso segno³⁸.

³⁶ Sulla funzione del «terzo» si vedano di Freud, ad esempio, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio e Psicologia delle masse e analisi dell'Io*. Jacques Lacan nel *Seminario V* mette in evidenza la funzione che ha il terzo di avallare o di sanzionare. Affinché il gioco riesca è necessario che il terzo, l'Altro, appartenga alla comunità, abbia delle referenze comuni, condivida una lingua in comune. Inoltre è necessario che l'Altro avalli, ratifichi il *Witz* nel suo essere particolare, nella sua tensione tra conformità e disconformità, fino alla costruzione e all'invenzione di una lingua speciale. *Amédée* quindi diventerà un neologismo oppure acquisirà la funzione di puro nome in relazione a *Un uomo grande* di Eliade. Infatti, Eliade, con il suo gesto di non voler ripubblicare il racconto avallerà, forse, la *novitas* di *Amédée* sottraendolo alla fissità mortifera del fantasma e ratificherà in questo senso il «cadavere vivente» di Ionesco esposto sulla scena parigina. Forse. Questa è un'interpretazione. Resta aperta solo la domanda.

³⁷ Nell'*Amédée*, Eliade, Cioran, Ionesco giocano a *tour de rôle* la parte delle vittime, dei colpevoli e dei giudici (durante la lettura privata prima, sulla scena teatrale pubblica poi, e infine in forma di libro dato alle stampe). È come il gioco infinito di rimandi e di richiami, di fronte al tribunale della legge e della parola, sotto l'ombra spettrale di Criterion, che mantiene viva la tensione interrogante del desiderio e dello scambio.

³⁸ E. IONESCU, *Scrisori către Tudor Vianu*, vol. II, cit., p. 276: « Quant à moi, j'ai abandonné la partie et j'ai fichu le camp: chiar dacă [m-]aș întoarce mă pot re-înărădăcina ? Tot timpul i-am urât; am luptat contra lor; m-au urât și ei – dar

La generazione Criterion è morta in Romania, uccisa dall'ideologia totalitaria, in un atto quasi suicida, ma non del tutto, non fin quando la testimonianza sarà ancora possibile. Il che significa testimoniare appunto la sua morte in questo lutto interminabile e infinito. La volontà di mantenere vivo il dialogo di Criterion, nonostante l'interruzione e l'esilio, fa sì che il dialogo virtualmente sia senza fine, come se il lutto fosse interminabile. Sospendere l'interruzione potrebbe essere la condizione impossibile di una comprensione e di un'intesa, il desiderio di un consenso e di un'interrogazione problematica. Ma il «malentendu» continua a scavare e a rendere impraticabile questa strada nonostante le più buone intenzioni e l'attenuazione umoristica nella cifra parodistica della rappresentazione. Il lutto, il dolore, l'orrore sulla scena parlano. La morte non smette di mettere fine alla morte. Essa regna ogni volta, fa traccia e tende a presentarsi come origine del mondo. Il «cadavere vivente» esposto e imposto sulla scena resta solo, fa segno come un al di là della fine di quel mondo, una fine comunque di là a venire. Criterion è l'ombra spettrale della pièce. Questo «cadavere vivente» presenta i tratti inquietanti dello *strigoi*, del redivivo. Esso mette in scena anche la tragedia di chi è morto giovane e di chi non si può staccare dalla terra d'origine, nonostante la scelta più o meno volontaria dell'esilio. Ed è anche la testimonianza di un amore e di un'amicizia condivisa da una finzione d'autore che si ostina a credere nella possibilità impossibile di poter ancora continuare a parlare con i "vivi", i "sopravvissuti" dalla rinocerontite sperando ancora di poter amare e di essere ri-amato, nonostante la rottura, la separazione, la via senza ritorno.

Attraverso la scrittura di *Amédée* Ionesco cerca, quindi, di elaborare un lutto impossibile, una particolare esperienza in cui l'altro è introiettato in sé ma senza che il lutto possa diventare normale. È un lutto che non riesce mai a compiersi. La figura dell'altro è introiettata come oggetto amato ma le pulsioni ad esso legate non riescono mai a tradursi in parole sensate, come se l'oggetto non si lasciasse mai completamente digerire. In questo modo l'altro, l'estraneo, il nemico-amico resta sempre altro, persiste come un resto e proprio questo resto rimane segreto. Si assiste all'artico-

fără ei, dușmanii mei, mă simt singur. Eram blestemat să-i urăsc și să fiu legat de ei; cu cine să continui „dialogul”? Sunt însemnat și eu cu același semn».

lazione paradossale tra un dentro e un fuori, tra un interno e un esterno che la psicanalisi ha definito «cripta»³⁹. La cripta è questo luogo di sepoltura di un lutto impossibile, di un foro interno ed insieme esterno. La figura dell'amico-nemico e il suo segreto si incryptano all'interno dell'inconscio dell'opera come un esterno eterogeneo e ne ordinano tutto il dispositivo scenico. Singolarità eccezionale, la cripta è il luogo di un'ospitalità senza condizioni.

L'*Amédée* di Ionesco prolunga questa fantasmatica e precaria post-esistenza della «generazione Criterion» nutrendosi nei ricordi di quelle interminabili discussioni, letture, feste, conferenze, polemiche, odi, rancori, gelosie, invidie, ubriacature, deliri come ogni storia d'amore sa mettere a nudo. È quella natura segreta che solo il linguaggio sa tessere e che anima ogni desiderio nelle trame soggettive, dietro alle quali c'è solo un niente di indicibile segreto. La questione del lutto e del perdono nell'opera di Ionesco è dunque estremamente complessa e non si lascia appiattare da un immaginario consolatorio. Ionesco scrive in *Passé présent*:

Com'è possibile perdonare ai propri nemici. Come fare a non odiarli?

Eppure, la vendetta non appaga e non ripaga: a cosa può servire una volta che il male è stato fatto? Il male rimane e dobbiamo viverci insieme⁴⁰.

Il male è inestirpabile dalla condizione umana, e la vendetta non è il rimedio migliore. Le ferite della Storia non possono essere rimarginate. Il perdono, se c'è stato, o ammesso che qualcosa di simile si sia reso possibile all'interno della scena comunitaria dell'esilio, non riguarda semplicemente una «bontà intrinseca alle cose»⁴¹. Non si ha alcuna certezza che un tale evento sia

³⁹ Sulla nozione di cripta si veda N. ABRAHAM – M. TOROK, *Il Verbario dell'Uomo dei Lupi*, preceduto da *F(u)ori* di J. DERRIDA, a cura di M. AJAZZI MANCINI, Liguori Editore, Napoli 1992.

⁴⁰ E. IONESCO, *Presente passato*, trad. it. di G. R. e J. MORTEO, Rizzoli, Milano 1970, p. 179.

⁴¹ Matei Călinescu ritiene che «malgrado le discussioni per niente tenere» con Eliade e Cioran, «Ionesco perdonò i suoi amici, e riprese il dialogo interrotto, un dialogo personale e intellettuale, senza modificare affatto la sua posizione teorica espressa nella pièce, che rappresenta il dramma metafisico di colui che non solamente rimane da solo, ma che, secondo l'espressione ioneschiana, "assume la propria solitudine"». Per giustificare questa apparente incongruenza

realmente avvenuto, né si può escludere il contrario. La questione del perdono può e deve rimanere segreta⁴². Come afferma Derrida in un'intervista: «La fragilità del perdono è costitutiva dell'esperienza del perdono. Tento di arrivare al punto in cui, se vi è perdono, esso deve essere segreto, riservato, improbabile, e dunque fragile. Senza parlare della fragilità delle vittime e della vulnerabilità associata a questa fragilità, posso dire che provo a pensare questa fragilità»⁴³.

rispetto alle sue posizioni e convinzioni ideologiche, Călinescu scrive «che per Ionesco i ponti tra la metafisica e il quotidiano non sono tagliati, e fa appello a una bontà che fa parte delle cose ed a un perdono dato a titolo strettamente personale» (M. CĂLINESCU, *Rhinocéros*, in «Euresis» n. 2, 2004, p. 91).

⁴² Occorre quindi non appiattire la condizione umana con soluzioni accomodanti e giustificative. Forse è necessario ripensare, umanamente, alle aperture, alle passioni, alle possibilità, alle domande: riesumare il passato con coraggio e pazienza per un nuovo inizio, lavorarlo, scongelare, retroattivamente, in un certo senso, la tradizione degli studi esegetici dalla sclerotizzazione giudiziaria; introdurre un margine di contingenza, di alea, di indecidibilità a partire dalle tracce documentarie e cercare di mantenere aperta e viva la dialettica di tradizione e innovazione, pur salvaguardando le apparenze e la verificabilità dei documenti storici davanti la prova dell'esperienza. Detto in termini ioneschiani, sarebbe opportuno ricreare un varco per la parola proveniente dal "profondo", lasciare in qualche modo ancora spalancato lo spazio per la testimonianza, ascoltare la voce della ferita senza fornire immediatamente risposte affrettate o accomodanti nel tentativo di guarirla, pareggiando così i conti con il passato che in fondo non è mai completamente passato.

⁴³ J. DERRIDA, *Sulla parola. Istantanee filosofiche*, trad. it. di A. CARIOLATO, notte-temo, Roma 2004, p. 166.

FEDERICO CORRADI

Il saggio sul perturbante nella teoria letteraria: sviluppi, estensioni, estrapolazioni

La critica letteraria di matrice psicoanalitica, soprattutto in Italia, si è servita principalmente di due testi che occupano una posizione dopo tutto non di primo piano nell'opera di Freud: il saggio sul motto di spirito e quello sul perturbante. Si tratta in effetti di due opere che, pur soffermandosi su fenomeni considerati fino a quel momento marginali nell'ambito dell'estetica, offrono strumenti preziosi per l'analisi del testo letterario nel suo complesso. Tuttavia i due saggi sono molto diversi tra di loro, per vari motivi: non solo per il diverso quadro teorico a cui fanno riferimento (il passaggio cioè da un'estetica eudaimonistica che riconosce come unico principio quello del piacere ad un'estetica "negativa" che dà ampio spazio al principio di morte e alla coazione a ripetere¹) ma soprattutto perché il primo si sofferma moltissimo su fatti linguistici analizzati in prima istanza in quanto tali e solo in seconda battuta collegati a "tendenze psichiche", la seconda privilegia l'effetto sul lettore di determinati "contenuti" ricondotti direttamente a complessi rimossi o a credenze superate. Questo li ricollega a due filoni distinti, anzi spesso considerate incompatibili, della critica letteraria: la critica stilistica e la critica tematica. Si capisce che negli anni d'oro dello strutturalismo, quando la linguistica forniva i paradigmi di riferimento alla teoria letteraria, il saggio sul perturbante abbia avuto meno fortuna di quello sul motto di spirito: sintomatica la riserva espressa da Alessandro Pagnini che, in un articolo del 1977, accusa Freud di ridurre «il *messaggio a tema*, immolando il livello dell'espressione alle trame e ai contenuti latenti, i soli che ci riportano alle origini

¹ A. PAGNINI, *Das Unheimliche, la ripetizione, la morte*, in *La Critica freudiana*, a cura di F. RELLA, Feltrinelli, Milano 1977, pp. 165-178; vedi in particolare p. 173.

della rimozione»². Pagnini rileva quindi il peccato di contenutismo – parla per la precisione di «riduttivismo» e «tematismo»³ – che vizia questo saggio. Qui il Freud critico letterario fa dell'«interpretazione» nel senso tutto negativo che Susan Sontag, in un celebre saggio pubblicato 1966, attribuisce a questo termine: si affretta cioè a rintracciare un sistema chiuso di equivalenze simboliche in cui i contenuti manifesti di un testo vengono spiegati – e per ciò stesso neutralizzati – riferendoli a pretesi contenuti latenti, trascurando di soffermarsi sul livello formale⁴. È solo negli anni '80, quando lo strutturalismo declinante evolve verso la decostruzione, che, con il ritorno in auge della critica tematica, il saggio sul perturbante viene accolto con maggior favore⁵.

Tuttavia, nell'ampia messe di studi nati nell'alveo della riflessione di Freud sul perturbante possiamo distinguere due tipologie. Accanto agli studi che, proseguendo sulla strada aperta da Freud, indagano con un metodo più rigoroso e aggiornato i temi associati ad un effetto perturbante – penso ai libri di Massimo Fusillo sul doppio, di Remo Ceserani sul fantastico, di Pierluigi Pellini sul ritratto animato, di Stefano Lazzarin sulla macchina e la tecnologia⁶ –, ci sono stati tentativi, più o meno convincenti, di estendere la portata del concetto di *Unheimliche* facendone la chiave per intendere alcune caratteristiche generali del discorso letterario: la sua funzione, il suo effetto, il suo funzionamento. È il caso di Mario Lavagetto e di Francesco Orlando, che operano ciò che nel mio titolo chiamo “estensione” (nel caso di Lavagetto) o “estra-

² *Ibi*, p. 176.

³ *Ibi*, p. 177.

⁴ S. SONTAG, *Contro l'interpretazione e altri saggi*, trad. it. di P. DILONARDO, Notetempo, Milano 2022 (ed. or. 1966).

⁵ C. BREMOND e Th. PAVEL parlano a questo proposito della fine di un anatema: *La fin d'un anathème*, in «Communications», XLVII, I, 1988, pp. 209-220. Sulle alterne vicende della critica tematica a partire dagli anni Ottanta, si veda la sintesi proposta in S. BRUGNOLO – D. COLUSSI – S. ZATTI – E. ZINATO, *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento*, Carocci, Roma 2017, pp. 259-282.

⁶ M. FUSILLO, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Mucchi, Modena 2012 (prima edizione La Nuova Italia, Firenze 1998); R. CESERANI, *Il fantastico*, il Mulino, Bologna 1996; P. PELLINI, *Il quadro animato: tematiche artistiche e letteratura fantastica*, Edizioni dell'Arco, Milano 2001; S. LAZZARIN, *Fantasmî antichi e moderni: tecnologia e perturbante in Buzzati e nella letteratura fantastica otto-novecentesca*, Fabrizio Serra, Pisa-Roma 2008.

polazione” (nel caso di Orlando) rispetto al semplice “sviluppo”: da una parte ci sono gli studi tematici, dall’altra le vere e proprie proposte teoriche. Secondo Lavagetto e Orlando, in quel saggio Freud ci avrebbe detto qualcosa di decisivo non solo sul perturbante, fenomeno che tutto sommato interessa un numero limitato di testi, ma sul discorso letterario in quanto tale, anche nelle sue relazioni con altri discorsi. Mi soffermerò su questi due casi in apparenza opposti, per mostrare che, oltre alle notevoli differenze di metodo, c’è anche qualche elemento di convergenza.

Mario Lavagetto fa ampio ricorso al saggio sul perturbante in *Freud, la letteratura e altro*, un libro uscito nel 1985, poi ripubblicato nel 2001, sempre per Einaudi⁷. In questo libro, Lavagetto rivolge contro il fondatore della psicanalisi le sue stesse armi, facendosi in un certo senso analista di Freud. Accostando passi dei suoi saggi con frammenti di lettere, va a cercare, dietro l’apparente oggettività scientifica dell’argomentazione, le faglie e le contraddizioni del discorso, segnalate da amnesie, lapsus, imbarazzi e falsificazioni volontarie. Invece di estrarre dal testo di Freud strumenti per interpretare il testo letterario, intende «mettere Freud alla prova della letteratura»⁸. Cosa significa questo? In primo luogo significa indagare il rapporto, carico di ambivalenze, di Freud con la letteratura. Seguendo il filo della biografia, il critico evoca dapprima il poco che si sa delle prove letterarie di Freud negli anni dell’adolescenza, poi la censura opposta ad esse dal conformismo borghese e dalla certezze positivistiche dello scienziato, infine le periodiche infrazioni a questo interdetto, accompagnate da reazioni difensive. Da sempre familiare, ma anche oggetto di un desiderio illecito che distrae dal compito principale, la letteratura è per Freud l’*Unheimliche* per eccellenza. Al pari della cocaina, essa appare dotata di «magici poteri», ma anche «contaminata e latrice di infezioni»⁹, una risorsa da sfruttare clandestinamente. Ma il discorso di Lavagetto oscilla costantemente tra il piano biografico, che riguarda il solo Freud, e il piano epistemologico, cioè quello dei rapporti tra psicanalisi e letteratura. Per la psicanalisi,

⁷ M. LAVAGETTO, *Freud, la letteratura e altro*, Einaudi, Torino 2001 (prima edizione 1985).

⁸ *Ibi*, p. 3.

⁹ *Ibi*, p. 12.

«scienza di confine»¹⁰ incessantemente impegnata a marcare e proteggere le proprie frontiere, la letteratura appare come un territorio contiguo ma distinto, promettente per le conferme e per le scorciatoie che può offrire ma minaccioso perché mette a rischio il posizionamento della psicanalisi nell'ambito delle scienze "naturali", sempre riaffermato dal fondatore.

Lavagetto ha buon gioco nel mostrare su questo punto le oscillazioni di Freud. Proprio negli studi sulla cocaina, secondo Lavagetto, Freud avrebbe applicato all'oggetto dei suoi studi un «metodo letterario»¹¹, «cedendo alle proprie inclinazioni e lasciandosi travolgere – senza alcuna freddezza → dal proprio temperamento, salvo poi cercare di cancellare le tracce di questa infrazione. Ma, al di là del singolo caso, la psicanalisi nel suo complesso è una grande infrazione rispetto ai protocolli della scienza positivista in quanto, nell'indagare le cause di certi fenomeni, produce congetture non falsificabili e «sfugge a qualsiasi controllo sull'adeguatezza dei resoconti, sul grado di "similitudine" e sulla "fedeltà" descrittiva»¹², funzionando piuttosto come una grande macchina narrativa ed analogica¹³. Proprio per la peculiarità del suo oggetto – la psicanalisi si occupa essenzialmente di testi –, la spiegazione psicanalitica non appare «assimilabile alle spiegazioni fornite delle scienze naturali»¹⁴, bensì a quelle delle scienze umane. Anche nel resoconto analitico – i celebri casi clinici – l'efficacia retorica e narrativa appare più determinante della completezza dei dati, come lo stesso Freud riconosce in modo esplicito a più riprese.

La letteratura, insomma, rappresenta per Freud quello spazio dell'immaginazione, dell'avventura e del rischio che spinge lo scienziato non solo ad accumulare conoscenze all'interno di un determinato paradigma, ma a trasformare con "spirito faustiano" il paradigma, a modificare il quadro epistemologico di riferimento sfidando la separazione dei saperi e la divisione del lavoro intellettuale. Potremmo dire insomma che Lavagetto studia con grande finezza la «funzione letteratura» per Freud e per la psicanalisi.

¹⁰ *Ibi*, p. 49.

¹¹ *Ibi*, p. 50.

¹² *Ibi*, p. 89.

¹³ Lavagetto ricorda come per Popper la psicanalisi sia una «metafisica» (*ibi*, p. 94).

¹⁴ *Ibi*, p. 128.

Se fino a questo punto il discorso del critico è complessivamente convincente, lo è meno la generalizzazione frettolosa con cui afferma che in fondo la letteratura è perturbante per qualsiasi lettore in quanto, secondo il meccanismo del *déjà vu*, fa riemergere ciò che è già noto ma estraniato dal processo della rimozione: «E allora non sembra azzardato affermare che ogni opera d'arte – anche se non mette in scena l'*Unheimliche* –, è, in quanto travestimento e insieme epifania di qualcosa di noto da sempre ed estraniato dalla rimozione, originariamente, nella sua genesi ma anche nella sua struttura, perturbante»¹⁵. L'estensione del concetto di *Unheimliche* appare qui davvero troppo ampia, al punto da diventare inoperante. Se tutta la letteratura è *Unheimliche*, la categoria di *Unheimliche* rischia di non significare più nulla.

C'è un'ultima osservazione da fare sul metodo: come Freud, Lavagetto si muove in una terra di confine tra letteratura, critica letteraria e psicanalisi, puntando a indebolire, se non proprio ad abolire, quegli steccati che il fondatore della psicanalisi cercava di preservare. In primo luogo legge i testi di Freud come fossero testi letterari o come se fossero sogni, il che per lui è più o meno la stessa cosa, dato che sia il sogno sia il testo letterario nascerebbero da un desiderio di dissimulare contenuti inconsci¹⁶. Compito del critico è quindi scompaginare la coerenza apparente del testo – sia esso letterario o non letterario – per «[portarne] alla luce le [...] potenziali linee di sfaldatura»¹⁷, le «smagliature»¹⁸. È il metodo dei piccoli indizi di cui Lavagetto si serve anche per interpretare l'opera dei suoi autori prediletti: Saba, Svevo, Proust in primis¹⁹. In secondo luogo scrive di Freud con gli strumenti della letteratura in una sorta di indistinzione metodologica tra i protocolli delle diverse discipline: muovendosi tra archetipi mitologici e letterari (da Faust a Prospero, da Amleto all'imperatore della fiaba di Andersen), inventa uno stile di scrittura estre-

¹⁵ *Ibi*, p. 272.

¹⁶ *Ibi*, p. 86.

¹⁷ *Ibi*, p. 134.

¹⁸ *Ibi*, p. 136.

¹⁹ Si veda a questo proposito quanto affermato nei *Frammenti di una teoria* del più tardo *Lavorare con piccoli indizi*, in cui LAVAGETTO rivela il proprio debito nei confronti del concetto di «paradigma indiziario» elaborato da Carlo Ginzburg: *Lavorare con piccoli indizi*, Bollati Boringhieri, Torino 2003, p. 22.

mamente personale e idiosincratico, “letterario” potremmo dire, mobilitando un numero impressionante di campi metaforici per intrappolare l’oggetto sfuggente che studia. Dall’isotopia infernale (parla di discesa agli inferi, di divinità ctonie), si passa senza colpo ferire a quella medica (contaminazione, infezione), da quella topografica (contorni, confini, viaggio, mappa) a quella meccanica (macchina, congegno, ingranaggio), da quella architettonica (palazzi, edifici, facciate, costruzione/decostruzione) a quella tessile (filo, intreccio, linee di sutura, smagliature), in una sorta di barocca vertigine metaforica.

Francesco Orlando opera in maniera opposta rispetto a Lavagetto. Non legge il testo di Freud come un testo letterario, né lo interpreta con gli strumenti della psicoanalisi. Orlando riafferma con forza la necessità, per evitare mistificazioni, di mantenere distinti discorso scientifico e discorso letterario. Prende sul serio la scientificità della psicanalisi e fa proprio quello che Lavagetto proclamava di non voler fare: estrarre dal testo di Freud degli strumenti per interpretare la letteratura. Curiosamente, Orlando si è servito assai poco dell’*Unheimliche* nella sua ampia ricerca sul soprannaturale in letteratura che ha dato luogo ad una pubblicazione postuma nel 2017²⁰. Invece, fin dal 1982, nell’ultimo volume del suo ciclo freudiano, allora intitolato *Illuminismo e retorica freudiana*²¹, desume dal saggio di Freud un concetto chiave per concettualizzare in modo nuovo il rapporto per lui fondamentale tra discorso letterario e divenire storico: il concetto di “ritorno del superato”, non necessariamente legato ad un effetto perturbante (o sinistro, come preferiva tradurre Orlando).

«Ritorno del superato» è un’espressione che Orlando modella naturalmente sulla più consueta formula «ritorno del rimosso», spiegando che questa innovazione terminologica è autorizzata tra le righe dallo stesso Freud proprio nel saggio sul perturbante²². Ma tra le due la differenza è cruciale. Per Orlando la let-

²⁰ F. ORLANDO, *Il soprannaturale letterario: storia, logica e forme*, prefazione di TH. PAVEL, a cura di S. BRUGNOLO, L. PELLEGRINI e V. STURLI, Einaudi, Torino 2017.

²¹ ID., *Illuminismo e retorica freudiana*, Torino, Einaudi, 1982. La successiva edizione, da cui traggio tutte le mie citazioni, avrà un nuovo titolo: *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, Einaudi, Torino 1997.

²² ID., *Il repertorio dei modelli freudiani praticabili*, in *Per una teoria freudiana della letteratura*, Einaudi, Torino 1987 (prima edizione, 1973), p. 199.

teratura, a differenza del sogno, del lapsus o del sintomo, è una forma di comunicazione «cosciente, volontaria e socialmente istituzionale»²³. Essa ha dunque poco a che fare con contenuti propriamente inconsci (è su questo punto che Orlando diverge più radicalmente da Lavagetto). Ha molto a che fare invece con credenze arcaiche o screditate, ma non per questo dimenticate, che affiorano malgrado il controllo esercitato da una razionalità più esigente. E queste credenze, di tipo magico o animistico, fanno parte secondo Freud tanto del passato individuale quanto di quello collettivo: ad attraversarle è sia l'individuo nel suo percorso verso l'età adulta, sia la specie nel suo percorso verso un pensiero più complesso²⁴. Ora secondo Orlando la letteratura, in quanto «negativo fotografico della positività delle culture da cui emana», manifesta statutariamente indulgenza, parzialità o solidarietà più o meno esplicita nei confronti di «tutto quanto incontra distanza, diffidenza, ripugnanza, rifiuto o condanna fuori dalle sue finzioni»²⁵: tra questi elementi negletti ci sono anche le credenze superate enumerate da Freud nel suo saggio del 1919 (animismo, magia, onnipotenza dei pensieri, ritorno dei morti, ecc.). È la storia della cultura, con le sue grandi svolte epistemologiche, a determinare periodicamente il superamento di alcune credenze, che non scompaiono del tutto ma vivono una vita clandestina, trovando accoglienza spesso nei testi letterari.

Il concetto di «ritorno del superato» consente quindi di coniugare sincronia e diacronia, l'analisi immanente del testo con la dialettica storica. Ed è proprio dalla dialettica dell'Illuminismo di Horkheimer e Adorno che Orlando prende le mosse nel suo saggio del 1982. Esordisce affermando che, nel cammino ideale dell'umanità, la razionalità è un percorso accidentato e sempre reversibile che impone rinunce dolorose e genera aberrazioni. La letteratura dà spazio a quanto in noi protesta contro queste rinunce e queste aberrazioni. Essa è quindi la sede naturale di un «ritorno del superato», che diventa particolarmente visibile nelle

²³ *Ibi*, p. 8.

²⁴ Come ricordano G. ALFANO e C. COLANGELO una «convergenza di elementi ontogenetici e filogenetici [...] caratterizza l'intera ricerca freudiana» (*Il testo del desiderio. Letteratura e psicoanalisi*, Carocci, Roma 2018, p. 166).

²⁵ F. ORLANDO, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Einaudi, Torino 2015 (prima edizione 1993), p. 8.

fasi storiche concomitanti o successive alle grandi svolte che impongono un giro di vite in direzione della razionalizzazione del mondo. Orlando interpreta in termini di «ritorno del superato» in particolare due grandi fenomeni storico-culturali: il barocco e il romanticismo. Se il barocco è più o meno contemporaneo o di poco successivo alla prima rivoluzione scientifica, il romanticismo nasce sulle ceneri dell'Illuminismo. Intimamente ambivalenti, i due movimenti danno spazio sia al ripiegamento nostalgico verso il passato, sia alle istanze modernizzanti, in una tipica “formazione di compromesso”, letterariamente assai feconda.

L'originalità della riflessione di Orlando nasce dal fatto che, per spiegare questi grandi fenomeni storico-culturali, coniuga in modo originale la nozione freudiana di «ritorno del superato» con categorie che vengono da Matte Blanco. Per Matte Blanco la psiche umana si basa sull'interazione di due logiche, diverse ma impensabili l'una senza l'altra, la logica asimmetrica e la logica simmetrica, cioè per semplificare il *principium individuationis*, e l'indistinzione dell'inconscio (Matte Blanco parla di «aspetto unificante» e «aspetto dividente»²⁶). Il barocco, studiato nel grande saggio del 1982, diventa per Orlando un momento emblematico perché, con l'uso estremamente audace che fa della metafora, costituisce una formidabile, inedita irruzione della logica simmetrica in letteratura, che rappresenta un “superato” rispetto alle certezze della nuova scienza. Ma anche la grande letteratura post-illuministica, di cui Orlando si occupa prevalentemente negli *Oggetti desueti*, rappresenta spesso una violenta reazione nostalgico-difensiva contro la razionalizzazione del mondo operata congiuntamente dal pensiero illuministico e dalla rivoluzione industriale. Eppure il riemergere di una razionalità superata non può fare a meno dell'altro polo, cioè quella razionalità più esigente che nel giro di due secoli aveva trasformato il mondo: logica e antilogica sono elementi costitutivi e inseparabili del discorso letterario, che ne fanno un Giano bifronte. La congiunzione di questi due modelli – il «ritorno del superato» e la «bi-logica» di Matte Blanco – consente insomma ad Orlando di pensare in modo nuovo e dialettico la storia della cultura occidentale tra Cinquecento e Novecento articolando l'analisi retorica

²⁶ I. MATTE BLANCO, *L'inconscio come insiemi infiniti. Saggio sulla bi-logica*, nuova edizione a cura di P. BRIA, Einaudi, Torino 2000 (prima edizione italiana 1981), p. 352.

dei testi con la storia delle idee e delle sensibilità. Si tratta quindi certamente dell'extrapolazione più coraggiosa operata a partire dal breve testo di Freud del 1919.

Eppure, nonostante le molte differenze tra i due principali esponenti in Italia della teoria letteraria di matrice freudiana, non mancano alcune convergenze. Innanzitutto nel riconoscere una centralità al saggio sul perturbante rispetto agli altri scritti di Freud sulla letteratura. In secondo luogo nell'interpretare quest'ultima come formazione di compromesso, in cui lato trasgressivo e lato conformista sono due facce della stessa medaglia. Il ruolo del critico letterario è proprio quello di cogliere gli indizi – le figure – di cui la grande letteratura si serve per dare voce a entrambe queste istanze, senza mai sacrificarne una per partito preso. Devo dire che la critica letteraria contemporanea, spesso così partigiana e mossa dalle passioni del presente, è portata a sacrificare le ambivalenze sull'altare delle certezze ideologiche in nome di un presentismo che cancella l'alterità. Questi due maestri ci insegnano a non accontentarci di quello che un testo *sembra* dire.

GERMANA VOLPE

Rappresentazioni del perturbante nella letteratura femminile spagnola contemporanea

Quando nel 1919, all'indomani della Prima guerra mondiale, il fondatore della moderna psicoanalisi, Sigmund Freud, dà alle stampe il saggio *Das Unheimliche*, ne evidenzia la singolarità all'interno del suo consueto ambito di indagine, affermando che esso si orienta verso il campo dell'estetica, intesa in un'accezione più ampia rispetto alla «teoria del bello»¹. Si può considerare il concetto di perturbante (questo è il termine con cui, in mancanza di uno perfettamente equivalente, si è soliti tradurre in lingua italiana l'aggettivo tedesco *unheimliche*) una categoria estetica in virtù della sua duplice natura, della sua capacità di provocare simultaneamente nella coscienza umana fascinazione e repulsione, vale a dire quella stessa risonanza emotiva risultante dall'unione del *mysterium fascinans* e del *mysterium tremendum* che l'essere umano, secondo il filosofo e teologo tedesco Rudolph Otto², sperimenta al cospetto del Sacro. L'ambivalenza del perturbante si coglie più profondamente tenendo in considerazione l'etimologia del termine tedesco *unheimlich* che, come spiega Freud, è l'antitesi di *heimlich*, il cui significato è “confortevole”, “tranquillo”, “familiare”, “abituale” (da *heim*, casa)³; tuttavia,

questo termine *heimlich* non è univoco, ma appartiene a due cerchie di rappresentazioni che, senza essere antitetiche, sono [...] parecchio estranee l'una all'altra: quella della familiarità, dell'agio, e

¹ S. FREUD, *Il perturbante*, a cura di C.L. MUSATTI, Edizioni Theoria, Roma-Napoli 1984, p. 11.

² Nel 1917 Rudolph Otto pubblica *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*.

³ S. FREUD, *Il perturbante*, cit., p. 15.

quella del nascondere, del tener celato. Nell'uso corrente, *unheimlich* è il contrario del primo significato, e non del secondo⁴.

Sicché, osserva Freud, «*Heimlich* è [...] un termine che sviluppa il suo significato in senso ambivalente, fino a coincidere in conclusione col suo contrario: *unheimlich*. *Unheimlich* è in certo modo una variante di *heimlich*»⁵, venendo così a designare «tutto ciò che avrebbe dovuto rimanere segreto, nascosto, e che invece è riaffiorato»⁶. La sfumatura ossimorica si perde nelle traduzioni ad altre lingue (quali il latino, il greco, l'inglese, il francese, lo spagnolo, l'italiano, il portoghese, l'arabo e l'ebraico) che privilegiano ora l'aspetto inquietante, sinistro, ripugnante, ora quello di estraneità, di non familiarità, ora quello del sospetto, del cattivo presagio. Al fine di illustrare la poliedricità del significato di *unheimlich*, Freud si avvale dell'aiuto di qualche dizionario della lingua tedesca per offrire una serie di esempi chiarificatori, cui aggiunge un elenco di eventi e situazioni che possono agire come *primum movens* del senso del perturbante; tale elenco si conclude con una circostanza tratta dall'esperienza concreta dell'attività psicoanalitica che il medico austriaco non esita a definire «il più valido supporto alla nostra concezione del perturbante»⁷:

Succede spesso che individui nevrotici dichiarino che l'apparato genitale femminile rappresenta per loro un che di perturbante. Questo perturbante [*Unheimliche*] è però l'accesso all'antica patria [*Heimat*] dell'uomo, al luogo in cui ognuno ha dimorato un tempo e che è anzi la sua prima dimora. [...] Anche in questo caso, quindi, *unheimlich* è ciò che un giorno fu *heimisch* [patrio], familiare. E il prefisso negativo 'un' è il contrassegno della rimozione⁸.

Pertanto, ancor più della confusione tra oggetti animati e inanimati, o tra realtà e immaginazione, più della perdita di parti del corpo o del fenomeno delle coincidenze e ripetizioni, della presenza di un sosia o della paura di essere sepolti vivi in stato di morte apparente, ciò che provoca l'effetto perturbante è l'apparato genitale femminile. D'altronde, se l'aggettivo *unheimlich*

⁴ *Ibi*, pp. 22-23.

⁵ *Ibi*, p. 25.

⁶ *Ibi*, p. 23.

⁷ *Ibi*, p. 66.

⁸ *Ibidem*.

designa qualcosa che è percepito come familiare ed estraneo al tempo stesso, qualcosa che riaffiora nonostante si sia cercato di tenerlo segreto, nascosto, il vincolo tra il perturbante ed il femminile appare evidente.

Su queste premesse poggia lo studio che qui si offre, che intende riflettere sulla rappresentazione del perturbante nella letteratura femminile spagnola, poiché si ravvisa un rapporto di «prossimità del femminile all'elemento perturbante»⁹ che si fonda sulla comune posizione di marginalità rispetto al discorso egemonico. La scrittura fantastica –la cui estetica si basa in larga misura sul perturbante, tanto che i due concetti spesso si sovrappongono– è manifestazione dell'Altro, che si esprime sempre ricorrendo a categorie negative; secondo Rosie Jackson, «it traces the unsaid and the unseen of culture: that which has been silenced, made invisible, covered over and made “absent”»¹⁰. Allo stesso modo, la scrittura femminile è la scrittura dell'Altra, poiché nella cultura patriarcale la donna, secondo Simone de Beauvoir, «se détermine et se différencie par rapport à l'homme, et non celui-ci par rapport à elle ; elle est l'inessentiel en face de l'essentiel. Il est le Sujet, il est l'Absolu : elle est l'Autre »¹¹. Di conseguenza, nella misura in cui l'*unheimlich* è ciò che è stato represso e torna in superficie rendendosi visibile, si può provocatoriamente sostenere, forzando un po' il concetto, che «la scrittura femminile *tout court* potrebbe essere considerata perturbante»¹² in quanto espressione di quella parte della società e della cultura che si cercava (e in molti casi si cerca ancora oggi) di silenziare, ma che lotta continuamente per salire in superficie. Inoltre, la scelta di un *corpus* femminile è motivata dall'abbondanza di voci di donne che sono emerse negli ultimi decenni in Spagna e nei paesi ispanofoni, intente ad esprimere l'aspetto irrazionale e oscuro della natura umana; ciò costituisce a sua volta il riflesso di un rinnovato interesse nei confronti della let-

⁹ A. BOCCUTI, *Altre versioni del perturbante. Il fantastico femminile e le autrici ispanoamericane*, in *America: il racconto di un continente. América: el relato de un continente*, a cura di S. REGAZZONI e F. CECERE, Edizioni Ca' Foscari, Biblioteca di Rassegna Iberistica, Venezia 2019, p. 486.

¹⁰ R. JACKSON, *Fantasy. The Literature of Subversion*, Routledge, London 1981, pp. 3-4.

¹¹ S. DE BEAUVOIR, *Le Deuxième Sexe*, Gallimard, Paris 1976, p. 17.

¹² A. BOCCUTI, *Altre versioni del perturbante*, cit. p. 487.

teratura fantastica, che già in passato si è manifestato in momenti di crisi epistemologica, e che oggi può contare su una più nutrita presenza di scrittrici che esplorano aspetti e temi inusitati dagli autori di opere fantastiche.

Rimanendo nell'ambito della letteratura prodotta in Spagna, scrittrici come Cristina Fernández Cubas, Pilar Pedraza Martínez, Pilar Adón, Patricia Esteban Erlés, Cristina Jurado Marcos, María Zaragoza, raccolgono l'eredità di autrici quali Emilia Pardo Bazán, Rosa Chacel o Carmen Martín Gaité, coltivando la scrittura fantastica come strategia di rappresentazione della realtà in grado di sfidare le certezze acquisite fino a sovvertirle. Adottando una prospettiva diacronica, è quindi possibile rintracciare un *fil rouge* che unisce alcuni testi che costituiscono altrettanti momenti significativi della rappresentazione del perturbante nella letteratura fantastica femminile, di cui si proverà a valutare la portata in relazione al contesto in cui si manifestano. Le autrici che saranno prese in considerazione sono paradigmatiche della capacità femminile di cogliere gli aspetti sinistri del reale e di usarli per elaborare forme esteticamente adatte a mostrare la precarietà del reale stesso: partendo dalla propria posizione di marginalità, si sintonizzano con i margini della cultura e della visione razionale e monolitica del mondo.

La prima è Emilia Pardo Bazán (1852-1921), pioniera in Spagna della scrittura fantastica così come del pensiero femminista, e non a caso; il racconto è tratto dall'ultima sua opera, *Cuentos trágicos* del 1912, e il titolo già rivela la sua natura perturbante. *La resucitada* racconta di Dorotea de Guevara, moglie e madre che, ritenuta morta, viene tumulata e lasciata nella cappella di famiglia durante la notte in attesa del funerale. L'idea di perturbante è immediatamente legata, quindi, al timore di essere sepolti vivi, di trovarsi nello spazio interstiziale tra la vita e la morte. La donna apre improvvisamente gli occhi e, ben consapevole di non essere defunta, ricorda di aver percepito i gemiti di suo marito e le lacrime dei suoi figli mentre la avvolgevano nel sudario. Dopo un primo momento di terrore, l'allegria di vivere si impone su tutto e la donna riesce ad uscire dalla bara, poi dalla chiesa solitaria e ferale, e si avvia verso casa, lasciandosi accarezzare dall'idea deliziosa di riabbracciare il marito e i figli che immagina esultanti e colmi di gioia nel rivederla, viva, dinanzi ai loro occhi. Invece, nel tornare

a casa per occupare di nuovo il suo posto in famiglia, Dorotea diventa *unheimlich*, familiare ed estranea allo stesso tempo; diventa ciò che è stato occultato allo sguardo e torna in superficie, rendendosi visibile o, parafrasando Roger Caillois¹³, l'inammissibile che irrompe nell'ordine stabilito, nel seno della legalità quotidiana, per cui le grida e le lacrime dei suoi cari, così come quelle dei servitori della casa, non sono di gioia, ma di terrore:

No era de gozo el chillido, sino de espanto... De espanto, sí: la resucitada no lo podía dudar. Pues acaso sus hijos, doña Clara, de once años, don Félix, de nueve, ¿no habían llorado de puro susto, cuando vieron a su madre que retornaba de la sepultura? Y con llanto más afligido, más congojoso que el derramado al punto en que se la llevaban... ¡Ella que creía ser recibida entre exclamaciones de intensa felicidad!¹⁴

Anche nei giorni successivi la fredda aura del sepolcro sembra non volerla abbandonare, cosicché tutti evitano di incrociare il suo sguardo, non riuscendo a sopportare quella raccapricciante fusione del corpo familiare di Dorotea con qualcosa che proviene dal remoto e misterioso regno dei morti:

Dijérase que el soplo frío de la huesa, el hálito glacial de la cripta, flotaba alrededor de su cuerpo. Mientras comía, notaba que la mirada de los servidores, la de sus hijos, se desviaba oblicuamente de sus manos pálidas, y que cuando acercaba a sus labios secos la copa del vino, los muchachos se estremecían. ¿Acaso no les parecía natural que comiese y bebiese la gente del otro mundo? Y doña Dorotea venía de ese país misterioso, que los niños sospechan aunque no lo conozcan... Si las pálidas manos maternas intentaban jugar con los bucles rubios de don Félix, el chiquillo se desviaba, descolorido él a su vez, con el gesto del que evita un contacto que le cuaja la sangre. Y a la hora medrosa del anochecer, cuando parecen oscilar las largas figuras de las tapicerías, si Dorotea se cruzaba con doña Clara en el comedor del patio, la criatura, despavorida, huía al modo con que se huye de una maldita aparición...

¹³ R. CAILLOIS, *Au cœur du fantastique*, Gallimard, Paris 1965, p. 161.

¹⁴ E. PARDO BAZÁN, *La resucitada*, in *Antología Española de Literatura Fantástica*, selección de A. MARTÍNEZ MARTÍN, Valdemar, Madrid 1999, p. 163.

Por su parte, el esposo –guardando a Dorotea tanto respeto y reverencia que ponía maravilla– no había vuelto a rodearla el fuerte brazo a la cintura...¹⁵

La convivenza con i suoi cari, che pure avevano pianto sinceramente la sua morte, diventa insostenibile al punto tale che la donna preferisce tornare nel feretro e attendere lì la morte:

Ya en poder de Dorotea las llaves de su sepulcro, salió una tarde sin ser vista, cubierta con un manto, se entró en la iglesia por la portezuela, se escondió en la capilla del Cristo, y al retirarse el sacristán cerrando el templo, Dorotea bajó lentamente a la cripta, alumbrándose con un cirio prendido en la lámpara; abrió la mohosa puerta, cerró por dentro, y se tendió, apagando antes el cirio con el pie...¹⁶

La lenta discesa nella cripta e il passaggio attraverso la porta arrugginita simboleggia la discesa agli Inferi, un *topos* letterario che rievoca soprattutto la tradizione culturale greco-latina, dal mito di Orfeo a quello di Ulisse (*Odissea* XI) e di Enea (*Eneide* VI), ma anche quella italiana della *Divina Commedia* dantesca¹⁷. La catabasi di Dorotea non persegue il fine del ricongiungimento con i propri affetti, come nel mito di Orfeo e Euridice o nel poema omerico, né quello di conoscere le sue future sorti, come nel caso dell'eroe virgiliano. Al contrario, a causa dell'incomunicabilità sopravvenuta nelle relazioni familiari che ha reso impossibile la convivenza, la protagonista del racconto sceglie di andare incontro al suo destino di solitudine e morte, incarnando così il dolore di tutti gli esclusi, di tutti gli emarginati, *in primis* le donne. D'altronde Pardo Bazán ha sempre denunciato la condizione di esclusione delle donne da molteplici ambiti della vita sociale del Paese, così come ne ha sempre difeso tenacemente i diritti, sottolineando l'enorme ed ingiusta distanza sociale tra i sessi in un'epoca in cui le voci che si levavano a difesa delle donne erano assai esigue. Più in generale, il racconto si può leggere attraverso un prisma di (post)modernità: in tal senso, si fa metafora della condizione di isolamento sociale

¹⁵ *Ibi*, pp. 163-164.

¹⁶ *Ibi*, pp. 164.

¹⁷ Per una riflessione sul tema delle catabasi nella mitologia classica, si veda R. CLARK, *Catabasis: Vergil and the Wisdom-Tradition*, Grüner, Amsterdam 1979.

a cui condannato chi, con la sua sola presenza, sfida il sistema di conoscenze della società, una metafora dell'esilio a cui è obbligato il diverso, l'Altro da sé.

Anche il racconto di Rosa Chacel, *Fueron testigos*, pubblicato nel 1951 nella raccolta *Sobre el piélago*, tematizza la morte, focalizzando però l'attenzione sui testimoni di un evento funesto inaudito che si verifica nelle ore pomeridiane di un giorno qualunque in una strada deserta di una città imprecisata. La totale mancanza di coordinate spazio-temporali proietta naturalmente il testo in una dimensione universale. Uno di questi testimoni è un ragazzo siriano che vede improvvisamente apparire un uomo che cammina sul marciapiede di fronte al suo negozio. L'uomo non ha nulla di particolare nel suo aspetto né nei gesti; eppure, il siriano nota che, nell'avanzare verso di lui, questa figura umana inizia a camminare in modo non naturale: il passo si fa sempre più lento, finché l'uomo si accascia come una candela ammorbida dal calore. Poiché non si risollewa, il giovane corre in suo aiuto, ma si accorge presto che il malcapitato è agitato da una specie di lotta, in cui non può avere la meglio: «Porque al empezarse a ver bien claro lo que estaba pasándole, por esto mismo empezaba a ser totalmente incomprendible, humanamente inadmisible»¹⁸. Altre persone accorrono dalle case e dai magazzini circostanti e assistono, incredule ed attonite, all'evento poiché –racconta la voce narrante– l'uomo caduto non è più un uomo, in quanto ha perso i connotati dell'umano:

se había ido convirtiéndose en un temblor semejante al que agita a una masa espesa cuando comienza la ebullición. Pues el hombre, en suma, ya no era más que esto: una masa sin contornos. Se había ido sumiendo en sí mismo, se había ido ablandando, de modo que los dedos de sus manos ya no eran independientes entre sí, sino que la mano era una masa de color más claro que se fundía con la masa de color oscuro que era todo el cuerpo, envuelto en el traje, pues traje y calzado sufrían idéntica transformación que el hombre mismo. Todo ello se unía e iba afectando un carácter de material homogéneo, iba pasando del estado sólido, de un ser vivo que aún alienta, a una viscosidad que retemblaba y delataba algún vapor encerrado en ella pugnando por escapar en una bur-

¹⁸ R. CHACEL, *Fueron testigos*, in *Antología Española de Literatura Fantástica*, cit., pp. 264-265.

buja, como un suspiro lento, y poco a poco empezaba a tomar la turbia transparencia de un ágata, tendiendo a volverse líquido, como las gotas de cera que se mantienen redondas porque el aire las comprime alrededor y les crea una película capaz de contener largo rato su masa sin dejarla extender¹⁹.

La forma umana associata ad una rappresentazione reificata ed alienata dei movimenti –in cui riecheggiano la poetica avanguardista e i precetti orteghiani de *La deshumanización del arte* (1925)– introduce l'elemento perturbante in quanto si crea quell'«incertezza intellettuale se qualcosa sia o non sia vivente»²⁰ di cui parla Freud nel suo saggio o, per dirla con Tzvetan Todorov, «l'esitazione provata da un essere il quale conosce soltanto le leggi naturali, di fronte a un avvenimento apparentemente soprannaturale»²¹. Come in ogni testo fantastico, l'incertezza intellettuale esperita dai personaggi del racconto si riflette in chi legge, che a sua volta vacilla nell'atto interpretativo. Senza dubbio si tratta di un evento che mette in discussione le leggi fisiche che si suppone regolino il mondo reale, paralizzando e gettando nel terrore i testimoni, che cominciano a reagire nei più diversi modi: gli infermieri giunti con l'ambulanza si rammaricano di non aver assistito al fenomeno dal suo principio, mentre alcuni decidono di non credere a ciò che hanno visto, altri cercano di interpretare ciò che è evidentemente incredibile con le leggi della ragione ordinaria mostrandosi fiduciosi che in un futuro si riuscirà a progredire abbastanza per trovare una spiegazione all'accaduto, e altri ancora sostengono che bisogna accettare ciò che la ragione non può comprendere. In questo ventaglio di possibili reazioni si riflettono i consueti atteggiamenti di fronte all'incurSIONe dell'inammissibile e dell'irrazionale nella vita quotidiana che vanno dall'accettazione al rifiuto passando per un tentativo di normalizzazione. Dopo l'accaduto, la reazione più comune consiste nel tentare di dimenticare l'esperienza inquietante: solo il giovane siriano continua a vigilare il marciapiede, dove la gente continua a passare, immemore della tragedia che lì si è consumata, mentre di

¹⁹ *Ibi*, p. 265.

²⁰ S. FREUD, *Il perturbante*, cit., p. 40.

²¹ T. TODOROV, *La letteratura fantastica*, trad. it. di E. KLERSY IMBERCIADORI, Garzanti, Milano 1983, p. 28.

tanto in tanto un cane sembra essere sensibile al magnetismo che si sprigiona da quel suolo.

Molto suggestiva è la metafora della trasformazione dell'individuo in massa informe. L'anno 1951, data di pubblicazione del testo, lo colloca in un momento molto delicato sia per la Spagna, che ancora non si è lasciata definitivamente alle spalle un periodo di estrema miseria conseguente alla guerra civile – i cosiddetti *años del hambre* –, sia per i paesi coinvolti nella Seconda guerra mondiale, terminata solo pochi anni prima; avvenimenti questi la cui eco certamente risuonava nella mente dell'autrice anche nelle terre lontane (Buenos Aires, Rio de Janeiro e New York) in cui si era esiliata dopo la fuga dal paese natio nel 1939. Rosa Chacel era fuggita dalle atrocità della guerra civile e delle guerre mondiali che hanno brutalizzato e annientato l'umanità, mostrandone gli aspetti più spietati e abietti. Il titolo, *Fueron testigos*, nella sua essenzialità, apre degli interrogativi che cadono in un vuoto interpretativo che può essere colmato solo parzialmente con la lettura del testo: ci si domanda chi fu testimone di cosa, domanda che nell'Europa postbellica di quegli anni, agitati da un processo di ricostruzione storica, sarà stata formulata presumibilmente in numerose circostanze. È lecito supporre che *Fueron testigos* sia un atto di accusa nei confronti della ferocia della guerra e che la trasformazione dell'individuo in massa informe sia il simbolo della perdita dei tratti umani, intesa come disumanizzazione dei carnefici conseguente all'affermazione ideologica dei totalitarismi, ma anche come privazione della dignità umana che quei carnefici infliggono alle loro vittime; parimenti l'ulteriore trasformazione di quella massa in liquido che s'infiltra nelle pietre del marciapiede fino a scomparire simboleggia la pervasività delle ideologie di regime. Tuttavia, la lettura metaletteraria del testo suggerisce che quel liquido rappresenti anche l'irrazionale fantastico che si nasconde nelle pieghe della solida e razionale realtà fino a rendersi invisibile ai più; d'altro canto, come sostiene ancora una volta Caillois, «il fantastico suppone la solidità del mondo reale, ma per poterlo devastare meglio»²².

²² *Apud* J. ALAZRAKI, *¿Qué es lo neofantástico?*, in *Teorías de lo fantástico*, ed. de D. ROAS, Arco Libros, Madrid 2001, p. 271.

Ma che succede quando l'*unheimlich* non si oggettivizza, dunque non si proietta al di fuori del sé, nel solido mondo reale, ma al contrario si interiorizza, annidandosi nel fragile mondo psichico? Che succede quando a risultare familiare ed estraneo al tempo stesso è il proprio volto o il proprio nome? Nel racconto di Cristina Fernández Cubas, *Ausencia*, tratto dalla raccolta *Con Agatha en Estambul*, del 1994, l'elemento perturbante è l'identità stessa di una donna che sperimenta un'assenza da sé, ovvero una momentanea amnesia o perdita di coscienza che cerca di recuperare osservando il proprio viso riflesso nello specchio dell'antico *café* in cui si trova: «El rostro no te resulta ajeno, tampoco familiar»²³. L'utilizzo della seconda persona sottolinea la frammentazione del soggetto, che si estrinseca nella voce narrativa che si rivolge a sé stessa usando un *tu*, come se fosse un altro *io* che la abita; un *io* che ha creato il proprio doppio. In tale stato di confusione, la protagonista cerca di recuperare l'identità perduta: «lo que menos importa en este momento es recordar lo que estás haciendo allí, sino algo mucho más sencillo. Saber *quién* eres tú»²⁴. Se la certezza di appartenere al genere femminile è affermata a livello istintivo, più ardua da recuperare è l'identità sociale. Il lento processo di identificazione passa attraverso il riconoscimento della propria immagine, restituita grazie a vari specchi che svolgono un ruolo fondamentale nel fornire un'immagine oggettiva del sé, nel momento in cui quella soggettiva appare confusa e sfocata: «Porque ahora, aunque empieces a sentirte segura de tu aspecto, no lo estás aún de tu identidad»²⁵. Man mano, la protagonista ricostituisce l'unità perduta del suo *'io'* con perizia da *detective*, utilizzando cioè gli oggetti che ha con sé come prove della sua identità. La carta di credito e il documento di riconoscimento le forniscono i dati oggettivi, vale a dire il nome, Elena Vila Gastón –che, come il viso, non le risulta «extraño, tampoco familiar»²⁶–, l'età, etc..., mentre la quantità di oggetti che riempiono la borsa (astucci vari, rossetti etc...) le comunica qualcosa di più soggettivo: «Soy desordenada»²⁷. Come

²³ C. FERNÁNDEZ CUBAS, *Todos los cuentos*, Tusquets Editores, Barcelona 2008, p. 329.

²⁴ *Ibidem* (il corsivo è nel testo).

²⁵ *Ibi*, p. 332.

²⁶ *Ibi*, p. 330.

²⁷ *Ibidem*.

segnala Irène Bessièrè, la scrittura fantastica «se nutre inevitabilmente de los *realia* de lo cotidiano, destacando sus disparidades y llevando su descripción hasta el absurdo»²⁸; *realia* che qui risultano fondamentali per la ricostruzione dell'unità identitaria della protagonista, la quale si riappropria delle circostanze della sua vita, la casa, il lavoro, ma che aprono le porte all'assurdo, come indica la studiosa, poiché quell'unità è soltanto fittizia, in quanto il recupero dell'identità comporta anche una presa di coscienza definitiva dell'origine dell'amnesia, ovvero un'insoddisfazione profonda e insondabile: «El malestar que ya no tenía que ver sólo con Jorge, sino con tu trabajo, con tu casa, contigo misma. Una insatisfacción perenne, un desasosiego absurdo con los que has estado conviviendo durante años y años. Quizá gran parte de tu vida»²⁹. L'assenza costituisce una condizione momentanea di alterazione mentale che paradossalmente può condurre ad una visione più nitida dell'esistenza e dei suoi misteri, perché favorisce l'acquisizione di un'insolita prospettiva esterna; Elena osserva la propria vita come se non fosse la sua: «“Bendita Ausencia”, murmuras. Porque todo se lo debes a esa oportuna, deliciosa, inexplicable ausencia. Esas horas que te han hecho salir de ti misma y regresar, como si no te conocieras, como si te vieras por primera vez»³⁰. Tuttavia, se l'amnesia è temporanea, la dissociazione tra l'*io* interiore e l'immagine oggettiva, quella cioè percepita a livello sociale, è definitiva, perché il conflitto tra il desiderio e la frustrazione è irrecoverabile. Quello che sembra un epilogo ottimistico e fiducioso – «ya casi te has acostumbrado a tu felicidad»³¹ – è presto sostituito dalla cinica affermazione della mediocrità della vita: «es que tu vida ha sido siempre gris, marrón, violácea, y [...] el día que ahora empieza no es sino otro día más. Un día como tantos. Un día exactamente igual que otros tantos»³². L'assenza iniziale, percepita come perdita della coscienza del sé sociale, apre la via al ritrovamento del proprio *io* interiore e quindi ad una pienezza, ad

²⁸ I. BESSIÈRE, *El relato fantástico*, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires 1974, p. 3.

²⁹ C. FERNÁNDEZ CUBAS, *Todos los cuentos*, cit., p. 337.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*.

³² *Ibi*, p. 339.

una «inesperada felicidad»³³ che, tuttavia, presto si stempera nel ricordo della propria vita monotona e triste, per cui si trasforma in perdita dell'*io* intimo, vale a dire della propria *essenza*, nell'identità sociale che la protagonista ha costruito nel tempo, ma che evidentemente è causa di insoddisfazione e sofferenza.

In *Ausencia* il perturbante assume i contorni del doppio, uno degli assi tematici più frequenti nella letteratura fantastica, che qui è frutto dell'inconciliabile scissione dell'*io* con cui Elena deve fare i conti, ma che più in generale costituisce un elemento narrativo ricorrente nei racconti di Fernández Cubas, dove appare spesso associato al femminile. D'altronde la scrittrice catalana frequentemente attinge all'universo femminile, definitivamente elevato a categoria letteraria di primo piano grazie anche alla rottura delle norme canoniche a cui si assiste negli ultimi decenni del secolo XX. Il soggetto femminile sembra incarnare alla perfezione le inquietudini dei nostri tempi, come la solitudine, l'emarginazione, l'insoddisfazione vitale, l'insicurezza ontologica, che riflettono la crisi del Soggetto contemporaneo.

Il tema della distanza tra l'*io* intimo e l'identità sociale è anche alla base del racconto di Patricia Esteban Erlés, *Celebración*, (da *Manderley en venta*, 2008), dove si tinge di toni decisamente più sinistri e macabri, giacché i personaggi principali presentano una dissociazione tra l'immagine che proiettano all'esterno ed il loro autentico *io* al fine di occultare un agghiacciante segreto familiare. La voce narrante è quella di un giovane avvocato di successo, appartenente a una famiglia conservatrice nordamericana, il quale presenta la sua affascinante fidanzata russa, un'artista di nome Anna, al fratello e alla madre. L'occasione è data da una cena che si svolge seguendo un rituale che sembra sia stato messo in atto numerose volte in passato. La caratterizzazione della madre la rende estremamente inquietante, a cominciare dal modo di salutare la coppia da lontano sotto il porticato di casa «sin dejar de agitar su mano de forma mecánica, como si fuera un parabrisas»³⁴, che produce già un effetto straniante sul lettore poiché confonde l'umano con il non-umano. L'apparente perfezione poi, esemplificata in un'acconciatura che «parece una nube inmóvil amarillo

³³ *Ibi*, p. 334.

³⁴ P. ESTEBAN ERLÉS, *Manderley en venta*, Tropo Editores, Zaragoza 2008, p. 59.

pastel»³⁵, in un rossetto «de color geranio que reserva para las grandes ocasiones»³⁶ e in una vivace ospitalità da donna del sud che si manifesta con un sorriso perenne stampato sul volto, è immediatamente percepita come indizio di affettazione, se non di falsità, per cui l'ostentata cortesia insinua subito un dubbio sulle reali intenzioni della donna. D'altro canto, anche gli altri personaggi presentano dei lati oscuri che contribuiscono ad immergere il racconto in un'atmosfera a tinte fosche: il giovane avvocato confessa di avere un armadio pieno di camicie azzurre perché «está demostrado estadísticamente que el azul es un color amable, que inspira confianza. [...] *Te crees todo lo que te diga un hombre de camisa azul*»³⁷, tradendo così il bisogno di mentire e la consuetudine a farlo; successivamente rivela anche la sua attrazione fetichista per i piedi della fidanzata e per il colore dello smalto con cui Anna si colora le unghie «de ese rojo oscuro que me hace tragar saliva cuando los miro. Cada uña parece una gota de sangre»³⁸. Della stessa Anna, che al principio appare educata e sorridente, sebbene confusa dalla eccessiva affabilità della padrona di casa, si scopre poi un lato sinistro associato alle sue *performance* artistiche «de muñecas de porcelana asesinadas»³⁹ e di «*barbie* morena, acribillada a balazos»⁴⁰, il cui valore perturbante è facilmente intuibile. L'unico personaggio che non subisce il fascino violento del *mysterium tremendum* – e significativamente anche l'unico che non sorride – è Dan, il fratello del narratore protagonista, affetto da una forma lieve di autismo, il quale conosce il segreto di famiglia e cerca di cambiare il corso degli eventi, ormai segnato, consegnando al fratello un pezzo di carta stropicciato con un messaggio: «¿*No has tenido suficiente con las otras veces? No dejes que lo haga de nuevo*»⁴¹. Mentre dalla cucina arriva l'aroma dell'arrosto alla menta e la musica di Vivaldi si diffonde in tutto il salone, il giovane avvocato di successo, bugiardo e sfrontato, confessa a sé stesso: «*Pero es mejor no hacerse ilusiones, añado a continuación, también para mis adentros. Y*

³⁵ *Ibi*, p. 60.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Ibi*, p. 62 (il corsivo è nel testo).

³⁸ *Ibi*, p. 64.

³⁹ *Ibi*, p. 63.

⁴⁰ *Ibidem* (il corsivo è nel testo).

⁴¹ *Ibi*, p. 64 (il corsivo è nel testo).

luego la esperanza de nuevo, *quizás esta vez todo sea distinto*⁴²; e poi ancora: «Yo quiero a Anna, la quiero de verdad, pero tengo que esperar a ver qué decide mamá, me repito»⁴³. Il confine tra la verità e la finzione, l'essenza e l'apparenza, il pensiero intimo e i veri propositi, è molto labile. L'esteriorità perfetta e sorridente della madre, che tuttavia già mostrava segni di *dis*-umanità nei gesti meccanici e di artificialità nell'acconciatura posticcia e nel trucco sgargiante, mostra delle incrinature in cui affiora l'indizio di una volontà egoista e irrevocabile, sorda al desiderio altrui. La situazione narrativa, che ruota intorno al figlio prediletto che presenta la fidanzata alla famiglia, lascia intendere che in gioco ci sia il consenso da parte della madre alle nozze, ma il finale toglie il velo su quel perturbante segreto familiare, suggerito dal coltello con cui la madre taglia un arrosto misterioso, preparato con una ricetta segreta. D'un tratto altri indizi disseminati nel testo, che inizialmente non sembravano rilevanti, si caricano di significato, come l'abitudine della madre di concedere un giorno libero alla domestica ogni volta che il narratore protagonista porta una ragazza a casa, o il color malva del maglione che indossa, che ricorda il colore della carne cucinata ma ancora sanguinolenta. Così, mentre la donna confessa ad Anna «que se trata de una receta secreta, que sólo cocina en ocasiones muy señaladas»⁴⁴, fingendo di rassicurarla sul posto speciale che occupa nella vita del figlio, in realtà la sta condannando ad un destino già riservato ad altre prima di lei. Con macabra ironia, continua: «*Mi toque secreto morirá conmigo, querida, a no ser que uno de estos dos muchachos se case con una buena chica y pueda confiárselo a ella*, dice en tono jovial, mientras trincha el lomo de vaca muerta con un enorme cuchillo»⁴⁵. Un coltello dentellato apparentemente inutile spunta tra le pieghe di un tovagliolo nel momento in cui la diabolica madre dalla bocca color geranio offre un tè con le ciliegie alla fidanzata russa del figlio, commentando: «*He oído que en vuestro país endulzáis las infusiones con cerezas, hijitas*»⁴⁶; per poi aggiungere, sorridendo al figlio: «*Enhorabuena, Matthew, es*

⁴² *Ibi*, p. 62 (il corsivo è nel testo).

⁴³ *Ibi*, p. 65.

⁴⁴ *Ibi*, p. 66.

⁴⁵ *Ibidem* (il corsivo è nel testo).

⁴⁶ *Ibi*, p. 67 (il corsivo è nel testo).

*perfectas*⁴⁷. L'ombra del cannibalismo si estende in questo racconto, abbastanza paradigmatico della narrativa di Patricia Esteban Erlés, che dietro un'apparente finalità di mero *divertissement*, cela l'intenzione di creare personaggi e situazioni perturbanti, che rivelano una diffidenza nel prossimo e nelle relazioni umane che non risparmia neanche quelle familiari; una scrittura, la sua, tesa a sovvertire i ruoli femminili, anche a costo di avvicinarli –come in questo caso– ad una mostruosità inquietante, pur di sottrarli all'identità stereotipata attribuita dal discorso patriarcale.

Nonostante i limiti dettati dallo spazio a disposizione, si è cercato di tracciare un breve itinerario nella scrittura fantastica femminile spagnola da cui poter trarre delle idee utili ad ulteriori studi su questo argomento. Certamente è emerso un interesse costante e crescente della letteratura femminile nei confronti dell'elemento fantastico e perturbante, che ha elaborato forme estetiche sempre originali e aderenti agli stimoli della contemporaneità, soffermandosi principalmente sui temi della marginalità del Soggetto e della precarietà dell'esistenza umana, così come della (ri-)costruzione identitaria e dell'esplorazione dei limiti del reale, con un'evidente intenzione di sfidare gli assetti culturali esistenti e di sovvertire le idee ereditate dal pensiero tradizionale. La distanza diacronica dei testi presi in considerazione suggerisce anche un progressivo affrancamento dai modelli letterari maschili e, quindi, una crescente consapevolezza e dominio del discorso letterario, che si fa strumento di una rivendicazione politica tesa sì a valorizzare la voce femminile, ma più in generale a condurre una denuncia sociale che aspira ad includere tutti i soggetti che con la donna hanno condiviso una condizione di marginalità.

⁴⁷ *Ibidem* (il corsivo è nel testo).

GIUSEPPINA NOTARO

Turbamento, paura e creazione in *El peligro de estar cuerda* di Rosa Montero

Nella terza parte del suo saggio del 1919, *Das Unheimliche*, *Il perturbante*, Freud si riferisce al testo letterario, per analizzare la presenza del perturbante nel momento in cui si crea un prodotto di finzione¹: in particolare, fa riferimento all'universo del doppio, alle forme in cui esso viene rappresentato in letteratura, con una stretta connessione con il ritorno agli stadi primigeni del narcisismo, e, soprattutto, afferma la difficoltà, a causa dello stesso perturbante, di definire un limite preciso tra l'immaginazione e la realtà. Così, si può determinare la maniera di definire la realtà attraverso le figure di famosi personaggi fittizi della letteratura mondiale, oppure, viceversa, trasportare una scena della vita reale in un'opera letteraria, come molto spesso si verifica quando uno scrittore fa vivere a uno dei suoi personaggi avvenimenti a lui realmente accaduti.

Questa labile frontiera tra l'immaginazione e la realtà nelle esperienze del perturbante apre la strada alla tematica della follia in letteratura e al problema della definizione dei differenti generi letterari; le opere che trattano questo tema sono difficili da classificare in uno specifico genere e, a seconda della lettura adottata, possono essere ascritte al genere fantastico o a quello realista. Freud segnala, quindi, che il sentimento del perturbante nasce a seconda dell'identificazione realizzata dal lettore, poiché esiste un parallelismo tra l'ambiguità del genere letterario nelle opere di finzione e il confine tra la bugia e la verità nel discorso psicanalitico:

Il perturbante della finzione – della fantasia, della poesia – merita d'essere considerato a parte. Anzitutto abbraccia un campo molto più vasto del perturbante che si sperimenta nella vita, comprende questo nella sua totalità e poi altro ancora che non si

¹ S. FREUD, *Il perturbante*, in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Boringhieri, Torino 1969, pp. 267-307.

verifica nel quadro dell'esistenza. Il contrasto tra rimosso e superato non può essere trasferito nel perturbante della poesia senza subire una profonda modificazione, perché il regno della fantasia presuppone, per affermarsi, che il suo contenuto sia esonerato dalla verifica della realtà. Il risultato, che suona paradossale, è che *parecchie cose che sarebbero perturbanti se accadessero nella vita non sono perturbanti nella poesia; e vi sono parecchie possibilità nella poesia di raggiungere effetti perturbanti che mancano invece nella vita*. Tra le molte libertà concesse ai poeti c'è anche quella di scegliersi a loro capriccio il mondo che vogliono rappresentare, in modo che coincida con la realtà a noi consueta oppure se ne allontani in qualche modo. In ogni caso, noi li seguiamo².

E più avanti:

Nei confronti della vita reale noi ci comportiamo generalmente in maniera quasi passiva e soggiacciamo all'influenza delle cose materiali. Nei confronti dell'artista invece siamo stranamente docili: mediante lo stato d'animo ch'egli insinua in noi, le aspettative che ci desta, egli può dirottare i processi del nostro sentimento da un certo esito per dirigerli verso un altro, e spesso può ricavare dallo stesso materiale effetti assai disparati³.

Alcuni anni prima, nel 1907, lo stesso Freud aveva pubblicato un testo in cui si interrogava sugli elementi ai quali fa ricorso il poeta o il creatore letterario per portare avanti il suo lavoro, intitolato *Il poeta e la fantasia*⁴. Egli riconosce ai poeti in particolare – e agli artisti in generale – una “naturale” inclinazione alla conoscenza inconscia della complessità della psiche umana, e una funzione mediatrice di collegamento e risonanza tra la dimensione artistica dell'esperienza e gli esseri umani. Per analogia, il loro “prodotto artistico”, che può essere la poesia, o comunque l'opera letteraria in generale, svolge la stessa funzione. L'arte, e la poesia in particolare, acquistano per Freud una funzione “mediatrice”, in senso lato psicoterapeutica, intrapsichica e relazionale: diventa così un oggetto culturale, perché legata alla comunicazione e al consenso fra gli uomini. Le fantasie dell'artista trasformano l'arte in quella

² *Ibi*, pp. 303-304 (corsivo nel testo).

³ *Ibi*, p. 306.

⁴ *Id.*, *Il poeta e la fantasia*, in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, cit., pp. 47-59.

zona intermedia tra la realtà, in particolare quella dei desideri inappagati, e la fantasia, regno, invece, dell'appagamento⁵.

La letteratura ha, quindi, nella teoria psicoanalitica di Freud una funzione strutturante. L'artista e la creazione artistica, in generale, rappresentano punti fondamentali della vita dell'uomo, un aiuto prezioso nell'affrontare la quotidianità, che spesso presenta difficoltà e problemi, e che ha bisogno di vie alternative alla dura routine. Questa importanza deriva anche dal fatto che, per molti studiosi, l'artista ha qualcosa di "speciale" rispetto all'uomo comune, ha delle caratteristiche particolari che lo rendono "diverso" da coloro che non sono "creatori", caratteristiche che possono presentarsi al contempo sia positive, sia negative, a seconda della situazione vissuta.

Recentemente, una delle scrittrici spagnole più conosciute della contemporaneità, Rosa Montero⁶, ha dedicato il suo ultimo lavoro letterario alle caratteristiche peculiari di coloro che si dedicano alla creazione artistica: si tratta di uno studio rigoroso e meditato di introspezione, che mette in relazione la creatività con l'instabilità mentale, e porta alla luce la sofferenza di artisti e scrittori della letteratura mondiale, le cui paure sono condivise sotto differenti angoli di osservazione. Montero pubblica, infatti, nel 2022, *El peligro de estar cuerda*, un'opera che è molto difficile da definire rispetto al genere, poiché in essa si mescolano il saggio, il romanzo, la biografia di grandi scrittori punto di riferimento della letteratura mondiale e dell'arte in generale, e anche episodi della sua vita privata, acquisendo l'opera quindi anche una forte connotazione autobiografica⁷.

⁵ Cfr. R. PINTO, *La teoria letteraria di Freud*, in «Between», III, 5, 2013, <https://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/987/682>.

⁶ Rosa Montero nasce a Madrid, nel 1951. Si laurea in Lettere e studia Giornalismo e Psicologia: comincia a lavorare come giornalista, e dal 1976 scrive per il quotidiano «El País». La sua vasta produzione letteraria inizia nel 1979 con *Crónica del desamor* e comprende 16 romanzi (tra cui si possono ricordare *La función Delta*, 1981, *La loca de la casa*, 2003 e *La ridícula idea de no volver a verte*, 2013), numerosi saggi e reportage, opere per l'infanzia, e raccolte di racconti, vincendo diversi e prestigiosi premi letterari e di giornalismo (come il Premio Nacional de Periodismo nel 1980, il Premio de la Crítica de Madrid nel 2014, Premio Nacional de las letras nel 2017). Le tematiche fondamentali di tutta la sua produzione letteraria sono la memoria, l'immaginazione, l'identità, la morte e l'amore.

⁷ R. MONTERO, *El peligro de estar cuerda*, Planeta, Barcelona 2022.

L'aggettivo spagnolo *cuerto* ha come definizione nel *Diccionario de la Real Academia española* «Que está en su juicio» o «Prudente, que reflexiona antes de determinar»⁸, mentre il sostantivo *cordura*, è definito come «Prudencia, sensatez, buen juicio»⁹; la traduzione nel Dizionario bilingue italiano-spagnolo *Laura Tam* di questi due termini è rispettivamente «saggio»¹⁰ e «buon senso, giudizio, saggezza»¹¹. Nell'opera di Rosa Montero, quindi, si parla del pericolo di essere saggi, di avere giudizio e buon senso, intendendo questo status, di conseguenza, come qualcosa di negativo, da evitare. Inoltre, il contrario di *cuerto* è *loco*, pazzo, e si può dedurre, dunque, che, se è pericoloso essere saggi, allora è giusto e saggio essere folli. La pazzia, nel tempo, è servita come ispirazione per creare spazi letterari che invitano all'immaginazione per scappare dalla realtà, e anche in essa viene ben rappresentato quel labile confine tra vita vera e finzione.

Un secolo prima della pubblicazione della prima parte del *Quijote* (1605), opera che rappresenta il folle letterario più conosciuto, già era apparso *L'elogio della follia* di Erasmo da Rotterdam (1511), che è diventata una delle opere più influenti della letteratura universale; anche in quest'ultimo caso, anzi per meglio dire, per la prima volta in quel caso, la follia, quella pura, viene esaltata, anche perché può condurre, essa sola, alla felicità, come si evince, ad esempio, dal seguente brano:

Come dunque fra i mortali i più lontani dalla felicità sono coloro che aspirano alla sapienza, stolti doppiamente in quanto, pur essendo nati uomini, affettano tuttavia gli atteggiamenti degli dèi immortali, dimentichi della sorte assegnata loro, e perché dichiarano guerra alla Natura con le armi della scienza sull'esempio dei Giganti, così sembra davvero che i meno infelici siano coloro che vivono in stretta vicinanza all'istinto e alla follia

⁸ Voce *Cuerto* nel *Diccionario de la Real Academia española*, <https://dle.rae.es/cuerto?m=form>.

⁹ Voce *Cordura* nel *Diccionario de la Real Academia española*, <https://dle.rae.es/cordura?m=form>.

¹⁰ Traduzione della voce *Cuerto* nel *Grande dizionario Hoepli Italiano-spagnolo* di L. TAM, https://www.grandidizionari.it/Dizionario_Spagnolo-Italiano/parola/C/cuerto.aspx?query=cuerto.

¹¹ Traduzione della voce *Cordura* nel *Grande dizionario Hoepli Italiano-spagnolo* di L. TAM, https://www.grandidizionari.it/Dizionario_Spagnolo-Italiano/parola/C/cordura.aspx?query=cordura.

dei bruti, e che non cercano di ottenere nulla che vada al di là della condizione umana¹².

Questa idea della pazzia come luogo di formazione e di conservazione della felicità si ritrova anche in *El peligro de estar cuerda*, che è un testo che affonda le sue radici in diverse ispirazioni letterarie e che affronta il tema della pazzia, insieme a quello della paura, della sofferenza e della creazione, tutti elementi che, come si è visto, per Freud rappresentano gli strumenti per comprendere la realtà. Il titolo riprende un verso della poesia *I think I was enchanted*, di Emily Dickinson, scrittrice che ha dovuto affrontare, durante la sua vita, momenti molto difficili, come gli abusi sessuali da parte di suo padre e di suo fratello: questi episodi hanno senza dubbio contribuito a alterare il suo equilibrio mentale, portandola a rinchiuersi in casa per gli ultimi venti anni della sua vita. I versi del poema citati nel testo¹³ alludono a quell'infanzia atroce che ha dovuto vivere, in cui il padre era l'unica autorità, che la soggiogava e abusava di lei, e il "Danger to be Sane" a cui si riferisce è proprio quella normalità imposta, orribile, violenta, da cui poteva salvarsi solo grazie alla bellezza, alla ricerca del senso dell'arte, alla poesia.

Partendo da studi di letteratura, di psicologia, e di neuroscienza, che l'autrice ha coltivato per diversi anni, e che l'hanno portata ad accumulare moltissimi materiali teorici, Montero si fa largo, come un detective che investiga, tra tutte queste nozioni, indagando anche nella vita di grandi autori appartenenti a diverse discipline creative, e, allo stesso tempo, nelle sue stesse esperienze di creazione e in alcuni avvenimenti importanti della sua vita. Servendosi del ricco tesoro di documenti, studi e testimonianze che ha accumulato nel tempo, insieme all'approfondimento sulle biografie di diversi scrittori, in questo testo vuole esplorare cosa di oscuro hanno in comune coloro che sono impegnati dalla creazione e che ad essa si dedicano durante la loro vita.

¹² ERASMO DA ROTTERDAM, *Elogio della follia*, a cura di S. CAVALLOTTO, Paoline Editoriale Libri, Milano 2004, pp. 196-197.

¹³ R. MONTERO, *El peligro de estar cuerda*, cit., p. 181. I versi riportati nel testo sono i seguenti nella versione originale: «I think I was enchanted / When first a sombre Girl— / I read that Foreign Lady— / The Dark—felt beautiful— [...] 'Twas a Divine Insanity— / The Danger to be Sane / Should I again experience— / 'Tis Antidote to turn— / To Tomes of solid Witchcraft—».

Rivolgendosi al lettore con un tu molto familiare e confidenziale, che fa sì che venga coinvolto in maniera profonda e intima in ciò che si racconta, la narratrice si identifica con l'autrice, anche in maniera abbastanza esplicita, e utilizza la prima persona per il racconto. In diverse occasioni, infatti, fa riferimento alla sua attività creatrice e alla biografia, che, naturalmente corrispondono a quelle di Rosa Montero, come si può evincere nel seguente brano:

Si eres una persona observadora, es probable que te hayas preguntado qué pasó con mis ataques de pánico. Por qué desaparecieron de repente a los treinta años. Pues bien, no dispongo de una respuesta definitiva, pero tengo una hipótesis que, cuanto más lo pienso, más evidente me parece. Dejé de tener crisis de terror y de despersonalización justo después de sacar mi primer libro, es decir, cuando empecé a publicar ficción de manera habitual [...]. Yo llevaba diez años publicando como periodista, pero, si tienes problema para insertarte en la realidad, ese tipo de texto no te sirve. [...] La combinación salvadora [...] es escribir ficción y publicarla, es decir, que te lean. Que los otros la comprendan y la acepten¹⁴.

L'incipit del romanzo immerge immediatamente il lettore in quelli che sono gli argomenti che verranno trattati nell'opera; la narratrice, infatti, afferma: «Siempre he sabido que algo no funcionaba bien dentro de mi cabeza»¹⁵. In un'intervista, Rosa Montero, a proposito del funzionamento delle connessioni tra i suoi neuroni, afferma:

Y, en efecto, siempre tuve esa sensación, que algo no funcionaba bien y me pregunté por qué y más aún cuando tuve mi primera crisis de pánico. Entonces no tienes más remedio que preguntarte qué te pasa, intentar entender qué es lo que entendemos por locura, malamente llamada, y por cordura. [...] Hace cuatro años o así, de repente ya supe qué iba a hacer... Bueno, como sabes tú no escoges los libros que haces sino que los libros te escogen a ti. Y apareció en mi cabeza la idea de que tenía que escribir un libro en concreto centrado en eso, en creación y locura. Siempre he leído sobre estos temas pero desde hace cuatro años leí sistemáticamente, tomando notas en cuadernos, releí libros... Y entonces al cabo de ese camino, que fue como una investigación

¹⁴ R. MONTERO, *El peligro de estar cuerda*, cit., pp. 155-156.

¹⁵ *Ibi*, p. 11.

detectivesca, hay como una epifanía, respuestas a esas preguntas que me he planteado toda la vida¹⁶.

È proprio a partire da ciò che nella sua testa non funziona, e in particolare dal ricordo dei suoi episodi di attacchi di panico, che si sono susseguiti nel tempo, che Rosa Montero decide di studiare il rapporto innegabile tra i diversi disturbi mentali e la creazione, sia nella sua vita, sia in quella di molti artisti e scrittori: basandosi sulle cifre fornite dall'Organizzazione Mondiale della Sanità, afferma che il 25% della popolazione mondiale soffre o potrebbe soffrire un qualsiasi disturbo mentale, una proporzione questa che si moltiplica nel caso di coloro che hanno a che fare con la creazione artistica¹⁷. Nei 25 capitoli che compongono l'opera, parte dal presupposto che «ser raro no es nada raro» e che «lo verdaderamente raro es ser *normal*»¹⁸, sottolineando il fatto che il concetto di “normale” deriva statisticamente solo da ciò che è più frequente: per questo motivo, ciò che l'uomo deve fare per vivere a proprio agio è cercare i “raros” che sono più affini al proprio sentire, cercare il proprio gruppo di persone sui generis per essere felici. Un interesse particolare è quindi rivolto agli artisti e, all'inizio del testo, si presenta lo scopo dell'opera:

Yo incluso diría que ser un poco más raro de lo habitual tampoco es infrecuente. De hecho, ocurre a menudo entre los creadores, dicho sea con minúsculas; entre los artistas de todo pelo, sean buenos o malos. De eso precisamente va este libro. De la relación entre la creatividad y cierta extravagancia. De si la creación tiene algo que ver con la alucinación. O de si ser artista te hace más proclive al desequilibrio mental, como se ha sospechado desde el principio de los tiempos¹⁹.

Il modo di essere così particolare che appartiene agli artisti, quindi, rappresenta il fulcro del testo, che, avendo come oggetto i

¹⁶ P. KOLESNICOV, “*El peligro de estar cuerda*”, *lo nuevo de Rosa Montero: “Me siento rara, pero los raros somos los normales”*, in «Infobae», 13 de abril de 2022, <https://www.infobae.com/leamos/2022/04/13/el-peligro-de-estar-cuerda-lo-nuevo-de-rosa-montero-me-siento-rara-pero-la-normalidad-no-existe-los-raros-somos-los-normales/>.

¹⁷ R. MONTERO, *El peligro de estar cuerda*, cit., p. 16.

¹⁸ *Ibi*, p. 12.

¹⁹ *Ibi*, p. 13.

problemi mentali di coloro che si dedicano alla creazione, fa un excursus attraverso tutte le loro “caratteristiche speciali”, manie, idee, dipendenze, sofferenze, avvenimenti collegati al perturbante, e che li rendono preziosi e eccezionali. Virginia Woolf, Emmanuel Carrère, Sylvia Plath, Salvador Dalí, Pablo Picasso, Alda Merini, Doris Lessing, Emily Dickinson, Janet Frame, ecc., sono tra i nomi di coloro che hanno sofferto gravi problemi mentali, un’infanzia difficile, cambiamenti traumatici, l’incesto o abusi sessuali, arrivando alla rovina familiare, e in alcuni casi anche al suicidio. A conferma di queste informazioni, si riporta nel testo uno studio svedese, secondo il quale gli scrittori hanno il 50% in più di possibilità di suicidarsi rispetto alla popolazione in generale²⁰. L’obiettivo di Rosa Montero è quello di scoprire da cosa nasce la creatività, che tipo di cervello hanno gli artisti e perché, statisticamente, molti di essi hanno vissuto momenti difficili dal punto di vista psichico: lo fa attraverso lo studio di testi neuroscientifici, di psicologia, basandosi però sempre e comunque sulle biografie dei personaggi presi in considerazione e sul loro vissuto, in particolare sulla loro infanzia, e i traumi vissuti fin da bambini.

È proprio il periodo dell’infanzia che in qualche modo influisce sull’evoluzione del cervello dell’uomo; il rapporto tra l’essere bambini e avere una predisposizione alla creazione, tra l’altro, era qualcosa su cui Freud ha insistito anche nel saggio di cui si è parlato:

Dobbiamo provare a cercare le prime tracce dell’attività poetica già nel bambino? L’occupazione preferita e più intensa del bambino è il gioco. Forse si può dire che il bambino impegnato nel gioco si comporta come un poeta: in quanto si costruisce un suo proprio mondo o, meglio, dà a suo piacere un nuovo assetto alle cose del suo mondo. Avremmo torto se pensassimo che il bambino non prenda sul serio un tale mondo; egli prende anzi molto sul serio il suo gioco e vi impegna notevoli importi d’affetto. Il contrario del gioco non è ciò che è serio, bensì ciò che è reale. Il bambino distingue assai bene il mondo dei suoi giochi, nonostante i suoi investimenti affettivi, dalla realtà e appoggia volentieri gli oggetti e le situazioni da lui immaginati alle cose visibili e tangibili del mondo reale. Soltanto questo appoggio distingue l’attività del “gioco” infantile dal “fantasticare”. Anche il poeta fa quello che fa il bambino giocando: egli crea un mondo di fantasia, che prende molto sul

²⁰ *Ibi*, p. 23.

serio; che, cioè, carica di grossi importi d'affetto, pur distinguendolo nettamente dalla realtà. [...] Dalla irrealtà del mondo poetico derivano conseguenze assai notevoli per la tecnica artistica; giacché molte cose, che in quanto reali non potrebbero procurare godimento, possono invece farlo nel gioco della fantasia, e spesso un'eccitazione per sé stessa propriamente penosa può divenire, per l'uditore o lo spettatore del poeta, fonte di piacere²¹.

Sia il bambino impegnato nel gioco sia l'artista si abbandonano al fantasticare in un processo di sovradeterminazione inconscia della capacità immaginativa: entrambi "giocano seriamente" con le loro rispettive attività ed entrambi sono in grado di distinguere i prodotti delle loro vite immaginative dalla realtà. Rosa Montero segue in qualche modo questa teoria freudiana, e afferma nel suo libro che ha sempre creduto che da bambini tutti abbiamo un'immaginazione molto fervida, che ci fa vedere la realtà in tutte le sue dimensioni. Ma, dal momento in cui si raggiunge la pubertà, la società impone di cambiare e abbandonare quella fantasia: la maggior parte delle persone vi rinuncia, ma una piccola percentuale non lo fa mai, e rimane per sempre come un bambino che gioca con la sua creatività. Questa percentuale è formata dagli scrittori, dagli artisti, dai creativi, ma anche da coloro che hanno problemi mentali, e, in alcuni casi, le due categorie coincidono. La capacità creativa però è qualcosa che salva, che rappresenta un tesoro prezioso per coloro che la posseggono, e in effetti l'autrice stessa è riuscita a superare i suoi attacchi di panico dal momento in cui ha pubblicato il suo primo romanzo, come si è già visto in precedenza.

Molto spesso il dolore che si prova in diversi momenti della vita è più facilmente sopportabile se descrivibile e narrabile: si legge nel testo che «El mero hecho de intentar entender cómo nos comportamos todos ya es un bien que consuela y protege; pero si además con eso puedes escribir algo, si consigues convertir el dolor en algo creativo, entonces acaricias la sensación de ser invulnerable»²²; oppure «La escritura nos permite *vivir*, es decir, es el vehículo a través del cual nos relacionamos con el mundo y las cosas»²³.

²¹ S. FREUD, *Il poeta e la fantasia*, cit., pp. 49-50.

²² R. MONTERO, *El peligro de estar cuerda*, cit., p. 62.

²³ *Ibi*, p. 204.

In *El peligro de estar cuerda*, sono numerosi gli episodi caratterizzati dal perturbante, legati alla biografia dei diversi autori citati, o a quella della scrittrice stessa. Quello che, più di tutti gli altri, si può definire perturbante, perché collegato all'ambito del doppio, e alla labile relazione tra fantasia e realtà, è un avvenimento vissuto dalla stessa narratrice/scrittrice, che, a proposito di questo episodio, avverte:

En este libro que ahora estás leyendo también hay ficción. No en las citas, no en los datos, no en aquellos detalles biográficos en los que sustento mis teorías. Pero sí, hay ciertos ingredientes que son imaginarios. Aunque lo más interesante es que precisamente las partes que no son verdad son las más verdaderas. Representan de una manera más profunda esa vibración en la frontera de lo tangible, esa realidad brumosa y resbaladiza que para mí es la esencia del mundo²⁴.

Nonostante questo episodio sia supportato da immagini inserite nel libro che ne vogliono confermare la veridicità²⁵, l'autrice afferma che anche questa storia potrebbe essere in parte o totalmente inventata: si tratta della presenza nella sua vita di una donna, che, in diversi periodi, si palesa con varie motivazioni, avendo una vera e propria ossessione per il personaggio pubblico Rosa Montero, fino ad arrivare a prendere il suo posto in alcune situazioni, e a trasformarsi in una sorta di doppio della scrittrice²⁶. Questa donna, che la narratrice chiama "la Otra", si fa passare in molte occasioni per lei: dà appuntamenti a personaggi famosi

²⁴ *Ibi*, pp. 228-229.

²⁵ Nel romanzo sono presenti diverse immagini che raccontano alcune delle fasi della storia raccontata, e che rappresentano regali o oggetti che "la Otra" invia alla narratrice: ad esempio, a p. 188 vi è la foto di una salamandra di pietra; dalla p. 267 alla p. 270 tutte le foto, inviate in un pacchetto, che rappresentavano i paesaggi che "la Otra" vedeva dal suo balcone, sulla scia di una serie di immagini che la scrittrice aveva pubblicato in diversi periodi sui suoi canali social; a p. 316 parte della lettera che sempre lo stesso personaggio aveva scritto per Rosa Montero.

²⁶ È proprio a proposito del perturbante, che Freud affronta il problema del doppio, collegandolo all'ambito del narcisismo, e afferma: «Ma queste rappresentazioni sono sorte sul terreno dell'amore illimitato per sé stessi, del narcisismo primario che domina la vita psichica sia del bambino che dell'uomo primitivo, e col superamento di questa fase muta il segno premesso al sosia, da assicurazione di sopravvivenza diventa un perturbante precursore di morte» (S. FREUD, *Il perturbante*, cit., p. 287).

per intervistarli a cui però non si presenta, fa il check-in prima di lei con il suo nome in un albergo americano, le invia fiori e regali, conoscendo alla perfezione i suoi gusti, ruba il suo account Instagram, ecc. All'inizio, Rosa Montero non si rende conto che la protagonista di tutti questi episodi è sempre la stessa donna, anche perché le sue azioni sono distanti nel tempo, anche anni; ma, quando si rende conto che a sostituirsi a lei e ad avere una vera e propria ossessione nei suoi confronti è sempre la stessa donna, che scopre in seguito chiamarsi Bárbara Jovellanos, subisce un vero e proprio trauma, un momento di turbamento molto profondo, che descrive con queste parole all'interno del testo: «Y ahí fue cuando me aterré»²⁷. Tutta una serie di quelle che la scrittrice aveva ritenuto coincidenze la portano alla realizzazione che quella donna è sempre la stessa, e ciò provoca quel sentimento di perturbante di cui parla anche Freud: «Vi è poi un'altra serie di esperienze che ci permettono anch'esse di riconoscere senza fatica che soltanto il fattore della ripetizione involontaria rende perturbante ciò che di per sé è innocuo, e ci insinua l'idea di fatalità, di inevitabilità là dove normalmente avremmo parlato soltanto di 'caso'»²⁸. In effetti, Rosa Montero afferma che nella vita si presentano spesso coincidenze inesplicabili, ma il luogo dove queste stesse coincidenze rappresentano "un clamor" è nella scrittura dei romanzi, e rivela a questo proposito la sua teoria dell'imbuto:

En algún libro mío anterior he hablado de mi teoría del embudo, que consiste en que, llegados a cierta altura en la redacción de una novela, siempre cuando la navegación ya está muy avanzada, empiezan a suceder una serie de hechos fortuitos pero colindantes con el libro, íntimamente relacionados con la historia, como si de repente el escritor viviera en una especie de embudo en donde todo o casi todo lo que le sucede en su vida real termina teniendo resonancias con la obra que está creando²⁹.

Ancora una volta, quindi, la scrittura, la creazione sono intimamente connesse con la vita reale, entrano in essa influenzandone l'andamento, e salvando anche da situazioni negative e pericolose. La letteratura salva, vivifica, dà forza e coloro che riescono

²⁷ R. MONTERO, *El peligro de estar cuerda*, cit., p. 127.

²⁸ *Ibi*, p. 289.

²⁹ *Ibi*, p. 133.

a praticarla sono dei fortunati e dei privilegiati. “La Otra” alla fine si rivela una donna con problemi psichici, che aveva perso i genitori da piccola, e che aveva sempre manifestato tratti ossessivi nel suo modo di essere e che, per questo motivo, entrava e usciva da cliniche psichiatriche, in una delle quali muore di cancro a sessant’anni. Tutte queste informazioni arrivano all’autrice tramite una lettera che la stessa Bárbara le scrive, e che le viene recapitata da suo fratello; all’inizio, sembra che ciò che le racconta non la tocchi, ma poi, a poco a poco, si sente completamente presa dalla vita così dolorosa di quella donna, che ha influito profondamente in diversi momenti nella sua, ed è da lì che comincia a nascere l’idea un nuovo testo, che, ancora una volta, l’aiuta a superare un momento difficile:

Me descolocó. Me enfermó. Comencé a sentirme angustiada, triste, vulnerable. Con miedo a romperme. Toparme con esa vida al otro lado del espejo, con ese otro yo que siguió mis pasos en la distancia, y descubrir que mi sombra había estado instalada en la locura, empezó a arrastrarme, no sé bien por qué, hacia el desequilibrio [...]. Hasta llegué a tener pensamientos absurdos, como imaginar que de alguna manera formábamos una especie de vasos comunicantes, y que el hecho de que ella hubiera estado tanto tiempo psiquiatrizada quizá me había salvado a mí de ese destino. Tras unas semanas de profunda inquietud, el vértigo pasó como pasa una fiebre, y el mundo recuperó su solidez³⁰.

La sensazione di essersi sdoppiata, di aver vissuto in un’altra persona che poteva rappresentare il suo alter ego da qualche parte nel mondo, provoca questa sensazione di straniamento, di perdita di sicurezza, di paura, di turbamento. Ma tutto riesce a tornare al suo posto, tutto rientra nella “normalità” quando interviene la capacità creativa. Anche quel «perturbante precursore di morte» di cui parla Freud può essere trasformato in un nuovo inizio.

Il testo si chiude con una nota di speranza, perché il messaggio che arriva chiaro è che la creazione, l’arte, ciò che si scrive, e ciò che si legge, salvano la vita. Il sentimento di perturbante può essere affrontato con la creazione artistica, che illumina le ombre, fa luce sulle parti oscure dell’anima, sugli abissi interiori, è una difesa del cervello di fronte alla difficoltà della comprensione del mondo, un

³⁰ *Ibi*, p. 319.

modo per dargli senso. Anche se questo testo trae la linfa della sua origine da traumi, perdite, squilibri, in esso si ritrova tutto l'entusiasmo, la curiosità e l'allegria di Rosa Montero per far parte di quella schiera di prescelti e di fortunati che sono gli scrittori, gli artisti. E a questo proposito, infatti, in un'intervista afferma:

Escribo para poder vivir, y lo que me sorprende es que los demás puedan vivir sin hacerlo [...]. Yo necesito escribir para levantarme cada día, para no tener miedo por las noches cuando vienen los fantasmas, para perder el miedo a la muerte. La escritura es como un esqueleto exógeno que me mantiene en pie y creo que a todos los escritores nos pasa: la escritura nos cose y sin ella nos descoseríamos³¹.

³¹ B. GONZÁLEZ HARBOUR, *Rosa Montero: "Me sigo enamorando, pero estoy intentando quitarme la pasión"*, in «El País», 24 de marzo de 2022, <https://elpais.com/eps/2022-03-24/rosa-montero-me-sigo-enamorando-pero-estoy-intentando-quitarme-la-pasion.html>.

GUIA M. BONI

Jóia de família: il perturbante familiare di Agustina Bessa-Luís

Não vale de nada dizer as verdades;
o princípio da incerteza vela para que elas não causem
nenhum efeito nos bons e nos maus.

Agustina BESSA-LUÍS, *Jóia de família* (2001)

Se nel racconto di Hoffmann *Der Sandmann*, il paradosso cognitivo davanti al quale si trova il lettore è sciogliere l'incertezza e capire se un determinato personaggio sia animato oppure no; nel romanzo di Agustina Bessa-Luís si inserisce palesemente anche l'interpretazione freudiana per la quale il «perturbante» equivale al rimosso che torna a galla, causando angoscia.

Due sono, quindi, gli elementi presenti nel saggio di Freud del 1919¹ che ci permetteranno di interpretare il romanzo della scrittrice portoghese Agustina Bessa-Luís, uscito nel 2001 e intitolato *Jóia de família*².

Il primo è stato messo in rilievo dallo psichiatra tedesco Ernst Jentsch³, citato da Freud, che sosteneva essere l'inconsueto, ossia l'incertezza intellettuale, a provocare il perturbante. Segnaliamo che il titolo della trilogia di cui *Jóia de família* è il primo volume è *O princípio da incerteza*⁴.

¹ S. FREUD, *Il perturbante*, in *Saggi sull'arte, la letteratura e la lingua*, Bollati Boringhieri, Torino 1991, pp. 269-307.

² A. BESSA-LUÍS, *Jóia de família*, Relógio d'Água, Lisboa 2001.

³ E. JENTSCHE, *Zur Psychologie des Unheimlichen*, in «Psychiat.-neurol. Wschr.», Bd. 8, p. 195. Riprendo l'indicazione da S. FREUD, *Il perturbante*, cit., p. 270, n. 1.

⁴ La trilogia comprende oltre a *Jóia de família*, *A alma dos ricos* (2002) e *Os espaços em branco* (2003). I primi due sono stati adattati per il grande schermo da Manuel de Oliveira con i seguenti titoli: *O princípio da incerteza* (2002) ed *Espelho mágico* (2005).

Nel suo saggio del 1909 Jentsch ricorreva al racconto di Hoffmann per spiegare che si può ottenere un effetto perturbante sul lettore, offrendogli gli indizi col contagocce, onde evitare che il risultato emotivo venga annullato:

Uno degli artifici più sicuri per provocare effetti perturbanti mediante il racconto consiste nel tenere il lettore in uno stato d'incertezza sul fatto che una determinata figura sia una persona o un automa, e precisamente nel fare in modo che questa incertezza non focalizzi l'attenzione del lettore, affinché questi non venga indotto ad analizzare subito la situazione e a chiarirla, perché in tal caso, come abbiamo detto, questo particolare effetto emotivo scompare facilmente⁵.

Freud, pur non condividendo appieno la conclusione cui giunge Jentsch, sceglie lo stesso racconto di Hoffmann e spinge oltre la propria interpretazione, inserendovi il tema della rimozione: «questo elemento perturbante non è in realtà niente di nuovo o di estraneo, bensì un qualcosa di familiare alla vita psichica [...] che le è diventato estraneo soltanto per via del processo di rimozione»⁶. Il meccanismo di rimozione serve a rendere estraneo, a non far riconoscere un elemento altrimenti consueto. Inoltre, scostandosi dall'interpretazione del collega, individua negli occhiali, in quanto vincolati all'evirazione, e nei suoi derivati – occhiali, ottico e cannocchiale –, l'elemento che trascina il lettore e lo risucchia nel testo: «ci accorgiamo che è intenzione del narratore indurre noi stessi a guardare attraverso gli occhiali e il cannocchiale dell'ottico demoniaco, anzi, forse il narratore stesso in prima persona ha guardato attraverso tale strumento»⁷.

A partire, quindi, da questi elementi proposti per spiegare il perturbante – incertezza e/o rimozione – affronteremo il romanzo *Jóia de família* per il quale, beninteso, è necessario cominciare dalla trama.

⁵ S. FREUD, *Il perturbante*, cit., pp. 277-278.

⁶ *Ibi*, p. 294.

⁷ *Ibi*, p. 282.

La trama: storie antiche di società moderne

L'azione si svolge tra Salto da Senhora – gioco di parole con il reale Senhora do Salto – e Porto, anche se la città resta sullo sfondo: il periodo è quello del Portogallo democratico, a seguito della Rivoluzione dei Garofani del 25 aprile del 1974. Tali coordinate sono in realtà di scarsa importanza, visto che Agustina Bessa-Luís racconta spesso storie antiche di società moderne: «Come se il tempo non passasse e i costumi non mutassero»⁸.

Rute, la madre del protagonista, decide di partorire il suo terzogenito nella proprietà dello zio Simeão de Almeida, il quale ha stabilito di lasciare i suoi beni in eredità al bambino che per primo nascerà tra le mura domestiche. Rute, donna di mondo, sposata a un ambasciatore e già madre di due figli, sopporta l'isolamento della tenuta grazie al miraggio della ricchezza («Le garantiva una fortuna perversa, quella con cui si sogna a occhi aperti»⁹) e all'amicizia che stringe con Celsa Adelaide, governante e donna tuttofare del potere, anche lei incinta. Partoriscono a pochi giorni di distanza, sennonché il figlio di Rute nasce morto e Celsa decide di sostituirlo col suo, sia per non essere accusata di trascuratezza sia per aprire al proprio figlio la prospettiva di una vita migliore: «Fu così che il figlio di Celsa ascese al trono di Salto da Senhora e guadagnò un mucchio di soldi senza aver fatto nulla in vita sua»¹⁰, diventando il rappresentante di una classe sociale improduttiva e rammollita dagli agi.

Il tempo passa e il figlio scambiato, António Clara, all'età di 17 anni, si trasferisce nella proprietà lasciategli dal prozio. Qui conosce la madre vera – Celsa – che lui non sa di essere tale, il fratello vero – José Luciano, detto Touro Azul – che lui non sa di essere tale, cui lo lega una bellezza fuori dal comune e una istintiva diffidenza dovuta al fatto che il fratello è un balordo, da sempre coinvolto in loschi traffici insieme alla bellissima compagna ed

⁸ «Como se o tempo não passasse e os costumes não mudassem» (A. BESSA-LUÍS, *Jóia de Família*, cit., p. 29).

⁹ «Garantia-lhe uma fortuna perversa que é aquela com que se sonha acordado» (*ibi*, p. 76).

¹⁰ «Assim foi que o filho de Celsa subiu ao trono do Salto da Senhora e ganhou uma pancada de dinheiro sem ter feito nada na vida» (*ibi*, p. 78).

ex prostituta Vanessa. La fatale attrazione tra António e Vanessa spinge Celsa a intervenire per evitare un matrimonio in cui la ex prostituta, esponente della nuova borghesia rampante, diventerebbe padrona. Ragion per cui si mette in cerca di una moglie più appropriata, consapevole tuttavia che l'indissolubile legame tra i due amanti poteva rappresentare un insormontabile ostacolo. La scelta ricade su Camila, bella, giovane, ingenua, proveniente da una famiglia caduta in disgrazia, con una zia matta, un padre giocatore d'azzardo e una madre frustrata. Di lei è, inoltre, innamorato sin dall'infanzia José Luciano, il fratello di António. Il matrimonio, com'era prevedibile, si rivela un disastro: António continua sfacciatamente la sua tresca con Vanessa, la quale sembra farsi un punto d'onore a umiliare Camila, non solo per pura cattiveria, ma per ridestare nell'avversaria una qualche emozione. In quell'ambiente morboso, decadente, votato all'inconcludenza, Camila, nella sua imperturbabile inerzia, appare indifferente a ogni sopruso, a ogni lusinga.

La situazione nella vecchia dimora di famiglia precipita quando nel capitolo finale («Os dias antes do dilúvio», I giorni che precedono il diluvio) una discoteca di proprietà di Vanessa prende fuoco e una trentina di persone muore nell'incendio, tra cui probabilmente António Clara, riconosciuto dall'orologio che portava al polso. Le indagini, trattandosi di un incendio doloso, vengono affidate a un poliziotto molto scrupoloso che si trasferisce nella proprietà e interroga i membri della famiglia. I sospetti ricadono ben presto su José Luciano che viene arrestato; Vanessa lascia tutto e se ne va; resta solo Camila che intrattiene con il poliziotto un rapporto confidenziale. Alla fine sarà lei a ereditare tutto, a sposare il suo avvocato, ad avere due figli, riuscendo infine a coronare il sogno della sua vita: «Era stata cresciuta per la stabilità e la sicurezza»¹¹.

Tutto è bene quel che finisce bene? Neanche per sogno perché nella penultima pagina, Camila, dopo un trasloco, vede i figli giocare con un passamontagna bruciacchiato, lo prende e lo fa sparire. Nel capitolo precedente, durante un interrogatorio, lei aveva sostenuto che: «Erano stati quattro incappucciati a incendiare tutto»¹², rivelando così a posteriori di essere stata lei ad aver

¹¹ «Fora criada para a estabilidade e a segurança» (*ibi*, p. 265).

¹² «Foram quatro mascarados que incendiaram aquilo tudo» (*ibi*, p. 286).

appiccato il fuoco, ad aver probabilmente ucciso il marito e una trentina di persone innocenti, ad aver lasciato accusare José Luciano, ad aver pilotato le indagini, a essersi insomma sbarazzata di tutti per poter coronare il suo sogno: stabilità e sicurezza.

Al lettore, colto alla sprovvista, non resta altro che rileggere il romanzo e andare alla ricerca di quegli elementi che l'autrice non ha minimamente celato, anzi ha provocatoriamente lasciato in bella vista, un po' come la «Lettera rubata» di Edgar Allan Poe. Seguendo quanto scritto da Freud «questo elemento perturbante non è in realtà niente di nuovo o di estraneo, bensì un qualcosa di familiare [...] diventato estraneo soltanto per via del processo di rimozione»¹³, assistiamo a un processo di rimozione che ha colpito il lettore, per giunta l'unico ad avere tutte le carte in mano. Cercheremo di rileggere il testo, soffermandoci su quegli elementi che hanno condotto il lettore all'incertezza suggerita da Jentsch, ossia a interpretare in modo erroneo romanzo e personaggi, e a celarli con il meccanismo freudiano della rimozione.

A ritroso nel testo: il lettore rimuove il perturbante

Camila entra in scena nel III capitolo, mentre nei primi due vengono descritti senza troppa indulgenza la famiglia di Rute e quella di Celsa, oltre a narrare il faticoso scambio di neonati che in parte distrae il lettore, il quale si immagina che quella scena iniziale (pp. 39-40) avrà inevitabili conseguenze. Come scriveva Umberto Eco in *Sei passeggiate nel bosco narrativo*: «[ogni finzione narrativa] accenna, e per il resto chiede al lettore di fare parte del proprio lavoro»¹⁴. È proprio in questo lavoro di collaborazione che talvolta il lettore si perde perché, rifacendosi a un gusto personale, anticipa, interpreta, e, come un cappuccetto rosso, si perde nel bosco narrativo. Nel caso nostro, il lettore è messo fuori strada dal clamoroso episodio in cui il neonato morto viene sostituito da quello vivo per cui quando Camila entra in scena l'orizzonte di attesa di chi legge è altrove, rivolto a quello scambio che per forza di cose avrà inevitabili conseguenze. Distrazione accentuata dalla

¹³ S. FREUD, *Il perturbante*, cit., p. 294.

¹⁴ U. ECO, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Bompiani, Milano 1994, p. 17.

descrizione che ne fa Celsa quando vede per la prima volta la ragazza con un bimbo in braccio: «Quello che maggiormente impressionò Celsa fu che la giovane avesse indossato un abito rosso come la Madonna della Seggiola»¹⁵. Il paragone con la Madonna di Raffaello non è casuale poiché la riproduzione del quadro si trovava nella stanza in cui Rute aveva partorito il figlio morto. E se il lettore fosse così avveduto da fermarsi a controllare ogni dettaglio, andrebbe a vedere il quadro e si accorgerebbe che è una delle due Madonne di Raffaello a guardare direttamente negli occhi lo spettatore come a richiamare su di sé l'attenzione, ossia sin dalla sua entrata in scena, il lettore dovrebbe tenere Camila sottocchio.

Celsa interpreta quella somiglianza quasi come un segno del destino, suffragato poche righe più in là dalla descrizione di Camila: «Doveva avere diciassette anni, i capelli inanellati tagliati corti e un corpo lieve come una piuma, vita stretta e tratti deliziosi senza essere regolari»¹⁶.

L'immagine angelica fornitaci da Celsa viene controbilanciata da quella assai meno tenera della madre di Camila che per tutto il romanzo manterrà un atteggiamento diffidente nei confronti della figlia fino a smascherarla alla fine: risentimento assai incomprensibile al principio del romanzo, ma che acquisterà valore una volta commisurato alla scalata sociale compiuta dalla figlia che corrisponde, viceversa, al declino materno dovuto al vizio del gioco del padre.

Dopo il matrimonio, la giovane sposa diventa il fulcro della nuova famiglia perché nel giro di pochissimo tempo la sua figura spenta si rende indispensabile persino ai due amanti: Vanessa e António Clara «sapevano che se lei [Camila] fosse scomparsa dalle loro vite avrebbero perduto il senso di rappresentare qualcosa l'uno per l'altra»¹⁷ e, paradossalmente, lo stesso vale per José Luciano e Vanessa, la quale non si dà pace, interrogando e interrogandosi sulla sua natura: angelo o «mutante»? ossia una creatura

¹⁵ «O que mais impressionou Celsa foi a jovem ter vestido uma roupa vermelha como a Virgem da Cadeira» (A. BESSA-LUIS, *Jóia de Família*, cit., p. 97).

¹⁶ «Andava pelos dezassete anos, com cabelos anelados cortados curtos e um corpo leve como uma pluma, cinta fina e feições deliciosas sem ser regulares» (*ibi*, p. 98).

¹⁷ «Sabiam que se ela desaparecesse das suas vidas, perdiam o sentido de ser alguma coisa um para o outro» (*ibi*, p. 138).

con poteri sovranaturali. Vanessa non riesce a tollerare che una persona tanto bistrattata possa, suo malgrado, esercitare un tale potere: «[Vanessa] non la amava, come avrebbe potuto sembrare dalla sua ossessione. Provava un'invidia malsana per quella ragazza taciturna, mezza tonta, che il marito presentava come una parente accolta in casa e non come la moglie»¹⁸. L'ex prostituta, donna d'azione per eccellenza che è riuscita a farsi strada da sola, non si capacita che una creatura tanto negletta possa esercitare una tale attrazione.

Neanche la sorella più grande, Adoração, gliela fa passare liscia, ricordando come da piccola Camila potesse rivelarsi perturbante – adopera proprio questo aggettivo – nella sua innocenza, spingendo i suoi innamorati a farsi sempre più audaci nelle carezze come sotto l'effetto di un incantesimo. Un paradosso restituito dai vocaboli usati da Adoração: «innocenza», «desiderio innocente», «influenza nefasta», «incantevole»:

l'influenza che la bambina esercitò sugli amori della sorella fu così perturbante che lei non volle mai più vedere Camila né avere sue notizie. Bastava che Camila con le bambole facesse la sua comparsa per giocare sotto l'albero di fico dell'aia perché il fidanzato si dimostrasse oltremodo innamorato e quasi indecente nei modi. Sembrava sotto l'effetto di un incantesimo e che avesse bevuto un elisir d'amore. Adoração ne approfittava, ma non perdonava alla sorella quell'innocenza che avrebbe voluto castigare. Non si trattava propriamente di innocenza, ma di un desiderio innocente che Camila trasmetteva. [...] Camila esercitava un'influenza nefasta sulla gente, nonostante fosse sempre più incantevole¹⁹.

¹⁸ «não a amava, como podia parecer pela obsessão em que andava. Tinha uma inveja febril dessa rapariga calada e meia distraída que o marido presentava como uma parente recolhida lá em casa e não como sua mulher» (*ibi*, p. 166).

¹⁹ «A influência que a criança teve nos amores da irmã foi tão perturbante que ela nunca mais quis ver Camila nem perguntava por ela. Bastava que Camila aparecesse com as suas bonecas a brincar com elas debaixo de uma figueira que havia no quintal, para o noivo se mostrar tão apaixonado e quase indecente nas suas maneiras. Parecia estar debaixo de um feitiço e que bebera um elixir de amor. Adoração tirava proveito disso, mas não perdoava a irmã cuja inocência ela desejaria castigar. Não se tratava propriamente de inocência, mas de um desejo inocente que Camila transmitia. [...] Camila exercia uma influência nefasta nas pessoas, apesar de ser cada vez mais encantadora» (*ibi*, pp. 147-148).

Lo stesso disagio, questa volta legato all'invulnerabilità, viene percepito dall'amico di famiglia Daniel Roper che, nonostante la sua amicizia, vorrebbe vedere Camila almeno una volta perdere la sua calma serafica: «Perché era così invulnerabile? Così giovane e così invulnerabile? Avrebbe visto con piacere un suo passo falso, sarebbe stato meglio di niente»²⁰.

Nelle ultime pagine, gli indizi sulla personalità di Camila si fanno via via più eloquenti: quando per esempio tira un sospiro di sollievo, sapendo che il poliziotto era morto in un incidente, avendola lui ormai smascherata oppure quando veniamo a sapere che il secondo matrimonio con l'avvocato non è stato dettato dall'amore, ma dai sospetti del marito, messi a tacere con le nozze:

Ma Raoul aveva un dubbio. [...] Cos'era successo a Camila la notte dell'incendio nella discoteca? Perché si era nascosta nella cappella, munita di pane e di altre cose da mangiare come se contasse già restarvi due o tre giorni? [...] Aveva sposato Raoul perché un marito è, in un certo senso, un complice e gli avrebbe assicurato credito in città.²¹

Con queste parole si accelera il finale al quale, tuttavia, giungiamo da sprovveduti.

Perché nonostante tutti questi indizi disseminati dall'Autrice, noi lettori ci ostiniamo a difendere Camila a spada tratta? Se andiamo a tirare le fila di quanto scritto sopra, ci accorgiamo che l'unica a non esprimere dubbi su Camila è Celsa, tutti gli altri personaggi – i fratelli António Clara e José Luciano, l'amante Vanessa, l'amico Daniel Roper, la madre Joana, la sorella più grande Adoração, il poliziotto, il secondo marito – non spendono una parola di comprensione per lei. Nell'incertezza, come scriveva Jentsch, prendiamo posizione e facciamo una scelta di campo: concediamo la nostra fiducia a Celsa e a Camila, rimuovendo tutto quanto possa disturbare il nostro ritratto ideale dell'eroina,

²⁰ «Porque era ela tão invulnerável? Veria com prazer que ela desse um mau passo, era melhor do que nada» (*ibi*, p. 163).

²¹ «Mas em Raoul houve uma dúvida. [...] O que aconteceu com Camila na noite do incêndio da discoteca? Porque se escondeu na capela, munida de pão e alguma comida como se já contasse ficar dois ou três dias? [...] Casou com Raoul porque um marido é, de qualquer modo, um cúmplice e ele ia assegurar-lhe o crédito na cidade» (*ibi*, p. 300).

volutamente contaminato da personaggi da noi ritenuti maligni. L'unico personaggio che sta sullo sfondo, ma a cui non viene mai concessa la parola è il padre. E guarda caso sarà proprio lui l'elemento perturbante di Camila.

A ritroso nel testo: la protagonista rimuove il perturbante

C' è un fattore scatenante – quello che Freud chiamerebbe «spostamento», ossia contenuto latente – che ha indotto Camila a fare quello che ha fatto. Così come Freud in *Der Sandmann* rinveniva l'elemento perturbante in occhi, occhiali e cannocchiale dell'ottico demoniaco²², il fattore di disturbo onnipresente, seppur celato tra le pieghe del romanzo, è il gioco d'azzardo, rappresentato dal padre, giocatore incallito che porta la famiglia alla rovina.

Le metafore col gioco d'azzardo abbondano e investono tutti i personaggi, ma nessuno presta attenzione a Camila che il gioco ce l'ha nel sangue: «La cosa con cui nessuno poté fare i conti fu con la giocatrice, la figlia del giocatore, che era Camila»²³, anche se, per esempio, Daniel Roper se ne era accorto, ma come il lettore aveva rimosso il pensiero stonato: «senza voler riconoscere che Camila si stesse divertendo, come quando un professionista gioca con un principiante»²⁴ e la stessa Camila non ne fa mistero quando dichiara di non amare António Clara, ma di averlo sposato solo per interesse, seguendo la moda della lotteria che sembrava aver travolto il paese²⁵. Vanessa se ne accorge nel finale,

²² «ci accorgiamo che è intenzione del narratore indurre noi stessi a guardare attraverso gli occhiali e il cannocchiale dell'ottico demoniaco, anzi, forse il narratore stesso in prima persona ha guardato attraverso tale strumento» (S. FREUD, *Il perturbante*, cit., p. 282).

²³ «Com o que ninguém pôde contar foi com a jogadora, filha do jogador, que era Camila» (A. BESSA-LUÍS, *Jóia de Família*, cit., p. 117).

²⁴ «Sem reconhecer que Camila se estava a divertir, como quando um profissional joga com um amador» (*ibi*, p. 123).

²⁵ «Portugal tornou-se uma casa de lotaria. Todos querem ser premiados, todos querem qualquer coisa que os console de serem pobres. Eu tive o meu prémio grande e penso aproveitá-lo» (*ibi*, p. 125).

ma è ormai troppo tardi: «Forse lei [Camila] le portava iella. Giocatrice com'era»²⁶.

Eppure Agustina Bessa-Luís, accanto agli indizi, ci offre anche una chiave di lettura, quando nel capitolo VII, intitolato «Delitto e personalità» cita lo psichiatra Ronald Laing (1927-1989) che negli anni Settanta si era distinto per essersi dedicato alla scissione dell'io e al contesto familiare dove si genera la malattia mentale causata proprio dal rimosso: «una cosa è spesso chiara all'osservatore estraneo: esiste una *resistenza* per impedire che si scopra che cosa sta accadendo e si mettono in opera complicati stragemmi per tenere tutti all'oscuro, e, all'oscuro, essi rimangono all'oscuro»²⁷, così come all'oscuro rimane il lettore, nonostante tutti gli elementi a disposizione, e così come all'oscuro si svolge l'episodio scatenante di tutto il romanzo.

Laing fu tra l'altro autore di una raccolta di versi, *Nodi*²⁸, poesie/dialogo sui vincoli umani in cui proponeva teoremi psicologici e ritraeva situazioni conflittuali destinate a rimanere insolite come i nodi del titolo. Agustina cita lo psichiatra scozzese con queste parole: «Laing era, come qualunque grande psicologo un poeta»²⁹ e lo propone come elemento dissonante che, come la Madonna della Seggiola, dovrebbe fungere da indizio per il lettore. Riporta una sua poesia in traduzione:

Jogam um jogo. Divertem-se a não jogar um jogo.
 Se lhes mostro que eu sei que jogam,
 violarei as regras e punir-me-ão.
 Tenho de jogar o seu jogo não vendo que jogo o jogo³⁰.

²⁶ «Talvez ela lhe desse azar. Jogadora como era» (*ibi*, p. 225).

²⁷ RD. LAING, *La politica della famiglia*, trad. it. di L. BULGHERONI-SPALLINO, Einaudi, Torino 1973, p. 84.

²⁸ ID., *Knots*, Pantheon Books, New York 1970; trad. it. di C. PENNATI, *Nodi*, Einaudi, Torino 1970.

²⁹ «Laing era, como é o grande psicólogo, um poeta» (A. BESSA-LUÍS, *Jóia de Família*, cit., p. 234). Ricordiamo, en passant, che anche Freud cita la poesia come via di fuga dalla realtà: «Il risultato che suona paradossale, è che parecchie cose che sarebbero perturbanti se accadessero nella vita non sono perturbanti nella poesia; e vi sono parecchie possibilità nella poesia di raggiungere effetti perturbanti che mancano invece nella vita» (S. FREUD, *Il perturbante*, cit., p. 303).

³⁰ A. BESSA-LUÍS, *Jóia de Família*, cit., p. 234.

Riproduciamo l'originale perché è interessante vedere come la traduzione in un certo senso espliciti l'equivocità dell'originale:

They are playing a game. They are playing at not playing a game. If I show them I see they are, I shall break the rules and they will punish me. I must play their game, of not seeing I see the game³¹.

I quattro versi di Laing sono tutti incentrati sul verbo «play» e sulla sua ambiguità semantica. Infatti, può significare «giocare» («playing a game») oppure anche recitare/interpretare come in «They are playing at not / playing a game». La traduzione ha tendenza a esplicitare e il «They are playing» diventa «Divertem-se/Si divertono», attribuendo agli altri non solo l'inganno, ma anche il divertimento da cui è escluso il soggetto. Anche il «violarei/violero» al posto di «I shall break the rules» è più forte e violento. Accentuando il testo tradotto, l'autrice evidenzia l'importanza di questi quattro versi nel romanzo e sottolinea l'importanza del gioco. Camila «doveva giocare, fingendo di non vedere il gioco»³², ossia agli altri personaggi sembrava che lei stesse al gioco, adeguandosi al loro volere, ma in realtà era lei a guidarlo, consapevole di avere l'asso nella manica che riusciva a celare dietro a una personalità apparentemente cedevole:

aveva giocato il proprio asso, quello che nessuno immaginava potesse avere in mano: non prestarsi a una crisi di identità. Lei non aveva una personalità multipla, ma unica e notevolmente epica. È attraverso la personalità multipla che l'errore trova modo di insinuarsi³³.

Lo aveva intuito la madre: «Lei, Camila, era sprovvista di personalità»³⁴; lo aveva anticipato Daniel Roper: «Quello che è più impressionante è che, in genere, si gioca con la personalità

³¹ R.D. LAING, *Knots*, cit., p. 12.

³² «Ela tinha de jogar, fingindo que não via o jogo» (A. BESSA-LUÍS, *Jóia de Família*, cit., p. 235).

³³ «apenas jogou o seu próprio trunfo, o que ninguém podia imaginar que ela tinha na mão: o facto de não se prestar a uma crise de identidade. Ela não tinha uma personalidade múltipla, mas única e consideravelmente épica. É pelo viés da múltipla identidade que o erro encontra maneira de se instalar» (*ibi*, p. 249).

³⁴ «Ela, Camila, não tinha personalidade» (*ibi*, p. 299).

multipla. Ma tu giochi col fatto di non averla. Il senso epico della vita dipende da questo. Le persone che non hanno una personalità multipla sono le cosiddette figure epiche»³⁵. Figura epica come Giovanna d'Arco, spesso citata, e cui Camila amava paragonarsi.

La sua identità unica, granitica coincideva con quella del giocatore d'azzardo: fredda, calcolatrice, laconica, imperscrutabile. Il poliziotto aveva capito che Camila amava il gioco «in modo più famelico del padre»³⁶ e la madre, avendo vissuto tutta la vita accanto a un giocatore, in punto di morte aveva indovinato che era stata la figlia ad appiccare l'incendio: «Tu te la cavi sempre e non è giusto. Ammazzi trenta persone e quell'altro confessa di essere stato lui. È una vergogna»³⁷.

Questa escalation in cui il gioco è la lente attraverso cui spiegare Camila, ci porta a un suo ricordo rimosso che può servire non solo da spiegazione, ma anche da giustificazione. Da piccola il padre l'aveva portata al cinema e lei ci aveva messo un po' a comprendere le strane manovre dell'uomo cui era stata seduta accanto:

il padre l'aveva offerta alle carezze di un partner di gioco, al buio nel cinema, per ripagare un debito (contratto sull'onore), lei non si spaventò. Non proferì nessun lamento. Il padre non voleva degradarla, ma cogliere l'occasione per eliminare una cattiva giocata. Lei non si lasciò impressionare dal *satanismo del sesso*, giocò semplicemente il suo asso³⁸.

Proprio quell'asso che nessuno immaginava lei avesse e che coincideva con la sua personalità unica dove non si insinua l'errore

³⁵ «O que é mais impressionante é que, na generalidade, se joga com a personalidade múltipla. Mas você joga com o facto de não a ter. O sentido épico da vida depende disso. As pessoas que não têm personalidade múltipla são as chamadas figuras épicas» (*ibi*, p. 249).

³⁶ «de uma maneira mais voraz do que o pai» (*ibi*, p. 284).

³⁷ «Tu salvas-te sempre e é isso que não é justo. Matas trinta pessoas e outro confessa que foi ele. É uma vergonha» (*ibi*, p. 292).

³⁸ «Quando percebeu que o pai a entregara às carícias de um parceiro de jogo, no cinema às escuras, como meio de pagar uma dívida (contraída nos moldes de uma honra), não se assustou. Daí que não proferisse qualquer queixa. O pai não queria degradá-la, mas aproveitar uma ocasião de se desfazer duma má jogada. Ela não se deixou impressionar pelo *satanismo do sexo*, apenas jogou o seu próprio trunfo» (*ibi*, p. 249).

come attraverso l'io diviso, avrebbe detto Laing. Camila, nonostante la giovane età, aveva reagito senza scomporsi, cambiando di posto, proteggendosi da sola e rendendosi invulnerabile per l'avvenire.

Vale a questo punto citare l'ultimo paragrafo di «Il Perturbante» da cui abbiamo preso le mosse: «Sulla solitudine, sul silenzio e sull'oscurità non possiamo dire altro che sono veramente situazioni alle quali è legata l'angoscia infantile, e questa, nella maggior parte degli uomini, non si estingue mai completamente»³⁹. La solitudine di Camila, i suoi silenzi, il buio ne avevano segnato l'esistenza e avrebbero segnato quella degli altri personaggi.

Agustina Bessa-Luís seguendo le orme di Jentsch, Freud e Laing è riuscita a costruire un romanzo in cui il perturbante gioca a nascondino tra incertezza e rimozione, inducendo il lettore a prendere strade sbagliate, a perdersi, facendogli vivere in prima persona l'effetto angosciante della letteratura.

³⁹ S. FREUD, *Il perturbante*, cit., p. 307.

MARIA DA GRAÇA GOMES DE PINA

Figure perturbanti allo specchio: Natália smaschera Salazar

La falsificazione nella letteratura è sempre permessa a patto che riesca a mascherarsi da verità letteraria.

Manuel VÁSQUEZ MONTALBÁN

Se António de Oliveira Salazar (1889-1970) è una figura politica che non ha bisogno di presentazioni, lo stesso non si può dire della scrittrice delle Azzorre Natália Correia (1923-1993). La vita della poeta, come amava definirsi e come si vedeva, fu molto travagliata, avventurosa e, perché no, anche pericolosa. In un periodo tristemente famoso per la sua durata – 48 anni di dittatura (dal 1926 al 1974) – e per le conseguenze che ebbe sulla formazione di un’*intelligenza* capace di opporsi al pugno pesante dell’*Estado Novo* (instaurato nel 1933), la voce di Natália, così come quella di molti altri, risuonò forte, tanto da scuotere il “sonno” del dittatore.

Seguendo il principio rigido e intransigente secondo cui prima di accettare una disciplina imposta bisognava dimostrarne le ragioni, Natália ha dichiarato in un’intervista a Edite Soeiro¹, le contraddizioni e le imposizioni rilevate nel regime politico instaurato dall’*Estado Novo* sono apparse subito conflittuali, estranee e “non familiari” al suo modo di essere e di concepire l’esistenza umana. Fin da bambina, Natália era stata abituata ad assumere una posizione umanista, al servizio della libertà, grazie all’educazione che sua madre le aveva impartito². La madre

¹ A. DE SOUSA – B. DE PONTE – D. GUIMARÃES – E. SOEIRO, *Entrevistas a Natália Correia*, Edição de Z. Cunha Gonçalves, Parceria A. M. Pereira, Lisboa 2004, p. 56.

² F. MARTINS, *O dever de deslumbrar. Biografia de Natália Correia*, Contraponto, Lisboa 2023, p. 19.

«abriu as portas aos perseguidos de Salazar e deu a conhecer [às filhas] o proibido. A casa em São Miguel tornou-se um salão político-intelectual dos deportados que o fascismo condenara ao presídio da Fortaleza de São João Baptista»³, «em Angra do Heroísmo, na ilha Terceira»⁴. La figura materna e la sua azione in qualche modo catartica nella costruzione e formazione dell'Autrice sono state le armi con cui si è forgiato lo spirito irriverente di Natália, educata al pensiero libero e libertario, fino a divenire «a grande metáfora de si mesma»⁵. La madre di Natália era un'insegnante e aveva cresciuto da sola le sue due figlie, Carmen e Natália. Il padre invece era partito per il Brasile e Natália non avrebbe più avuto sue notizie. In realtà, Natália lo rincontrerà da adulta, senza dare a questo ricongiungimento il peso che ci si sarebbe aspettato avesse, motivo per cui la figura paterna rappresentò a lungo uno spaventapasseri nella memoria della poeta, una presenza *perturbante*, facendo, al contrario, attribuire alla figura materna la fonte di tutta la linfa vitale da cui avrebbe finito per trarre la sua forza⁶, gravandola di una responsabilità forse eccessiva. Ad esempio, la poesia nataliana *Os Nomes nos Nomes* è un eccellente esercizio poemático di grande elasticità semantico-onomastica dove Natália gioca in modo brillante con i nomi della sua famiglia e dove la critica al lato paterno è ironicamente presentata quasi come se fosse la radice nefasta della sua stirpe⁷. Si potrebbe azzardare che il suo albero genealogico, o *geniológico*⁸, come lei scherzosamente l'ha definito, sembra essere stato

³ Intervista con risposte manoscritte di Natália Correia, datata 1987. Spoglio dell'Autrice, Biblioteca Pública e Arquivo Regional de Ponta Delgada *apud* F. MARTINS, *O dever de deslumbrar*, cit., p. 19.

⁴ *Ibidem*.

⁵ M. Alegre, *A feiticeira cotovia*, in *Natália Correia: a festa da escrita*, org. M.F. DE ABREU et al., Edições Colibri, Lisboa 2010, pp. 9-11, qui p. 9.

⁶ Cfr. P. MARQUES, *Natália Correia: Ó subalimentados do sonho! A poesia é para comer!*, Parceria A. M. Pereira-Público, Lisboa 2008 p. 19.

⁷ Cfr. M. DA G. GOMES DE PINA, *Afrescos poéticos de uma poeta*, in *Estudos de género em contexto italiano e de língua portuguesa (des)construir o género*, org. D. RICCI, – V. CASTAGNA – F.M. DA SILVA, Todas as Musas, São Paulo 2022, pp. 340-347, in part. pp. 342-347.

⁸ Parliamo del poema *Árvore geniológica*, appartenente all'opera *A mosca iluminada*, datata 1972. Può essere letto in N. CORREIA, *O Sol nas Noites e o Luar nos Dias*, 2 Vols., Círculo de Leitores, Lisboa 1993, Vol. I, pp. 419-421.

piantato a testa in giù. Ciò significa che in una società dove la Legge Fondamentale identificava la famiglia come suo pilastro, garante «de conservação e desenvolvimento da raça, como base primária da educação, da disciplina e harmonia social, e como fundamento de toda a ordem política» (*Constituição da República Portuguesa*, 1933, art. 11°), dove alle spose, ma anche alle figlie, si impediva di uscire dal paese senza l'avallo del capofamiglia, o, in sua assenza, di un familiare diretto, ma sempre maschile; la famiglia di Natália Correia, costituita da madre e sorella, ha avuto origine in un ambiente unicamente femminile, matriarcale. Soprattutto, si trattava di uno spazio familiare che era l'esatto contrario di quanto affermato da un oratore durante il 1° Congresso dell'Unione Nazionale nel 1934. Costui asseriva che la formazione della donna della classe media avrebbe dovuto «diferenciar-se por uma instrução no governo de uma casa e na arte de tornar o lar atraente e saudável»⁹, limitata all'accoglienza del marito e all'educazione dei figli, nell'ottica della creazione della famiglia. Al contrario, la casa della madre di Natália era un porto di mare frequentato dalla grande ed eterogenea *intelligenza* dell'epoca. Filosofi, poeti, musicisti, politici, professori e dissidenti andavano e venivano, dando a Natália e a sua sorella un contatto diretto e fruttuoso con lo spirito vivo e pulsante del sapere. In seguito, la casa di Natália e anche il bar "Botequim", da lei fondato insieme a Isabel Meireles, Júlia Marenha e Helena Roseta, diventeranno famosi come i salotti letterari di Madame de Staël, fatto che le valse un paragone con la stessa intellettuale francese in un articolo pubblicato su «Letras e Artes» nel 1964, e che le procurò non poche insoddisfazioni e incomprensioni¹⁰.

Cresciuta in mezzo alla diversità e all'opposizione, Natália non poteva che diventare una voce dissidente e dirompente nell'equilibrio tracciato, livellato e stabilito dall'*Estado Novo*.

⁹ C. SOUSA, *O Ensino Secundário*, in *I Congresso da União Nacional. Discursos, Teses e Comunicações*. Lisboa, 26 a 28 de maio de 1934, Vol. II, ed. União Nacional, Lisboa 1935, p. 236.

¹⁰ F. MARTINS, *O dever de deslumbrar*, cit., p. 239.

1. *Censura e satira*

Tra le numerose opere censurate di Natália Correia durante l'*Estado Novo*, *O Homúnculo* merita attenzione. Di controversa collocazione temporale, la pièce in un atto unico fu scritta nell'ambito del Festival di Teatro dell'Algarve, che si svolse a Silves nel 1964. La piccola opera, pubblicata senza alcuna indicazione di luogo e di tempo da una neonata casa editrice, la Contraponto, fu subito sequestrata dalla SNI (Segreteria Nazionale dell'Informazione), senza mai raggiungere il pubblico e diventando una rarità bibliografica. Natália era stata invitata da Fernanda de Castro, nota poetessa, scrittrice, traduttrice e anche ideatrice del Festival, a partecipare alla messa in scena di uno spettacolo, adattando la lirica galiziano-portoghese¹¹. Scrivere *O Homúnculo*, ambientato nel Medioevo, probabilmente non le costò molto e non le richiese ulteriori ricerche, anche perché qualche anno dopo, nel 1966, avrebbe pubblicato l'*Antologia Portuguesa da Poesia Erótica e Satírica* – un'opera ovviamente censurata –, e nel 1970 *Cantares dos Trovadores Galego-Portugueses*. In essi la poetessa raccolse, analizzò e presentò poesie risalenti alle origini della letteratura galiziano-portoghese, e fu probabilmente per questo, cioè perché aveva già in mano questo immenso lavoro di ricerca, che apparve *O Homúnculo*, scritto nello stile del teatro dei burattini, con figure costruite secondo questa tecnica.

L'unico tentativo di mettere in scena questo testo drammatico che sconfinava nella satira è stato portato avanti clandestinamente da un gruppo di studenti universitari, coordinati da José Manuel Osório, studente della Facoltà di Giurisprudenza di Lisbona. Tuttavia, non è durato nemmeno un quarto d'ora prima di essere interrotto dal tempestivo ingresso della PIDE, la polizia politica dell'*Estado Novo*¹². Doveva passare più di mezzo secolo, ormai in democrazia, perché l'opera venisse messa in scena al Teatro Estúdio Fontenova, con la regia di José Maria Dias nel 2015.

¹¹ *Ibi*, pp. 243-244.

¹² *Ibi*, pp. 248-249.

1.1. *Parodia, stile e perturbante*

O *Homúnculo*, come si è detto, fu composto in un solo atto, diviso in cinque scene, ma è anche accompagnato da quattro illustrazioni dell'autrice. Sebbene Natália odiasse vedere la sua opera categorizzata secondo i canoni dell'epoca, al punto da esplodere in un «Sei lá em que contexto poético deste século situar a minha obra. Sei, isso sim, que tenho lido sobre a minha poesia algumas aperaltadas sentenças que nada têm a ver com o sentir pensado ou o pensado sentido (isto lembra-me o Pessoa) com que a faço. Colocam-me uns no grémio surrealista. Outros dão-me emprego nas contorções do barroco. Até já me detetaram aflorações concretistas. Enfim, uma poesia no desemprego»¹³, la verità è che le illustrazioni che accompagnano l'opera sembrano essere state realizzate con tecniche surrealiste. Si tratta di collage con ritagli di immagini stampate o anche disegni propri, successivamente incollati in modo decontestualizzato con ampie aree ricoperte di pittura¹⁴. La copia che abbiamo consultato, appartenente alla Biblioteca Nazionale del Portogallo e la cui risoluzione grafica non consente una visibilità chiara e nitida, contiene le illustrazioni distribuite in modo apparentemente casuale e disordinato. Il risultato, in linea con lo spirito dell'opera, è sconcertante e piuttosto cupo.

Nella prima illustrazione, completamente scura, proprio all'apertura dell'opera, e prima ancora del preambolo¹⁵, si vedono solo occhi sporgenti e una bocca serrata, appartenenti a una figura completamente nera. In basso, vediamo una mano con l'indice alzato (?), in prospettiva molto più grande del volto della figura, il cui sguardo è diretto verso l'angolo in alto a destra dell'immagine, cioè oltre il bordo della pagina. L'unica mano visibile sembra essere appoggiata su quello che sembra essere un gruppo di scatole e mattoni. A destra, un piccolo teschio, apparentemente privo di corpo, che dà l'impressione di essere semplicemente appeso e

¹³ A.P. COSTA, *Natália Correia – uma fotobiografia*, Publicações D. Quixote, Lisboa 2006, p. 22.

¹⁴ S. MASSA, *Natália Correia – A Feiticeira Cotovia*, Governo dos Açores 2013, p. 50.

¹⁵ N. CORREIA, *O Homúnculo. Tragédia jocosa com quatro ilustrações da Autora*, Contraponto, s.l. 1964-1965, p. 9.

che incrocia la prospettiva dello sguardo della figura principale dell'illustrazione. In basso, un profilo sfocato di un corpo informe con quella che sembra essere un'ala che spunta, anch'essa rivolta verso il margine destro, in una sorta di invito a girare la pagina e a guardare la scena.



Figura 1: N. CORREIA, *O Homúnculo* (1964-1965), cit., p. 9

Girando la pagina ed entrando nel testo, ci viene presentata la prima scena, la cui ambientazione varia. In questa prima scena, che si svolge nella camera reale del palazzo, ci vengono presentati Salarim, re di Mortocália, «país de dez milhões de habitantes e outras estátuas de heróis que outrora o glorificaram, anti-quíssimamente alojado na Europa, de forma a ver o mar, e de clima temperado por calores propícios a fazer a sesta»¹⁶, e Bispo Copérnico, il Vescovo, che Salarim personifica nella figura di un pappagallo – «Cala o bico, maldito palrador! [...] Dá cá o pé!»¹⁷ –, due dei sei personaggi dell'opera. Gli altri quattro, in ordine di importanza e di apparizione, sono: Bobo Mnemésicus (il

¹⁶ *Ibi*, p. 11.

¹⁷ *Ibi*, p. 12.

Buffone), General (il Generale), Anjos (Angeli) e Ceifeiras (Miettrici): gli ultimi due potrebbero essere considerati una forma di coro, e appariranno solo alla fine dell'atto.

Non ci vuole molto per capire che si sta facendo una parodia della figura di Salazar, anziano Presidente del Consiglio, assillato dalla guerra coloniale appena iniziata nei Territori d'Oltremare nel 1961 e alle prese con l'assassinio, nel 1965, del candidato alle elezioni presidenziali del 1958¹⁸, Humberto Delgado, per mano della PIDE, e pressato dalle crescenti agitazioni sociali e dal malcontento degli studenti. Anche le somiglianze create dai nomi delle due personalità, Salazar/Salarim, entrambe parole di sette lettere, entrambe inizianti per *sala-*, entrambe parole ossitone che, invitando a porre l'accento sull'ultima sillaba, inducono alla rigidezza dell'ascolto (quasi in atteggiamento di risposta al comando), non possono non suonare ironiche e fortemente sarcastiche. Va inoltre aggiunto che dall'età di Salarim «[...] só se pode dizer que por meios naturais era de esperar que já tivesse morrido há muito tempo, mas que por outros meios, talvez sobrenaturais (há quem diga que usando em proveito próprio o tempo que roubou aos súbditos), conseguiui suster a foice, sempre que a morte julgou chegada a altura de ceifar os seus muito esticados anos»¹⁹, e oltre si chiarisce, «Agora, após setenta e seis anos, nove meses, quatro dias, treze horas, quarenta e dois minutos e sete segundos de um poder incontestado, posso talvez dizer que a minha verdadeira vocação era perder à bisca»²⁰. La coincidenza è assolutamente disarmante, perché Salazar era nato nel 1889 e nel 1965²¹ aveva appunto 76 anni!

¹⁸ Dopo le elezioni del 1958, in cui Salazar ricorse a brogli elettorali per eliminare il candidato Humberto Delgado, Salazar mise al bando l'opposizione, modificò la Costituzione per eliminare le elezioni dirette e creò la polizia antisommossa. Tuttavia, tra il 1958 e il 1962 dovette affrontare un'ondata di proteste, tra cui spiccano la cospirazione della Sé nel 1959 e la crisi accademica, la lotta per la giornata lavorativa di otto ore nell'Alentejo e le critiche del vescovo di Porto (poi esiliato) nel 1962.

¹⁹ N. CORREIA, *O Homúnculo* (1964-1965), cit., p. 11.

²⁰ *Ibi*, p. 15.

²¹ Á. ALMEIDA, *Natália Correia um compromisso com a humanidade. Ensaio sobre a obra edita e inédita*, Edição de Z. Cunha Gonçalves, Direção Regional da Cultura, Governo dos Açores 2019, p. 55, nota 84, attribuisce alla pièce la data del 1964, basandosi su di un articolo inedito di Urbano Tavares Rodrigues, pubblicato sul

Se le tracce di familiarità tra le figure reali e quelle teatrali sono dunque sorprendenti, lo sono anche quelle non familiari, cioè quelle che provocano turbamento. Secondo Fernando Dacosta, un giornalista che ebbe modo di intervistare Salazar negli ultimi anni della sua vita, costui quando lesse l'opera non riuscì a chiudere occhio, tanto fu colpito e turbato dal suo contenuto, e quando venne a sapere del sequestro del testo e dell'imminente arresto della poeta, per volere del direttore della polizia politica Silva Pais, impedì soltanto che l'arresto avvenisse, giustificando la grande intelligenza di Natália²².

Nel saggio sul *Perturbante*, Freud osserva che la parola tedesca *Heimlich*, che riguarda la casa (*Heim*), la patria (*Heimat*) e che, dunque, significa familiare, presenta una sfumatura dove si intravede il significato del suo contrario *Unheimlich* (perturbante). Quindi, se inizialmente è ovvio dedurre che «se qualcosa suscita spavento è proprio perché non è noto e familiare», in realtà, il perturbante «è quella sorta di spaventoso che risale a quanto ci è noto da lungo tempo, a ciò che ci è familiare»²³.

Cosa c'è di perturbante nell'opera di Natália? Proprio il fatto che il lettore riconosce tra le righe e nelle vicissitudini del protagonista Salarim, le caratteristiche personali degli ultimi anni del governo di Salazar e, quasi come una descrizione premonitrice, anche lui «Prisioneiro de dez milhões de escravos, meus senhores!... Obrigado a ter sempre razão!...»²⁴. Come Salazar, che vede un impero secolare iniziare a crollare, Salarim vive nel

«Jornal de Letras e Artes», il 16 de settembre 1964, alla pagina 5: «[...] na linha de um compromisso entre a farsa à Aristófanes e esse surrealismo que a qualidade metafórica do texto, como as próprias soluções cénicas, insinua, situa-se a curta peça de Natália Correia, “O Homúnculo”, obra a um tempo sarcástica e saltitante de fantasia, num estilo “soutenu”, plena de evidências verbais cintilantes, com as imagens mais ácidas e definições estupendas que pertencem já a uma esfera da crítica realista [...]». Quindi, anche se la commedia è stata scritta nel 1964, potrebbe essere stata mostrata solo a Urbano Tavares Rodrigues, senza essere stata pubblicata da Contraponto in quell'anno. La coincidenza di età tra Salazar e Salarim non può essere un dettaglio lasciato al caso da Natália.

²² F. DACOSTA, *O Botequim da Liberdade. Como Natália Correia marcou, a partir de um pequeno bar de Lisboa, o século XX português*, Casadasletras, Lisboa 2013, p. 313.

²³ S. FREUD, *Il perturbante* (1919), in *Opere*, a cura di C.L. MUSATTI, vol. IX, Bollati Boringhieri, Torino 1977, p. 82.

²⁴ N. CORREIA, *O Homúnculo* (1964-1965), cit., p. 12.

terrore di perdere il controllo sulle sue azioni e sui suoi sudditi – «Creio mesmo se as minhas ideias não estão completamente baralhadas, que sou um rei, e ainda mais do que isso, uma máquina de triturar consciências em contínua actividade. Todavia sinto-me arrebatado por uma espécie de loucura, uma diminuição na velocidade dos meus dínamos, em que a energia que os move se transforma num pesadelo»²⁵ – e, per questo, ripone tutta la fiducia per la sua sicurezza psicologica nelle mani del Bobo Mnemésicus, colui che garantisce la conservazione della sua memoria: «Oh, a abominável profissão de não poder perder a memória»²⁶. Ed è lui che Salarim cerca disperatamente, vivendo quasi in uno stato di dipendenza psicologica.

A differenza del Bispo, che ricorda chiaramente il Cardinale Cerejeira, massimo rappresentante della Chiesa e del potere ecclesiastico, che ha appoggiato il governo dell'*Estado Novo*, il braccio destro del Presidente del Consiglio, qui ridicolizzato come un mero pappagallo il cui compito è quello di confortare Salarim – «Ali no poleiro, é inofensivo e útil. Repete-me inconscientemente o que os outros dizem de mim. Não conheço um agente de informação mais perfeito»²⁷ –, il Bobo Mnemésicus non rappresenta specificamente una personalità, ma una classe, è il simbolo del potere intellettuale e universitario.

Perché Natália lo scelse soprattutto come figura di spicco e consigliere di Salarim? Ci si aspetterebbe che il Bispo fosse, come il Cardinale Cerejeira, la persona di cui Salazar si fidava e con la quale aveva riunito i tre principi su cui doveva essere governato l'*Estado Novo*: Dio, Patria e Famiglia. Tuttavia, è il Bobo, simbolo di questo potere intellettuale, che Salarim desidera. Anche in questo caso, la familiarità delle figure sfiora il limite del disturbo. L'*Estado Novo* era noto come «dittatura dei dottori», ossia dei laureati, nel senso che Salazar aveva chiamato due dottori di Coimbra – João da Costa Leite (Lumbrales), che gli sarebbe succeduto nei dicasteri di Finanza ed Economia politica, e Artur Águedo de Oliveira, che avrebbe assunto la presidenza della Corte dei Conti allora ristabilita – a collaborare con lui nel Ministero delle Finanze come sottosegretari di Stato, che sarebbero poi stati successivamente nominati ministri, e

²⁵ *Ibi*, p. 16

²⁶ *Ibi*, p. 15.

²⁷ *Ibidem*.

nei primi anni dell'*Estado Novo* molti professori ordinari sarebbero stati chiamati a esercitare funzioni di governo o di alta amministrazione. Al terzo congresso dell'Unione Nazionale, tenutosi a Coimbra il 22 novembre 1951, Salazar aprì il suo discorso affermando che: «Muitos, lá fora, não atinando com designação apropriada, chamam-nos uma “ditadura de doutores” não depreciativamente – seria falho de senso – mas para exprimir que os universitários puros ou desinteressados exercem entre nós as funções de comando e têm dado ao regime o seu substracto intelectual».

Consapevole e tagliente, Natália introduce il personaggio Bobo come colui al quale Salarim presta attenzione e al quale attribuisce l'enorme potere di conservare la memoria. Non è un caso (e forse questa lettura è possibile) che l'intera pièce sia incentrata sulla facoltà della memoria e sulla sensazione di perdita: Salarim teme di perdere la memoria («O meu pobre cérebro é uma lâmpada prestes a apagar-se»)²⁸, e in effetti, finirà per perderla in chiusura («Estou vazio, vazio. Apenas sobrevivo como um saco que se esvaziou. Oh! Oh! Quem sou eu? Quem sou eu?»)²⁹; il Bobo si chiama Mnemésicus, un neologismo che parte dal greco “mneme”, memoria, col suffisso latineggiante *-sicus*, ad accentuare l'aspetto dottorale, e rappresenta il fornitore e consolidatore dei ricordi di Salarim («De pé, como um monarca! [...] Um rei não tem dúvidas. No caso de tê-las, não as deve exteriorizar. Mas o teu estado de espírito indica-me que é urgente começarmos a lição»)³⁰; il General, privo della facoltà di comprensione e di stabilire legami storici, è incapace di comprendere lo status quo, così come i gesti, gli atteggiamenti e le parole del Bispo, ed è facilmente manipolabile da quest'ultimo («Raios me partam se compreendo! [...] Quando me apanho com uma espada na mão, não gosto que digam coisas que não entendo»)³¹; infine, il Bispo trama contro Salarim, cercando di riprendere la propria dignità ecclesiastica³².

L'intera pièce ruota attorno a malintesi e manipolazioni: Salarim manipola Mortocália, il Bobo manipola Salarim, il Bispo

²⁸ *Ibi*, p. 17

²⁹ *Ibi*, p. 31.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibi*, p. 27.

³² *Ibi*, p. 12.

manipola il Generale e quando ci riesce, manipola anche Salarim. *O Homúnculo* rappresenta quindi una satira politica che, «em favor do jogo surreal e absurdista, para retratar Salazar e seus acólitos no pequeno palco das misérias lusitanas»³³, riesce a mescolare la voglia di ridere con l'assurdo e la preoccupazione. In altre parole, in essa si specchia il sottotitolo dato dall'autrice: *tragedia giocosa*. Già dalla scelta di questo sottotitolo si può intuire il carattere perturbante dell'opera, perché nel corso della trama tutti i personaggi esprimono un sentimento di paura legato alla consapevolezza che ognuno di loro ha a che fare con qualcosa che è allo stesso tempo strano e familiare, creando così un'angoscia unita a una sgradevole sensazione di confusione e alienazione. Ecco la tragedia. Tuttavia, da questa consapevolezza, il lettore trae un senso di ridicolo e di assurdo. Ecco il giocoso. Entrambi i termini, tragedia e giocoso, in antitesi ossimorica, danno un risultato sconcertante e inquietante.

In un'intervista rilasciata a Edite Soeiro, Natália affermava: «Todos temos uma parte misteriosa e há quem pretenda resolver os seus mistérios na psicanálise. Eu prefiro dar-lhes voz na Poesia»³⁴. Ne *O Homúnculo*, quasi contrariamente a quanto da lei stessa affermato, Natália fa emergere i misteri del governo Salarim/Salazar proprio con una meticolosa analisi psicoanalitica che sfiora il limite della (in)sanità. Naturalmente non si tratta di poesia *tout court*, ma di una delle tante forme artistiche in cui Natália era maestra, cioè nel *poiein*, nell'arte di creare. La poeta svela un crocevia di incongruenze e assurdità nel regno di Mortocália, un toponimo inventato per descrivere il Portogallo salazarista. Partendo dalla stessa formazione del nome Portogallo, e cioè, *Portum Calem*³⁵, Mortocália è l'unione dei termini *morto* e *calem*³⁶, perché Salarim governa un regno, che nel considerar-

³³ A. ROSA *apud* N. CORREIA, *O Homúnculo*, Redil Publicações-Teatro Estúdio Fontenova, Lisboa 2015, p. 12.

³⁴ A. DE SOUSA – B. DE PONTE – D. GUIMARÃES – E. SOEIRO, *Entrevistas a Natália Correia*, cit., p. 56.

³⁵ Sull'origine controversa del toponimo Portugal, si veda <https://ciberdividas.iscte-iul.pt/artigos/rubricas/idioma/portugal-canada-e-californias-de-aquem-mar/4703>.

³⁶ La parola «Mortocália», inventata da Natália, potrebbe essere considerata un «ocasionalismo», e cioè «un tipo de palabras nuevas que se encuentran

lo «Uma hidra com dez milhões de cabeças. Uma verdadeira população!...»³⁷, oltre a «sua amante», è, tuttavia, un regno morto e sterile, i cui sudditi non aumentano, dovuto all'«avitaminose, a mortalidade infantil e a emigração»³⁸. Mortocália è anche, nelle parole di Armando Rosa, «Reino de *thanatos* ainda, porque repressor do princípio de *eros*; no qual o sádico Salarim proíbe o acto de urinar, metáfora explícita do sexo»³⁹.

Abbiamo così un'opera in cinque scene che si distingue per lo svelamento satirico delle interconnessioni tra il noto e l'immaginario, tra il familiare e il perturbante. Nella sovrapposizione dei caratteri dei personaggi della pièce, è chiaramente Salarim a meritare maggiore rilievo, sia perché rappresenta il temperamento di Salazar, un uomo casto che non conosceva il peccato, temeva Dio e si dedicava al culto della Madonna di Fátima, da lui molto incoraggiato durante l'*Estado Novo*, sia perché si circonda dei più grandi rappresentanti di quello stesso governo: il Cardinale Cerejeira-Bispo, i militari-General, i dottori/professori-Bobo. Ecco ricreato a Mortocália l'affresco di un ambiente che rispecchia, nella sua giocosità, lo schizzo a carboncino del tragico. In effetti, le quattro illustrazioni nataliane fanno anche da sfondo ad alcuni dei momenti chiave dell'opera. Introdotte per creare scompiglio, dato il numero crescente di figure accalcate e la presenza quasi ossessiva del nero che le avvolge, le illustrazioni dialogano con il lato oscuro dell'opera e, in un certo senso, anche con le sue figure drammatiche e caricaturali, creando un senso di disagio. Per concludere, e in linea con quanto afferma Armando Rosa⁴⁰,

estrechamente ligadas al contexto de enunciación, ya que normalmente son juegos de palabras que, a través de formas idiosincráticas, formaciones analógicas y otros recursos estilísticos, son creadas conscientemente para cumplir una función fundamentalmente expresiva (ya sea humorística, crítica, etc.) ocasional, por lo que se caracterizan por no instalarse en el uso» (P.J. BUENO RUIZ – J. FREIXA AYMERICH, *¿Son neologismos los occasionalismos?*, in G. GUERRERO RAMOS – M.F. PÉREZ LAGOS [eds.], *Terminología, Neología y Traducción*, Editorial Comares, Granada 2020, pp. 1-20, qui p. 12).

³⁷ N. CORREIA, *O Homúnculo* (1964-1965), cit., p. 18.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ A. ROSA *apud* N. CORREIA, *O Homúnculo* (2015), p. 13.

⁴⁰ *Ibi*, pp. 17-18.

[...] longe de esgotar-se nas figuras e no contexto epocal que serviram de motivação criativa à dramaturga, *O Homúnculo* pode hoje melhor ainda, observado à distância temporal que o afasta do modelo específico que satirizou, considerar-se um impiedoso exercício de inteligência cénico-política destinado à pulsão do poder absoluto que fabrica ditadores, nos diversos quadrantes do espectro ideológico que se tornam num só quando o denominador comum é a perigosa ficção totalitária.

LUCA SIGNORINI

L'Unheimlich nel cinema di Michelangelo Antonioni e nell'instabilità sociale ed artistica del tempo

Un altro vuoto conclude *L'eclisse* (1962). Una lunga sequenza di strade deserte, e di oggetti sparsi sul selciato, tanto iriconoscibili da sembrare astratti, precipita verso il buio sino a quando si accendono di colpo, abbaglianti, i lampioni. Era il luogo dell'appuntamento di due amanti: sulla loro assenza si chiude il film. Il deserto che suggella una solitudine – una impossibilità di vivere, più che una incomunicabilità, come si disse – occupa tutti i film successivi, tutti a colori. Il regista osserva a distanza critica (non vuole che la vista gli si annebbi per un soprassalto melodrammatico) il precipitare dei suoi personaggi nel vuoto¹.

In un appartamento si consuma la fine di una relazione. Per quanto i silenzi prevalgano sulle parole, le immagini statiche sull'azione, la dinamica è chiara, persino brusca. Ma la perturbation, nelle scene finali de *L'eclisse*, non è in casa ma fuori, nell'anonimato di strade e volti di persone che non sanno dove andare e quando paiono prendere una direzione precisa somigliano più ad automi che ad esseri umani. È lì che il perturbante compare, nell'esposizione di una disintegrazione. Compare nel cambio improvviso di registro, nella disumanizzazione, nell'imprevedibilità. L'ambiente protettivo della casa, che sia la propria o quella dell'amante, o della propria madre, è smantellato. Artefice di ciò è lo spazio dell'inconscio, privo di protezioni.

Il cinema nasce da un'area di intersezione culturale che definisce una zona intermedia tra l'inconscio del regista e quello dello spettatore. In questo senso è da ritenersi fenomeno "interpsichico".² [...] Se consideriamo il cinema come una serie di immagini mate-

¹ F. DI GIAMMATTEO, *Storia del cinema*, Marsilio, Venezia 2019.

² A.A. MORONI, *Sul Perturbante*, Mimesis, Milano-Udine 2019.

riali artisticamente combinate, allora tali immagini possono rappresentare un luogo d'incontro tra inconsci³.

Tanto nella Borsa con il suo surreale e assordante dinamismo, quanto nello statico quartiere romano dell'Eur con il suo altrettanto surreale silenzio, pause e frenesie, dialoghi ansiogeni o banali, sguardi fissi su strutture architettoniche della modernità o vaganti in un'ombrosa disperazione, pare che tutto questo sia una rappresentazione non dell'evidenza ma di ciò che è celato dietro essa. È come se i personaggi patissero un trauma pregresso, sotteso, non rappresentato, ossia il trovarsi gettati in un mondo nuovo ove l'unica certezza è la perdita delle certezze antiche. Questa perdita determina gli eventi narrati.

Il Cinema Perturbante assolve questa sua funzione [il tentativo di rappresentazione culturale di vissuti umani traumatici] attraverso il suo peculiare lavoro di costruzione delle immagini, ovvero tramite quello che, in termini psicoanalitici, si può definire "processo di raffigurabilità"⁴.

Nel vasto ambiente della Borsa naufraga il piccolo spazio della casa materna, e con esso la stessa funzione materna si liquefa nella dipendenza del gioco offerto Borsa. Nello sciogliersi del legame madre-figlia il Perturbante si insinua.

* * *

Negli anni Sessanta e Settanta molti giovani vissero la lacerazione del distacco da valori certi e tradizionali, sostituito dei quali fu il valore della socialità. Marx, Marcuse, Cooper, divennero, al di là della discussione politica, un rifugio compensativo del vuoto causato dall'abbandono dei valori familiari. L'analisi psicologica divenne la casa in cui ristorare e ordinare i propri pensieri. Nel peggiore dei casi fu invece la droga a fornire tragico riparo.

Le generazioni maturate negli anni Sessanta e Settanta consentono all'Italia il salto nella modernità [...] Almeno tre generazioni

³ *Ibidem.*

⁴ *Ibidem.*

di giovani, dal 1960 al 1976, scendono in piazza. Il movimento studentesco e operaio si riappropria delle ideologie totalizzanti del passato attraverso nuovi miti rivoluzionari – Mao, Castro, Ho Chi Minh, Che Guevara [...] La rivoluzione dei consumi si traduceva in comportamenti trasgressivi dei giovani, a cominciare dall'abbigliamento, al quale fece cenno Camilla Cederna parlando dei «ragazzi con le magliette a strisce»⁵.

Ma i protagonisti de *L'eclisse* sono personaggi d'una pre-rivoluzione dei consumi, d'una pre-modernità calata nel travaglio di un passaggio epocale. Sono personaggi prepolitici che hanno in sé stessi i prodromi non della contestazione dei costumi ma delle conseguenze che dalle contestazioni degli anni Sessanta scaturiranno. Invece di osservare il mondo nella sua complessità, Antonioni osserva pochi laconici individui, nel cui agire e sentire si intravede *in nuce* il divenire, lo spiegarsi della complessità; microstrutture costitutive d'un mondo grazie ad esse analizzato.

* * *

Vittoria non vuole sposarsi. Il rifiuto del matrimonio appartiene alla tendenza emergente di quegli anni, tendenza che disconosce i valori tradizionali. Ma in lei è del tutto assente ogni ideologismo, in lei come nei personaggi con i quali interagisce. Unico valore rappresentato nel film, da lei riconosciuto come disvalore, è la Borsa, ritratta con parossismo grottesco. Vittoria è sostanzialmente sola, appartiene ad una borghesia votata al nulla, per un mutamento interiore delle classi medie strettamente imparentato con il nascente consumismo. Pur attraversando l'Italia un periodo di conflitti sociali destinato ad aumentare negli anni, Antonioni fissa lo sguardo nello stretto ambito esistenziale che ruota intorno a poche persone, estranee a quelle tensioni, nella cornice di un quartiere ampio e solitario. Un quartiere e un'umanità priva di certezze. Ma fino a che punto questo disancoraggio esistenziale si spinge, fino a dove il vuoto diventa *actor principalis*: oltre il limite dell'intelligibilità. Varcato il quale subentra l'*unheimlich*.

⁵ S. COLARIZI, *Un paese in movimento*, Laterza, Roma-Bari 2019.

* * *

Le narrazioni perturbanti del terzo millennio sono costruite su un sostrato i cui ingredienti sono vari e chiari: dalla mancanza di una guida etica e un calo d'interesse per la politica allo scomparire dall'orizzonte giovanile d'ogni progettualità, dal potere della finanza il cui contraltare è la povertà della grande maggioranza della popolazione. Pensiamo ad esempio alla serie TV *The Leftovers*, immersa in una dimensione melanconica, dove la perdita diventa elemento centrale e causa di perturbante (l'evento centrale della narrazione è la scomparsa inspiegabile del 2% della popolazione mondiale). Ma anche la celebre *Twinn Peaks*, che attraversa lo *Zeitgeist* del tempo a noi più vicino, ove il "lutto sociale" e di assenza di speranza determina il Perturbante. O i film inglesi *Mum&Dad* di Steven Shile, *The Descent* di Neil Marshall, *The Children* di Tom Shankland, *It Follows* di Robert Mitchell, tutte opere che nella vita quotidiana di relazione permeata da ansie e movimenti psicologici all'interno di essa scovano il Perturbante, così come non è più l'horror del soprannaturale o dell'alieno ad essere il genere principe di questo sottile e potente stato umano, ma il nostro "vicino". Perturbante non più nel fantastico ma Perturbante del quotidiano.

Ebbene, alcuni di questi ingredienti sono già presenti ne *L'eclisse*, che mostra come la navigazione proceda senza più una bussola emotiva, morale, politica. Mostra la *perdita*, incipit narrativo del film; mostra il vuoto, nell'indugio rappresentato su ampi viali solitari e palazzine disabitate. Tutto sullo sfondo di una nuova guerra, atomica questa volta, preconizzata da un titolo di giornale mostrato chiaramente e che diventa parte della narrazione. Non il lutto e la rinascita

Noi sappiamo che il lutto, per doloroso che sia, si estingue spontaneamente. Se ha rinunciato a tutto ciò che ha perduto, ciò significa che esso stesso si è consunto e allora la nostra libido è di nuovo libera (nella misura in cui siamo ancora giovani e vitali) di rimpiazzare gli oggetti perduti con nuovi oggetti, se possibile altrettanto o più preziosi ancora. C'è da sperare che le cose non vadano diversamente per le perdite provocate da questa guerra. Una volta superato il lutto si scoprirà che la nostra alta considerazione dei beni della civiltà non ha sofferto per l'esperienza della loro precarietà.

Torneremo a ricostruire tutto ciò che la guerra ha distrutto, forse su un fondamento più solido e duraturo di prima⁶.

ma lutto e timore: dalla perdita interiore al timore esterno d'un escalation atomica.

* * *

Gli stessi volti incerti di uomini e donne, volti privi di espressione, privati d'uno scopo, di un'intenzione – che attendano il passaggio d'un autobus in una via deserta; o ad un incrocio ove non mostrano di conoscere la corretta via, e quindi sostano come impietriti – sono manifestazione del perturbante: in una zona cittadina dagli ampi spazi il silenzio e la solitudine, che sono poi elementi infantili riconducibili all'*unheimlich*, divengono ombre della modernità, volto cupo di un quartiere in costruzione, in espansione. Non è cementificazione selvaggia, tutt'altro; ha la pretesa di mostrarsi zona ricca, equilibrata nella compresenza di palazzine e di verde, di lavoro dell'uomo e lavoro della natura. Eppure, il luogo (l'Eur) appare luogo privo di senso, di direzione, e diviene immagine del perturbante: siamo in luoghi consueti ma non lo siamo, siamo all'aperto ma senza uno scopo. Siamo in un *non luogo*.

L'angoscia di morte è sempre angoscia di morte della pulsione ovvero angoscia relativa al cessare della "spinta a esistere" [...] Il Cinema Perturbante si muove sempre sul sentiero della "rottura di senso", e di questo confine fa il suo non luogo d'elezione ed esplorazione⁷.

* * *

Antonioni estremizza l'*action painting*. L'impressionismo astratto, più volte evocato nelle immagini del film, si traduce in immagini del casuale quotidiano, la casualità sotto i nostri occhi e mai

⁶ S. FREUD, *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Bollati Boringhieri, Torino 2013.

⁷ A.A. MORONI, *Sul Perturbante*, cit.

osservata con compiacimento artistico: ciuffi d'erba, sassi sparsi. Ciò che nell'arte suscita riflessione è ripreso qui in un'ottica direzionata al *vuoto*. Anche la mancanza di dinamicità è perturbante: i palazzi in costruzione sono oggetti morti intorno ai quali nessuno lavora. Non v'è presenza umana intorno a quei ponteggi e tutto è immobile. L'immagine è priva anche di attesa, quella *Erwartung* che ricondurrebbe il tutto in una dimensione profondamente umana, come avviene nell'opera omonima di Arnold Schoenberg, così intrisa di carica esistenziale nel suo gioco di sentimenti connessi all'amore e alla gelosia. Amore e gelosia sono pure presenti nell'opera di Antonioni del 1962; le vicende de *L'eclisse* sono calate in dinamiche riconoscibili, sentimenti ed azioni consueti, familiari. Ma la rottura della vicenda nella frammentazione delle scene finali, che si allontanano da qualunque narrazione, determina nello spettatore l'attesa vana di un evento, la richiesta di chiarezza e nella mancata risposta vi è il prodursi di perturbanza, data l'illogica immobilità emotiva nell'alternarsi di persone e oggetti. Tutto è astrazione. È degli oggetti il tentativo di prendere vita. Le antiche credenze animistiche, mai del tutto cancellate, per un istante rivivono.

Oggi noi non ci crediamo più [nelle forze nefaste occulte, nel ritorno dei morti, nel subitaneo appagamento dei desideri] abbiamo *superato* questo modo di pensare, ma non ci sentiamo completamente sicuri di questi nuovi convincimenti, giacché le antiche credenze sopravvivono ancora in noi e stanno lì in attesa di conferma. Ebbene, non appena nella nostra esistenza si verifica qualcosa che sembra convalidare questi antichi convincimenti ormai depositi, ecco che nasce in noi il senso del perturbante⁸.

* * *

*U*nheimliche contiene tanto il familiare, l'intimo, quanto l'estraneo, il misterioso. L'incerta identità dell'uomo determina l'uscita da sé stesso. Se la porta della nostra casa, ossia del nostro essere, è chiusa, se restiamo fuori dalla nostra familiarità, se non riusciamo più ad accedere alla nostra essenza perché' il mondo, le parole del

⁸ S. FREUD, *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, cit.

mondo che ci hanno costruito, si sono sfaldate – e il lutto, la perdita, fanno parte di questo sfaldamento – noi non riusciamo più a padroneggiarci. Il consueto e il familiare si allontanano, l'estraneo e il misterioso si avvicinano. In questa commistione di familiarità ed estraneità sorge il perturbante.

La familiarità di un nuovo amore, la privazione di ogni certezza; il desiderio di stabilità nel profilarsi di precarietà: Vittoria si culla in un sentimento d'amore e sa bene di trovarsi all'interno d'un castello in rovina. Le va incontro il mistero, e nel mistero lei diventa polvere, non più viva di un cumulo di mattoni che hanno la parvenza di un modellino di città; non più viva di un rigagnolo d'acqua che scorre dentro un tombino; o di un frammento legnoso galleggiante nell'acqua.

* * *

Vittoria si abbandona al suo amante. «*Ci vedremo domani, e poi dopodomani, e poi il giorno dopo, e quello dopo...*». Ma è come se si lasciasse andare alla corrente di un fiume senza vivere davvero il contatto con l'acqua, senza avvertirne i flutti. In realtà non canta alcun futuro. Più si dichiara innamorata, più il vuoto prende il sopravvento. *L'abbandono non è né morte né liberazione e città perduta tanto morta da essere impegnata a farsi fantasma di sé stessa* leggiamo in una poesia di Andrea Zanzotto.

Vuoto come di denti cavati
quadri e intarsi di nulla diversi
l'abbandono non è
né morte né liberazione
l'abbandono è crollo disarticolazione
è strappo di colori e di forme del nulla
che non si rivelò più creante
che in questa spenta saccagnata ridda
secche scadenze dei fuochi del niente
sono bocche slinguate pelli bruciate
forze defenestrate ma per niente
domate o patafisiche in nero in cinerino
smascherate, virate, creative nell'essere
puri colmi di morte della stessa morte
morte delle morti

scheletri rimasti delle stesse fiamme
 paralizzate
 di cui siete l'imprevedibile
 filiazione,
 forte spinta a città di malora
 città perduta
 tanto morta da essere impegnata
 a farsi fantasma di sé stessa
 che stridi muta
 tuoi gerghi anche
 nell'annientamento protervi
 di chimici spettri
 mal protesi nervi
 colori e forme frane
 hanno zanne
 esprimono
 o covano
 espiano
 sotto
 sputi
 di Arpie⁹

* * *

Da *L'avventura a Blow-up* trascorrono solamente sei anni. Eppure, un così breve periodo rivela grandi e varie trasformazioni nelle scelte musicali e nell'uso, nel dosaggio della musica operato da Michelangelo Antonioni. Un uso sempre centellinato – a meno che si considerino 'musicali' determinati rumori che accompagnano le scene come un basso continuo, come nota di bordone sulla quale gli ambienti costruiscono una sorta di tessuto armonico visivo – nel quale le più svariate macchie sonore vengono distribuite, nel corso della narrazione, con diverse modalità. Giovanni Fusco, Giorgio Gaslini, Vittorio Gelmetti e Herbie Hancock sono i protagonisti musicali dei film del regista ferrarese di questi sei anni. Quattro personalità, quattro lontani universi sonori.

Il pensiero musicale dal quale proviene Giovanni Fusco è legato alla più genuina tradizione estetica italiana che ha in Ildebrando

⁹ A. ZANZOTTO, *In questo progresso scorsoio*, Garzanti, Milano 2009.

Pizzetti, Ottorino Respighi, Alfredo Casella e Goffredo Petrassi indiscussi riferimenti, luminose guide ai cui lavori si sono ispirati (chi più chi meno, ma tutti comunque aderenti a determinati principi formali) molti musicisti; penso a tutta una generazione di docenti la cui arte è stata celebrata e rappresentata nelle massime istituzioni nazionali. Solo alcuni nomi: Guido Turchi, Teresa Procaccini, Nino Rota, Vieri Tosatti, (figura emblematica e testimone prezioso – e fortemente critico – del mutamento estetico che stravolse in pochi anni il modo di concepire la musica); Carlo Cammarota, pure presente in quegli anni, erede artistico di Francesco Cilea, suo Maestro; Irma Ravinale, Giorgio Federico Ghedini, Ennio Porrino.

Un vasto mondo artistico che crollerà repentinamente sotto il peso di figure del tutto estranee a quella poetica (Giorgio Federico Ghedini è stato Maestro di Luciano Berio, ma possiamo considerare la sua opera e quella del suo Maestro come luoghi distanti), formatisi seguendo percorsi estranei al mondo accademico. Si tratta, per citare solo alcune figure di grande rilievo, di Luigi Nono, Luciano Berio, Giacinto Scelsi, Franco Donatoni, Salvatore Sciarrino, Boris Porena, Franco Evangelisti, Vittorio Gelmetti.

Dopo dodici anni di collaborazione in svariati film di successo, Antonioni abbandona le sonorità di Giovanni Fusco, le sue 'sonate' (del compositore campano si ascoltano talvolta dei brani compiuti, vere e proprie composizioni 'chiuse' a commento dei film del regista ferrarese che lo aveva considerato, fino a quel momento, imprescindibile collaboratore) e si rivolge al Jazz di Giorgio Gaslini – ed è forse opportuno ricordare quanta opposizione vi fu, negli anni Settanta, nel Conservatorio di Musica di Roma, allorché a Gaslini fu affidata la docenza di Jazz: fu Santa Cecilia il primo Conservatorio in Italia ad ospitare una disciplina così lontana dai tradizionali corsi di Pianoforte, Organo, Violoncello, Composizione, Direzione di Coro...

Tanti furono i contrasti e i malumori per questo cambiamento epocale nella storia dell'Istituto, per questa nuova 'fauna' studentesca affamata non di Niccolò Paganini o Ludwig van Beethoven ma di John Coltrane e Miles Davis: un'umanità diversa nel look, nel modo di pensare, di vivere la propria contemporaneità rispetto al tipico studente di quegli ambienti austeri; studente impegnato in severi contrappunti fioriti e doppi cori, nella ricerca d'una perfetta resa sonora del *Das wohltemperierte Klavier*, messo alla prova dal formi-

dabile dialogo strumentale di un quartetto d'archi beethoveniano o assiduo frequentatore delle lezioni di Canto Corale il cui obiettivo finale era la perfetta realizzazione della *Missa Brevis* di Pierluigi da Palestrina. Il Conservatorio di Musica si trasforma, aprendosi a nuove discipline come il Jazz e la musica elettronica, e quindi ad una nuova utenza. Le stagioni concertistiche lasciano cadere nell'oblio opere liriche e sinfonie concertanti considerate (a torto o a ragione) non al passo con i tempi, in favore di avanguardie sostenute da visioni, filosofie e politiche culturali radicalmente diverse.

Dopo Gaslini (*La notte*), Antonioni si avvarrà nuovamente, ne *L'eclisse*, dell'arte compositiva di Fusco; per poi volgere lo sguardo altrove, contattando cioè uno dei massimi artisti nel campo della musica elettronica, Vittorio Gelmetti. La musica elettronica era anch'essa, all'epoca di *Deserto rosso*, una forma espressiva piuttosto nuova, seppure nata negli anni Quaranta, ed estranea alla composizione 'classica'. La presenza di ogni sorta di rumori, nei film di Antonioni, rumori che convivono, si miscelano ai suoni di canto vocale o strumentale, crea un tessuto sonoro non lontano dalle teorie musicali della generazione cosiddetta postweberniana (da Stockhausen a Maderna, da Nono a Pousseur, da Xenakis a Boulez), quando il 'compositore' viene esortato, pur nel controllo vigile del suo procedere creativo, ad

[...] allargare l'ambito di applicazione e del controllo [...] anche a elementi apparentemente accessori, come l'immaginazione, l'alea, il concreto, il rumore, sinteticamente unificati in una «virtualità relativa», che si avvicina molto al concetto antropologico di struttura, intesa come organismo dotato di coerenza e dinamismo¹⁰.

Il mutamento culturale italiano negli anni del *boom* economico, epoca di scoperte scientifiche ed eventi epocali come lo sviluppo della cibernetica o l'uomo lanciato nel cosmo, si riflette anche nel cinema d'autore e nella sua rappresentazione rinnovata della realtà.

Quello del cinema non è solo un desiderio di racconto, bensì anche di trasformazione: prodotto tecnologico della contemporaneità, esso accetta per così dire di essere ridefinito dalle nuove forze in gioco. In quest'ottica è da considerarsi privilegiato il

¹⁰ AA.VV., *Introduzione alla filosofia della musica*, a cura di C. MIGLIACCIO, UTET Università, Novara 2009, p. 289.

rapporto instaurato con lo sperimentalismo musicale che trova manifestazioni in Italia nell'ambito dell'avanguardia.¹¹

Antonioni usa musica elettronica preesistente, pur adattata e frazionata per assecondare le esigenze artistiche della sua opera. La musica d'avanguardia, che vive di una dimensione speculativa volta al superamento dei principi strutturali della tradizione occidentale, si ritrova quindi calata in una dimensione narrativa, perdendo le proprie peculiarità sperimentali e andando incontro a stigmatizzazioni da parte dei compositori d'avanguardia nei confronti dell'uso cinematografico della musica sperimentale; e tuttavia

Gli studi sulla comunicazione multimediale hanno in realtà da tempo messo in luce come proprio l'irriducibilità tra le dimensioni sonoro-musicale e visivo-cinematografica sia alla base della possibilità del testo audiovisivo di produrre nuovi significati.¹²

In *Deserto Rosso* i suoni elettronici sono trattati in modo tale da far percepire tanto l'angosciante incomprensibilità di una modernità tecnologica e industriale invasiva, quanto la nevrosi che in Giuliana essa produce.

La sintassi musicale 'tradizionale' è in questo film negata al punto da trasformare l'evento acustico in un fenomeno da osservare, tanto da parte del pubblico quanto della stessa Giuliana, che in più di un'occasione sembra accorgersi di questi suoni¹³.

Come a voler rinnovare sistematicamente la scelta del linguaggio musicale da adottare, Antonioni accantona la musica elettronica in favore del Rock degli *Yearbirds* e di un diverso Jazz, quello di Herbie Hancock: lontano da Giovanni Fusco, lontano da Vittorio Gelmetti, nasce *Blow-Up*.

Nell'opera di Antonioni la musica è trattata generalmente con estrema sobrietà. Entra ed esce dalla scena in modo mai banale, a spesso sorprendente. Vi sono momenti nei quali il suono

¹¹ G. PONTECORVO, *Il fantastico nel reale*, in «Fimcritica», 14, 1963, 135-136, p. 367, citato in M. CORBELLA, *Sperimentazione elettroacustica e cinema d'autore in Italia negli anni Sessanta*, in «Comunicazioni sociali», n. 1, 2011, p. 93.

¹² N. COOK, *Analysing Musical Multimedia*, Oxford University Press, Oxford 1998, citato *ibi*, p. 95

¹³ *Ibi*, p. 97.

organizzato perdura, e bisogna cogliere il significato di questa improvvisa insistenza. Ne *La notte* il quartetto jazz che suona nel giardino della lussuosa villa durante la festa potrebbe voler sottolineare il modo distratto e grossolano con il quale un ricco industriale, preso a paradigma di una specifica classe sociale, *usa* l'arte, degradandola a oggetto di consumo. Ne *Zabriskie Point* il lungo assolo di chitarra che accompagna le scene di giovani corpi nudi abbracciati sui morbidi rilievi gessosi vuole sottolineare la poesia, stavolta non *usata* da alcuno, dell'Arte e la sua perfetta assonanza con l'amore. Ma sono eccezioni, momenti epifanici. Sembra, Antonioni, far sua la frase di Claude Debussy «La musica è per me l'inesprimibile. Vorrei che avesse l'aria di uscire dall'ombra e, per istanti, vi rientrasse; e che sempre fosse discreta».¹⁴ Questo perché è il tempo del racconto, lo pseudotempo (di cui parla Gérard Genette¹⁵), il tempo cognitivo, soggettivo, relativo, interiore, a dover prevalere, senza che vi siano interferenze. Se così non fosse la musica aggredirebbe l'immagine, il suono non farebbe più da sfondo, da commento, ma diventerebbe elemento invasivo, fagocitante. Ciò vale soprattutto nel rapporto tra musica tonale e immagine filmica

L'adozione del sistema tonale, com'è noto, implica una particolare concezione del tempo che la musica per film, spesso inconsapevolmente, ha adottato. Eric Rohmer, nel negare una possibile relazione fra la musica e le immagini in movimento, ha giustamente evidenziato la differenza degli statuti temporali che appartengono alla musica tonale e al cinema. La musica, pertanto, sarebbe «il più falso degli amici del cinema, in quanto toglie al tempo cinematografico quella esclusività ed obiettività che gli sono propri»¹⁶.

Tornando a Giovanni Fusco, già ne *L'avventura* è frequente il superamento del tematismo tradizionale. Sebbene talvolta vi siano brani musicali assimilabili a composizioni 'classiche', con una struttura agogica e tematica che richiama la tradizione accademica cui si

¹⁴ F. LESURE, *Debussy: Gli anni del simbolismo*, EDT, Torino 1994, p. 112.

¹⁵ G. GENETTE, *Figures*, vol. III, *Discours du récit*, Paris, Seuil, 1972; ed. it. *Figure*, vol. III, *Discorso del racconto*, trad. it. L. ZECCHI, Einaudi, Torino 1976, pp. 81-134.

¹⁶ R. CALABRETTO, *Lo schermo sonoro. La musica per film*, Marsilio, Venezia 2020, p. 155. La citazione di Rohmer è in G. ZAPPOLI, *Eric Rohmer*, Il castoro, Milano 1998, pp. 7-8.

accennava, compaiono spesso suoni isolati, senza alcun rapporto (se non timbrico) tra loro, atti a creare atmosfere; commenti alla storia discretissimi ma incidenti nella partitura del film, ancor più significativi quando compaiono dopo lunghi periodi nei quali la musica è del tutto assente. Ancora di più ne *L'eclisse* il parametro melodico diventa irrilevante.

Nella musica da film, con il superamento del tematismo si crea «un tematismo discontinuo, in cui la melodia, benché non del tutto ripudiata, è comunque affrancata da valenze referenziali esatte e biunivoche, lasciando ampi spazi a suoni astratti, fraseggi sospesi e abbozzi di motivi irrisolti»¹⁷.

Negli ultimi film, il rapporto tra Antonioni e la musica sembra in qualche modo rientrare in parametri più concilianti. Ne *Il mistero di Oberwald*, l'uso di capolavori della musica classica favorisce la compenetrazione tra suono e sequenza filmica, in un sodalizio avvolgente. In *Professione reporter*, il brano chitarristico di Francisco Tárrega che chiude il film sembra essere dal regista proposto per trarne godimento. Così come, in *Zabriskie point*, il lungo assolo di chitarra di Jerry Garcia sottolinea l'immagine in modo fluido e continuo.

* * *

Sussurri, sibili, vento e sospiri, se accompagnati da un contesto adeguato, sono tutti suoni naturali capaci di scatenare brividi di paura. Curiosamente, in molte testimonianze di persone affette da fenomeno di “paralisi nel sonno” si riscontrano diversi elementi in comune: oltre alle consuete immagini allucinatorie di figure oscure e sovranaturali, questi episodi possono essere preannunciati o accompagnati da rumori come sibili, vento, onde e ronzii. Allo stesso modo, in molti film l'introduzione di questi elementi sonori è servito a rappresentare il passaggio da uno stato all'altro di realtà o ad avvertire di una presenza che non avrebbe dovuto esserci¹⁸.

¹⁷ R. CALABRETTO, *Lo schermo sonoro*, cit., p. 149.

¹⁸ D. BORGHETTI, *Il perturbante, paura e inquietudine nel quotidiano*, CSA Editrice, Bari 2018.

Il vento, inizialmente prodotto dal ventilatore posto nello studio di Riccardo e poi assai presente durante l'intera narrazione, è una delle sonorità più insistenti de *L'Eclisse*. Oltre al vento, frequenti sono rumori prodotti dall'acqua, da tenui gocciolii a potenti getti d'innaffiatoi. Anche il netto rumore di passi, al chiuso e all'aperto, accompagna tutto il film.

Nella scena iniziale il ventilatore produce un suono fisso. Alla stessa altezza è il suono del rasoio elettrico usato da Riccardo: sembra un effetto voluto, artificio necessario al mantenimento della tensione prodotta dall'unico commento sonoro ammesso dal regista. Quel suono è di fatto un *pedale*. Nell'intera prima scena quel suono/rumore persiste e sembra voglia ancorare Vittoria e Riccardo in una gabbia priva d'ogni prospettiva emozionale; poi è il rumore del vento a subentrare, non appena Vittoria esce all'aperto, libera. Quasi *rumore bianco* (che è solo un'idealizzazione teorica), quasi nota musicale (può chiamarsi nota musicale il rumore prodotto da un ventilatore?), l'orizzontalità del suono/rumore si confronta – per i circa dieci minuti del laconico dialogo che dà il via al film rappresentando distacco, abbandono, morte di un sentimento – con la verticalità degli oggetti: il vistoso fermalibri, le piantane, gli alti schienali delle austere sedie. Come se le armonie che solitamente si susseguono nel corso di un *pedale* musicale – e che, proprio per l'insistenza della nota tenuta, acquistano una particolare tinta espressiva – fossero state svuotate e sostituite da suoni/oggetti morti, oggetti che non hanno più ragion d'essere.

I silenzi di Riccardo e Vittoria sono il tessuto connettivo, la texture di un'interiorità priva di slanci, impietrita: impietrito è Riccardo sulla poltrona, lo sguardo fisso e inespressivo. Forse un'attesa, forse paura, forse incapacità d'amare.

A Firenze per vedere e girare l'eclisse di sole. Gelo improvviso. Silenzio diverso da tutti gli altri silenzi. Luce terrea, diversa da tutte le altre luci. E poi buio. Immobilità totale. Tutto quello che riesco a pensare è che durante l'eclisse probabilmente si fermano anche i sentimenti. È un'idea che ha vagamente a che fare con il film che sto preparando, una sensazione più che un'idea, ma che definisce già il film quando ancora il film è ben lontano dall'essere definito. Tutto il lavoro venuto dopo, nelle riprese, si è sempre

rapportato a quell'idea o sensazione o presentimento. Non sono più riuscito a prescindere¹⁹.

L'eclisse è espressione del vuoto. Ma se per Alberto Carocci il tema dell'incomunicabilità porta al silenzio e ad un esito artistico fondamentalmente negativo, per Luigi Chiarini

Non si può mai parlare di negativo per l'artista. Se l'artista esprime il negativo, il sentimento che anima la sua espressione non è certo negativo. La negatività di Leopardi è lirica altissima espressa con profonda emozione; eppure l'infinita vanità del tutto è negazione più assoluta dell'incomunicabilità²⁰.

La violenza con la quale ne *L'eclisse* viene descritta la Borsa, luogo disumano di traffici, arricchimenti e perdite – disumanità che si esprime nell'impetosa e prolungata ripresa non solo dei corpi freneticamente agitati ma anche e soprattutto dall'aspetto sonoro d'urlo incessanti e aggressive, in un potente e significativo contrasto con il sostanziale silenzio che domina il film fino a quel momento – è violenza che, se il film fosse stato fatto tredici anni dopo (nel momento cioè dell'intervista del 15 ottobre 1975 a Michelangelo Antonioni per il Corriere della sera su *L'eclisse*), sarebbe addirittura insufficiente. «Se dovessi farla oggi, *L'eclisse*, sarei ancora più duro». ²¹ La sopravvivenza della borghesia, continua Antonioni, è legata ai difficili e astrusi meccanismi della finanza. È, quella del 1975, una borghesia ben peggiore di quella mostrata nel film, perché condannata a deteriorarsi e per questo ancor più rabbiosa di quanto non lo fosse nei primi anni Sessanta.

E non sto facendo un discorso di politica, non parlo come parlerebbe un economista di sinistra; parlo come regista, come uno che è abituato a guardare la realtà, a trarre determinate conclusioni dagli avvenimenti, dai fatti, dai sentimenti. Direi quindi che *L'eclisse* rimane un film attuale nella misura in cui i suoi

¹⁹ G. TINAZZI, *Michelangelo Antonioni*, Il Castoro, Milano, 2013, p. 15.

²⁰ AA.VV., *Michelangelo Antonioni. Identificazione di un autore*, Pratiche Editrice, Parma 1983, p. 108

²¹ M. ANTONIONI, *Fare un film è per me vivere. Scritti sul cinema*, Marsilio, Venezia 1994, p. 245.

protagonisti sono persone che non credono ai sentimenti, che li limitano a certi aspetti²².

Il distacco tra un uomo e una donna che conclude *La notte è, ne L'eclisse*, l'incipit narrativo. Ed è mostrata nuovamente, come per Giovanni Pontano nei confronti di Lidia, l'incapacità di un intellettuale di saper parlare al cuore della propria compagna. È Riccardo, inerte e con lo sguardo nel vuoto, ad ascoltare impotente le parole definitive di Vittoria che, inequivocabilmente e senza ombra di ripensamento, gli comunica la propria volontà di concludere la relazione. Spegnersi di una relazione e spegnersi, secondo Moravia, del mondo stesso; questo sarebbe l'ammonimento di Antonioni, la sua critica al declino sociale di una società proiettata unicamente sul denaro

Qui abbiamo un'eco forse inconsapevole dell'immagine biblica del sole che diventa nero. Antonioni sembra ammonire: continuate a dedicarvi al denaro, e il mondo si spegnerà, la realtà diventerà quella dell'eclisse, fredda, muta, smorta²³.

La disintegrazione del mondo è nell'alternanza visiva e auditiva del tutto pieno (di gente urlante, insistentemente e cinicamente mostrata nella scena della Borsa) e del tutto vuoto nelle inquadrature finali, sorprendenti. Non esiste alcun collante emotivo, etico, sociale, spirituale, che impedisca questo disintegrarsi. Antonioni, fa notare Umberto Eco

Palesa la situazione di indeterminazione morale e psicologica dei personaggi, frantumati in una serie di forze esteriori che li 'agiscono', attraverso una indeterminazione del montaggio: una scena segue l'altra senza ragione, l'occhio cade su un oggetto senza che una causa ve lo determini²⁴.

Antonioni, volendo parlare di alienazione, la costruisce nelle stesse sequenze: la mostra, immergendovi lo spettatore.

²² *Ibi*, p. 246

²³ A. TASSONE, *I film di Michelangelo Antonioni. Un poeta della visione*, Gremese Editore, Roma 2002, p. 121.

²⁴ *Ibi*, pp. 120-121.

ANNA MARIA PEDULLÀ

L'inquietante, invisibile evidenza dell'affaire Moro

Scritto a caldo nel 1978, *L'affaire Moro* di Leonardo Sciascia ha il valore di una testimonianza storica e di una verità inquietante che ancora agisce nelle nostre coscienze. Il fantasma di Aldo Moro ancora si aggira per l'Europa, non solo per l'Italia.

Quando fu rapito il 16 marzo 1978, Moro era il Presidente del partito di maggioranza relativo, la Democrazia Cristiana. Il suo periodo aureo, in cui nascono i governi di centrosinistra, fondati sull'alleanza tra cattolici e socialisti, ha avuto fine. Sciascia ricorda che questo periodo va dalla morte di J.F. Kennedy alla morte del fratello Bob del 1969. Nel Settantotto Moro ricopre una carica morale e onoraria, appunto quella di Presidente della D. C., godendo di ampi sostegni personali rappresentati in primo luogo da Cossiga, Zaccagnini, Fanfani, Gui, Misasi e molti altri di una parte del partito considerato come "famiglia". Ma è comunque il regista di un'operazione politica nuova e destabilizzante degli equilibri politici non solo italiani, la nascita di un nuovo governo, un governo di "unità nazionale", guidato da Andreotti col sostegno esterno del PCI di Berlinguer. Alla fine del 1975 era stato assassinato all'idroscalo di Roma Pier Paolo Pasolini, anch'egli fantasma inquietante in quanto narratore, poeta, regista e pubblicista di altissimo profilo e critico del potere democristiano, ritenuto come continuazione del precedente regime fascista. Seppure Sciascia lo ritenga «fraterno e lontano»¹, nell'*incipit* del suo romanzo-saggio sul caso Moro lo scrittore siciliano si confessa «Con Pasolini. Per Pasolini», per il suo attacco al *Palazzo* in nome delle lucciole scomparse. La scomparsa delle lucciole è l'effetto del potere delle multinazionali, del consumismo sfrenato, dell'avanzata delle tecnologie

¹ L. SCIASCIA, *L'affaire Moro con aggiunta la Relazione parlamentare*, Adelphi, Milano 1994, p. 12.

a scapito della natura, sempre più inquinata e devastata. Pasolini, poco prima di essere ucciso, aveva pubblicato il primo febbraio 1975 un articolo sul «Corriere della sera» dal titolo *Il vuoto di potere in Italia*, inserito poi negli *Scritti corsari* con il titolo che chiunque lo aveva letto gli dava: *L'articolo delle lucciole*. In esso attaccava il potere della DC, ma riconosceva l'innovazione linguistica del discorso politico. In particolare, sosteneva che Moro, «il meno implicato di tutti» nelle cose orribili accadute in Italia dal '69, per «un'enigmatica correlazione» avrebbe adottato un linguaggio completamente nuovo e spesso incomprensibile, pur di conservare il potere.

Tre anni dopo Moro, secondo Sciascia in ritardo e solo, proprio perché «il meno implicato di tutti», fu destinato a «correlazioni molto più enigmatiche e tragiche»².

Il racconto politico di Sciascia nell'*Affaire*, che assume anche il carattere di un racconto poliziesco, si snoda in queste sequenze narrative:

- a. *Dramma*: Il sequestro di Aldo Moro.
- b. *Sfida*: Le Br sfidano lo stato democratico.
- c. *Interrogativi*: Le forze politiche appaiono confuse, specie i partiti sfidati dalle Br: DC e PCI.
- d. *Spaccatura*: Dentro la DC e anche all'interno delle BR.
- e. *Condanna a morte*: il processo del popolo all'on Moro si conclude con la condanna a morte.
- f. *Ultimatum*: o si accetta lo scambio tra tredici brigatisti e Moro o si esegue la condanna dell'ostaggio.
- g. Le Br fanno ritrovare Moro in una Renault rossa in via Caetani molto vicina a via delle Botteghe oscure dove c'è la sede del PCI.

Il “dramma” ha inizio il 16 marzo 1978 in via Fani a Roma, verso le 9 circa. L'auto di Moro e quella della sua scorta vengono attaccate dai brigatisti. Cinque i morti, e Moro viene rapito dal commando dei comunisti armati. Il telegiornale e la radio interrompono le trasmissioni per comunicare la notizia. Un'angoscia grandissima avvolge gli italiani che, dopo le stragi di Piazza Fontana a Milano, dopo quella di Brescia, rimaste ad oggi ancora piuttosto oscure, e dopo che sulla scena politica sono apparse,

² *Ibi*, p. 15.

nascoste ma evidenti nel loro progetto di destabilizzazione dello stato democratico, le brigate comuniste combattenti con tutta una serie gambizzazioni e omicidi di uomini simbolo dello stato, ora fummo informati dell'eccidio di via Fani e del "prelevamento" del Presidente della DC, il partito di maggioranza relativa che si apprestava su suggerimento di Moro a varare un governo con il sostegno esterno del PCI di Enrico Berlinguer.

Avevo 23 anni e seguivo molto gli eventi politici con mio padre, comunista come il fratello Gesumino, morto nelle lotte di liberazione dal nazifascismo del basso Lazio nel 1943. Mio padre era comunista ma dopo i fatti d'Ungheria non aveva voluto più la tessera del PCI. Io, ex alunna del liceo GB. Vico di Napoli, avevo partecipato alle lotte studentesche per il diritto allo studio e per il rinnovamento della democrazia italiana attraverso gli ideali di giustizia sociale e di libertà. Le mie idee non erano cambiate e mi ero laureata presso la facoltà di lettere della Federico II. Mio padre temeva un imminente colpo di stato ad opera della parte più conservatrice della classe politica italiana. Io temevo che quest'atto di violenza armata avrebbe avuto conseguenze nefaste per tutti.

Timori, angosce le nostre, alimentate dalle immagini del sangue sulla strada, i corpi senza vita degli uomini della scorta, le auto crivellate di colpi, la voce accorata e spesso rotta dal pianto di Paolo Frajese, il giornalista della Rai incaricato alla narrazione dei fatti.

Poi Luciano Lama e le altre confederazioni sindacali indicano lo sciopero generale. Sullo schermo televisivo mio padre ed io vediamo sventolare le bandiere bianche della DC e quelle rosse dei socialisti e dei comunisti in tutte le piazze d'Italia. Ne eravamo disorientati e al tempo stesso contenti di tanta partecipazione popolare.

Questo è il racconto della mia verità storica del "dramma" con cui ha inizio l'*affaire* Moro.

Sciaccia nel suo testo di natura polimorfa, come si è detto, rivela di aver pensato al racconto di Borges *Pierre Menard, autore del "Chisciotte"*, dopo aver messo ordine alle cronache e ai documenti dell'*affaire* Moro. Il racconto di Borges «si adeguava all'impressione che l'*affaire* Moro fosse già scritto, come fosse già compiuta l'opera letteraria, che visse ormai in una sua intoccabile

perfezione»³. E aggiunge che Moro e la sua vicenda sembrano generati da una certa letteratura. «Ho ricordato Pasolini. Posso [...] anche ricordare due miei racconti, almeno due: *Il contesto* e *Todo modo*»⁴. E questa impressione che tutto nell'*affaire* Moro accada, per così dire in letteratura, gli deriva dalla sfuggevolezza dei fatti e dal loro collocarsi in una dimensione di perfezione e al contempo di ambiguità, tipica della fantasia e non della realtà.

Il racconto poliziesco della vicenda Moro si snoda di mistero in mistero. Il primo riguarda il luogo della prigionia di Moro. Via Gradoli non viene presa in considerazione, allora le forze dell'ordine coordinate dall' "amico" di Moro, il Ministro degli Interni Cossiga, si recano a Gradoli in provincia di Viterbo senza alcun risultato. Finalmente poi a via Gradoli giunge la polizia che, dopo aver bussato alla porta dell'appartamento dove era effettivamente rinchiuso l'ostaggio, non ricevendo alcuna risposta, decide di non approfondire l'indagine. Altri misteri sono le lettere che Moro riuscì a far recapitare agli esponenti della DC, alla famiglia e a Bettino Craxi che sosteneva la trattativa tra Stato e brigatisti. Mentre i politici democristiani e comunisti, nonché i giornalisti, si affannavano a dichiarare che le lettere di Moro dalla prigionia erano opera di un pazzo o comunque prive di valore perché risultanti da una costrizione, Sciascia decide di *leggerle come veramente scritte da Moro*, con l'acume e lo scrupolo che sempre aveva verso qualsiasi documento e avvalendosi della conoscenza de *La lettera rubata* di E.A. Poe.

Il cavaliere Charles Auguste Dupin, l'investigatore di Poe, poneva a precetto di ogni investigazione la capacità di identificarsi, di immedesimarsi [...] Nell'*affaire* Moro si presentava la necessità di un duplice processo di immedesimazione: con le Brigate Rosse (la cui sempre indenne sicurezza nel muoversi, nel condurre spericolatissime azioni...si spiega anche col loro far calcolo di quella *invisibilità dell'evidenza* di cui Dupin discorre nel racconto *La lettera rubata*) e con Moro prigioniero che mandava dalla prigione messaggi da decifrare...⁵

La lettera rubata di Edgar Allan Poe ha avuto un celebre esegeta: Jacques Lacan. *Il seminario sulla "Lettera rubata"* del 1956 apriva la

³ *Ibi*, p. 27

⁴ *Ibi*, p.29

⁵ *Ibi*, pp. 44-45.

raccolta degli *Ecrits*. Lo psicanalista francese, attraverso questo racconto, ha illustrato come i significati non siano che variazioni individuali il cui dispositivo è dato dall'ordine del "Significante": lo spostamento della lettera, secondo la chiave di lettura lacaniana, determina i soggetti, i loro atti e i loro destini e nessuno è in grado di sottrarsi ad essa.

Per analogia con la lettera rubata, "il prelevamento" dell'On. Moro e la sua collocazione in luogo nascosto determina i soggetti in gioco. Gli antagonisti sono le BR che conducono il gioco politico e mediatico attraverso i loro comunicati e la pubblicazione di alcune delle lettere di Moro. Dal punto di vista politico le più importanti sono, a nostro avviso, quella a Francesco Cossiga e quella al Segretario della DC, Benigno Zaccagnini. Ma da "vittime" del sequestro Moro ben presto si trasformano in antagonisti anche la "famiglia" democratico cristiana e il PCI. Tra gli adiuvanti del soggetto rapito ci sono i socialisti come Craxi e Signorile che spingono per la trattativa con le BR e lo scambio dei prigionieri politici. Moro è assente dalla realtà storico-politica, eppure è ben presente come soggettoificante. Un significante che produce altri significanti, altri soggetti. Moro è il Padre nel conflitto edipico in cui i figli assassini sono i soggetti che egli stesso ha generato. Molto opportunamente in *Esterno notte* Marco Bellocchio carica Moro della Croce come Cristo nel suo Calvario. Il parricidio è qui non un gesto individuale ma collettivo, un rito che genera orrore e paura.

I messaggi di Moro non furono mai decifrati dai destinatari politici. Sciascia invece prova a decodificare le caute, reticenti e sibilline lettere dalla prigione che furono secondo lo scrittore siciliano più di cinquanta. Comprende che Moro era obbligato a collaborare al ricatto dei brigatisti, altrimenti nessuna delle sue lettere sarebbe stata recapitata. Crede che Moro puntasse innanzitutto sul suo ritrovamento da parte della polizia e che abbia voluto prendere tempo proponendo lo scambio con i tredici brigatisti, nella speranza che nel frattempo le forze dell'ordine non lo perdessero in azioni che non portavano mai a nulla. E è certo che Moro almeno nel primo mese della sua prigionia non immaginasse quanto la polizia perdesse tempo!

I media facevano a gara a dare notizie e immagini sulle ricerche della polizia. Ma per Sciascia *l'invisibile evidenza* dell'atteg-

giamento dei politici e del linguaggio dei giornali era che Moro non doveva essere trovato. Moro doveva morire. Il nuovo potere, che egli stesso aveva generato, lo condannava a morte per consolidarsi ed era contro la trattativa con i brigatisti per affermarsi come garante della legalità.

Sciascia con l'*Affaire* rivela ancora una volta il suo impegno a smascherare il *potere*. Quest'ultima una «*parola spaventosa*» come la definì Moro in una delle sue lettere da prigioniero: ed è su questa parola, con decisa contrapposizione polemica e politica, che Sciascia costruirà tutta la sua produzione letteraria.

Nella sua ultima edizione (1983) dell'*Affaire Moro*, Sciascia, come membro della Commissione parlamentare d'inchiesta sulla "affaire" – ha continuato a viverlo come "opera di verità" e perciò lo ripubblica (non più col rischio delle polemiche, ma del silenzio) con l'aggiunta della relazione di minoranza (di assoluta minoranza) presentata in Commissione e al Parlamento. Una relazione che l'autore ha voluto sintetizzare al massimo, nella speranza che fosse largamente letta: al contrario di quanto accade alle voluminose relazioni prodotte dalle inchieste parlamentari.

ANNA CERBO

Quante volte diss'io Allor pien di spavento

Versi petrarcheschi interpretati
da Leopardi (Zib. 3442-3446)

1. *Il mito dafneo nell'esperienza di Petrarca*

La poesia di Petrarca si presenta come diario, confessione di un amore che ha occupato interamente la sua vita, orientato la sua creatività e la sua attività di letterato protoumanista. Proprio dalla riflessione su se stesso e dall'analisi ininterrotta della propria interiorità, a partire dal *Secretum*, matura la poesia del *Canzoniere*, fondata sul contrasto senza soluzione: amore per Laura o amore per Dio, e sulla contraddizione insanabile del rapporto: il poeta che ama e la donna che non corrisponde all'amore, che amata non riama¹.

Da qui la «circularità della struttura» del libro², e insieme la complessa malinconia del Poeta perduto innamorado che, attraverso le poesie del *Canzoniere*, insegue invano il suo amore, confessa le delusioni, le veglie e le continue sofferenze, anche le sue attese lanciando uno sguardo sul futuro. Eppure, mentre confessa il costante desiderio di Laura, rivela anche il suo ardente sentimento di gloria. In sostanza sono due gli amori di Petrarca, entrambi vissuti con intensità: l'amore per la donna incontrata il 6 aprile del 1327, di venerdì santo, e l'amore per la poesia e, quindi, per la gloria. Questi due amori convivono, si sovrappongono e si

¹ Sulla poesia d'amore di Petrarca sono fondamentali gli studi di G. ORELLI, *Il suono dei sospiri. Sul Petrarca volgare*, Einaudi, Torino 1990; M. SANTAGATA, *I frammenti dell'anima. Storia e racconto del Canzoniere di Petrarca*, il Mulino, Bologna 1992; S. AGOSTI, *Gli occhi, le chiome. Per una lettura psicoanalitica del "Canzoniere" di Petrarca*, Feltrinelli, Milano 1993; P. CHERCHI, *Verso la chiusura. Saggio sul «Canzoniere» di Petrarca*, il Mulino, Bologna 2008.

² Cfr. F. RICO, *Prólogos al «Canzoniere» (Rerum vulgariarum fragmenta, I-III)*, in «Annali della Scuola Normale-Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», s. III, 18, 1988, pp. 1071-1104.

intrecciano al punto da creare equivoci e da diventare un unico grande amore, tanto che spesso Laura viene identificata con il lauro, ovvero con la gloria poetica. E in questo gioco di identificazioni si trova l'asse portante dei *Rerum vulgarium fragmenta*, cioè il mito di Apollo e Dafne³.

Questo è il mito più caro a Petrarca, fatto proprio e rivissuto con frequenza nelle sue poesie. Il Poeta innamorato si identifica con Apollo fino a gareggiare con lui, mentre Laura è identificata con Dafne, e l'una e l'altra con la Poesia. Accade per esempio nel sonetto *In mezzo di duo amanti*:

In mezzo di duo amanti honesta altera
vidi una donna, et quel signor co lei
che fra gli uomini regna et fra li dei;
et da l'un lato il Sole, io da l'altro era.

Poi che s'accorse chiusa da la spera
de l'amico più bello, agli occhi miei
tutta lieta si volse, et ben vorrei
che mai non fosse inver' di me più fera.

Súbito in allegrezza si converse
la gelosia che 'n su la prima vista
per sì alto adversario al cor mi nacque.

A lui la faccia lagrimosa et trista
un nuviletto intorno ricoverse:
cotanto l'esser vinto li dispiaque⁴.

Tra i due amanti (Apollo e Petrarca) c'è una donna (Dafne/Laura) che rivolge la propria attenzione al Poeta invece che al dio della poesia. Si tratta di un'illusione poetica unica, quasi una vittoria, vissuta con forza affettiva e immaginativa fuori dell'ordinario.

³ Sui miti nel *Canzoniere*, cfr. U. DOTI, *Petrarca e il mito dafneo*, in «Convivium», XXXVI, 1969, pp. 9-23; M. SANTAGATA, *La canzone delle metamorfosi*, in *Per moderne carne. La biblioteca volgare di Petrarca*, il Mulino, Bologna 1990, pp. 273-326; A. CERBO, *L'esperienza del mito» nel Canzoniere di Petrarca*, in *Metamorfosi del mito classico da Boccaccio a Marino*, nuova edizione riveduta e ampliata, ETS, Pisa 2012, pp. 135-157.

⁴ *Canzoniere*, CXV. Qui e appresso si cita da F. PETRARCA, *Canzoniere*, Testo critico e introduzione di G. CONTINI, Einaudi, Torino 1964.

In generale nel *Canzoniere* l'unità narrativa del mito classico, scomponendosi, si frantuma in episodi isolati e di volta in volta elaborati in funzione dell'esperienza sentimentale e dello stato umorale del Poeta, attraverso scene mitologiche in cui l'io poetante irrompe e si inserisce nella scena con la sua attualità.

Se il *Canzoniere* contiene frammenti incandescenti di un'anima che vive con ossessione un amore non corrisposto, dolorosamente scandito dagli anniversari dell'innamoramento, è spiegabile che Petrarca si strugga e si lamenti senza tregua e che vada alla ricerca delle ragioni dell'indifferenza di Laura, trovandole in qualche modo solo dopo la morte della donna, come testimonia la canzone *Quando il soave mio fido conforto*, soprattutto in questi versi:

Et ella: «A che pur piangi et ti distempre?
 Quanto era meglio alzar da terra l'ali,
 et le cose mortali
 et queste dolci tue fallaci ciance
 librar con giusta lance,
 et seguir me, s'è ver che tanto m'ami,
 cogliendo omai qualchun di questi rami!»⁵.

Il Poeta non riesce ad appagarsi di queste segrete e tardive, inconsce, rivelazioni di Laura. Il cerchio delle sofferenze d'amore sembra restare aperto. È questo l'enigma della poesia petrarchesca che volutamente afferma e smentisce.

Enigmatico, ermetico, è soprattutto il sonetto CXXXII: *S'Amor non è, che dunque è quel ch'io sento?* in cui Petrarca cerca di dire che cosa sia l'Amore, e lo fa attraverso una sequenza di interrogazioni e di ipotesi, di antitesi o contrapposizioni, senza arrivare a una definizione univoca dell'Amore. Certo è che «Amore è il dio più potente dei *Rerum vulgarium fragmenta*», colui che «fra gli uomini regna e fra gli dei»⁶. E altrettanto vero è che nel 1339 Petrarca scriveva a Guido Gonzaga: «Grande e veramente mirabile è la potenza dell'amore»⁷.

⁵ *Canzoniere*, CCCLIX, vv. 38-44.

⁶ Cfr. la voce *Amore*, a cura di S. STROPPA, nel volume *Lessico critico petrarchesco*, a cura di L. MARCOZZI e R. BROVIA, Carocci, Roma 2016, pp. 44-55.

⁷ *Familiares*, III, II, 1: «Magna prorsus amoris et mira potentia est».

2. *L'immaginativa ossessiva d'amore.* *Il commento di Marco Aurelio Severino*

La condizione costante di Petrarca nel *Canzoniere* è quella di poeta innamorato e malinconico, inquieto, afflitto dal mal d'amore⁸. Laura è assente, lontana; e il Poeta vive in attesa del suo ritorno, oppure cerca il volto della donna nelle persone che incontra, il suo simulacro nelle cose della natura. Il *Canzoniere* è «disseminato di epifanie di Laura», commenta Maria Cecilia Bertolani⁹. Le visioni davvero sono un'ossessione. Nella canzone *Standomi un giorno solo a la finestra* il Poeta contempla dalla finestra della fantasia sei visioni che gli preannunciano la morte della sua donna. Le visioni, ovvero le immaginazioni, che nascono dall'angosciosa pensosità del Poeta e dal timore della morte di Laura, ricordano le immaginazioni della *Vita nuova* di Dante ma hanno anche qualcosa di diverso – prodotte da emozioni e impulsi, da sogni e paure nel flusso dell'inconscio –, interpretabili con l'aiuto di Freud e di Lacan, voglio dire della psicanalisi.

Le sei visioni, descritte con preziosità stilistica e con superbe immagini metaforiche e mitologiche, sono il frutto di un sofferto raccoglimento, attraverso il quale la fantasia immagina ed elabora scene interiori e simboliche di lutto e di morte¹⁰.

Se il Poeta cerca e trova se stesso e Laura nei miti, cerca se stesso e la sua donna anche nel paesaggio solitario della campagna, dei colli e dei monti, ovvero nella natura osservata con occhi malinconici per l'assenza dell'amata. È esemplare la canzone *Di pensier in pensier, di monte in monte*, dove al movimento del corpo si accompagna il movimento della mente. Il pensare del poeta passa da un pensiero all'altro, in contraddizione tra di loro: un pensiero lo induce a sperare che Laura lontana lo ami, l'altro pensiero gli incute il sospetto che Laura sia del tutto incurante dell'amante.

⁸ Per la malinconia erotica rinvio al libro di M. CIAVOLELLA, *La malattia d'amore dall'Antichità al Medioevo*, Bulzoni, Roma 1976, e alla sua relazione *Malinconia erotica nel Rinascimento tra medicina e letteratura*, tenuta il 23 giugno sul seguente link di Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=VqZAhnituTi>.

⁹ Cfr. la voce *Visione*, in *Lessico critico petrarchesco*, cit., pp. 376-386.

¹⁰ Cfr. il saggio di S. FREUD, *Lutto e Melanconia* (scritto nel 1915, ma pubblicato nel 1917) e J. LACAN, *Seminario XI*.

Ci aiutano a comprendere la citata canzone psicologica di Petrarca gli studi sulla malattia d'amore. In particolare è di aiuto il commento di Marco Aurelio Severino¹¹ al sonetto II: *Sì cocente pensier nel cor mi siede* di Giovanni Della Casa. Dichiarando di seguire la lezione dei medici come la più sensata, rispetto a quella dei Platonici e di altri Filosofi, Severino insisteva sulla corruzione del potere immaginativo a causa dell'amore eccessivo:

Amor – dicono costoro – est corruptio virtutis Imaginativae falsae repraesentantis ratiocinativae. Il perché riferiscono tutto l'esser d'Amor all'Imaginativa, et in quella il ripongono. Et di vero nell'Imaginativa è tutta la possanza, e tutta la forza d'Amore; anzi il vero suo seggio, ove è fondato, et radicato è l'Imaginativa. Per l'Imaginativa è sempre presente a gli amanti l'amato oggetto. Per l'Imaginativa un tronco, un sasso, uno sterpo, un albero par loro l'amata Donna. Per l'Imaginativa parlano, e non parlano, par loro stringere et non istringono, par lor camminare, et nullo si muovono. Per l'Imaginativa non gustano del mangiare, né del bere, né dell'altre cose, che piacciono. Per l'Imaginativa vegghiano le notte intiere. Per l'Imaginativa soffrono quel che per verun'altro conto non soffrirebbero. Et in somma tutte cose buone e ree si sentono dagli amanti per cagion della loro imaginazione¹².

Questo brano, oltre a far luce sul citato sonetto di Della Casa, illumina i componimenti di Petrarca, mai sazio della vista di Laura, stanco delle pene d'amore che lo assillavano di giorno e ancora di più di notte (*A qualunque animale alberga in terra*), diviso tra timori e speranze.

Grazie alla forza dell'immaginativa erotica, ossessiva, nella canzone *Di pensier in pensier, di monte in monte*, Petrarca si vede accompagnato dall'ombra fantasmatica di Laura; e può «disegnare

¹¹ Marco Aurelio Severino (Tarsia 1580 - Napoli 1656), di origini calabresi, venuto a Napoli, prima si dedicò agli studi filosofici e poi alla medicina. Cfr. la voce *Severino, Marco Aurelio*, a cura di O. TRABUCCO, nel *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 92 (2018).

¹² *Rime di M. Gio. della Casa sposte per M. Aurelio Severino*, Presso Antonio Bulifon, Napoli 1694, pp. 11-12. Il commento di Marco Aurelio Severino ai sonetti di Della Casa è stato ricordato da M. Ciavoletta nella citata relazione *Malinconia erotica nel Rinascimento tra medicina e letteratura*, con riferimento proprio al sonetto *Sì cocente pensier nel cor mi siede*. La citazione latina da cui parte Severino nel commentare il sonetto è presa dal trattato *De amore heroico* di Arnaldo da Villanova.

co' la mente il suo bel viso» o vederla «in tante parti» e contemplarla dimenticando se stesso – proprio come scrive Severino. E, sempre in virtù dell'immaginativa, può mirarla nell'acqua trasparente del fiume o sull'erba come se fosse presente e viva, oppure scorgerla nel tronco di un faggio, o in una bianca nuvola. Quanto più il luogo è selvaggio e solitario, tanto più il Poeta se la raffigura bella, essendo al tempo stesso egli «sì presso et sì lontano»¹³.

Quando Laura è lontana dal Poeta innamorato, questi evoca la sua bellezza o la contempla mediante l'esperienza immaginativa, e col supporto della mitologia. I sonetti XLI-XLII del *Canzoniere*, che espongono due eventi antitetici (la partenza e il ritorno di Laura), e quindi due situazioni psicologiche particolari e diverse, rielaborano immagini dello stesso mito: Apollo e Dafne, e di altri miti minori. La partenza di Laura nel sonetto XLI scatena una burrascosa tempesta; il suo ritorno nel sonetto XLII riporta il sereno dopo la tempesta della partenza. Il capovolgimento della situazione ci aiuta a penetrare nel labirinto della psiche petrarchesca, a individuare la realtà psichica del Poeta, e cioè la separazione o l'accostamento all'oggetto del desiderio, la «mancanza di essere» del soggetto (l'io amante) o la sua «pienezza di essere»¹⁴.

3. *Meraviglia e amore, timore e spavento nella canzone CXXXVI dei Rvf*

F tutto dell'esperienza immaginativa di un amore tormentoso sono quasi tutti i componimenti del *Canzoniere*. Tra questi si annovera in particolare la canzone *Chiare, fresche et dolci acque*, in cui l'io del Poeta si muove tra il passato e il futuro. Petrarca evoca la figura di Laura nel paesaggio naturale di Valchiusa: la sua bellezza («de belle membra», «il bel fianco», «l'angelico seno», «i begli occhi») è in armonia con la bellezza del luogo («gentil ramo», «herba et fior», «aere sacro, sereno»). Alla delicata evocazione segue un cenno al proprio stato presente, al destino crudele

¹³ *Di pensier in pensier, di monte in monte*, v. 61.

¹⁴ Intorno alla struttura del desiderio cfr. J. LACAN, *Le Séminaire*, livre II, *Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, Seuil, Paris 1978, pp. 261-262.

di innamorato infelice e, quindi, al pensiero della morte col quale si accende la speranza che il proprio corpo un giorno possa essere seppellito presso le dolci acque di Valchiusa (II strofa). Così si anima la previsione di un futuro in cui «la fera bella et mansüeta», mossa da pietà, cercherà i resti dell'innamorato sui quali sospirare e piangere «asciugandosi gli occhi col bel velo»¹⁵. I versi scandiscono con immagini tenere e pietose l'estremo desiderio dell'innamorato.

L'armonia tra la bellezza del paesaggio e la grazia di Laura si ripropone nella quarta strofa con una nuova e più intensa raffinatezza, tanto che, nella strofa successiva, il luogo diventa il regno ideale dell'Amore, e la donna una creatura angelica, paradisiaca.

Nel tentare un'esegesi delle due ultime strofe della canzone *Chiare, fresche et dolci acque*, mi pare utile ricordare un altro passo delle *Esposizioni* di Marco Aurelio Severino, questa volta relativo al sonetto XI di Della Casa: *Sagge, soavi, angeliche parole*. Il Commentatore, indicando come già Dante e Petrarca avessero parlato dell'unione della meraviglia, dell'amore e del timore, ci tiene a precisare che la canzone *Chiare, fresche et dolci acque* è una prova sublime di siffatta mescolanza:

Ma dove il Petrarca con dolcezza, et leggiadria impareggiabile distinse, et fè chiara la mischianza di tutti e tre questi affetti, fu nella canzone, che incomincia *Chiare, fresche, et dolci acque*, ove doppo aver descritto con molta evidenza la forma, nella quale finge di haver veduta la sua Donna stare appoggiata ad un albero lungo la riva di un fiume, nell'ultima stanza, mentre passa a descrivere quel che avvenne a lui da tal vista, espone maravigliosamente tutta la natura dell'Estasi con tutti questi tre affetti da noi apportati nella sua spiegazione; et del vero con tanto ardore, con tanta dolcezza, et con tanta energia, che non credo che forza d'humano ingegno possa più oltre aggiugnere¹⁶.

Severino scandisce il componimento petrarchesco *Chiare, fresche, et dolci acque* secondo un movimento affettivo, tutto interiore, piuttosto che secondo una scansione del tempo: passato, presente e futuro. La vista della sua donna presso il fiume Sorga a Valchiusa (prima strofa), attraverso il ricordo, trae il Poeta prima ad

¹⁵ *Chiare, fresche et dolci acque*, v. 39.

¹⁶ *Rime di M. Gio. della Casa spostate per M. Aurelio Severino*, cit., p. 148.

un'estatica contemplazione dell'oggetto amato (quarta strofa)¹⁷ e poi alla descrizione dell'estasi amorosa nella quinta stanza, dove alla fine la sovrabbondante meraviglia, che seduce immediatamente l'animo umano, degenera in stupore¹⁸.

Dall'assorta contemplazione della bellezza di Laura il Poeta ritorna al presente e all'amore, che accende il suo desiderio, come suggerisce l'espressione «pien di spavento» e poi il suo sospirare:

Quante volte diss'io
allor pien di spavento:
costei per fermo nacque in paradiso.

La meraviglia favorisce e alimenta la contemplazione e, quindi, l'oblio e l'estasi amorosa:

Così carco d'oblio
il divin portamento
e 'l volto e le parole e 'l dolce riso
m'aveano, et s'ì diviso
da l'immagine vera,
ch'ì dicea sospirando:
Qui come venn'io, o quando?
credendo esser in ciel, non là dov'era¹⁹,

¹⁷ Intorno al momento estatico della contemplazione amorosa nel *Canzoniere* cfr. E. FENZI, *Petrarca*, il Mulino, Bologna 2008, p. 95.

¹⁸ Per una teoria della meraviglia si veda R. DESCARTES, *Les passions de l'âme* (1649), II, art. 53, trad. it. di G. CAIROLA, *Le passioni dell'anima*, in *Opere filosofiche*, 2 voll., a cura di E. LOJACONO, UTET, Torino 1994, vol. I. La meraviglia (o ammirazione) è un'improvvisa sorpresa («subite surprise») dell'anima, che porta l'uomo a considerare con attenzione la rarità e la preziosità di ciò che gli si manifesta: «Lorsque la première rencontre de quelque objet nous surprend, et que nous le jugeons être nouveau, ou fort différent de ce que nous connaissions auparavant, ou bien de ce que nous supposions qu'il devait être, cela fait que nous l'admirons et en sommes étonnés. Et parce que cela peut arriver avant que nous connaissions aucunement si cet objet nous est convenable, ou s'il ne l'est pas, il me semble que l'admiration est la première de toutes les passions. Et elle n'a point de contraire, à cause que, si l'objet qui se présente n'a rien en soi qui nous surprenne, nous n'en sommes aucunement émus, et nous le considérons sans passion».

¹⁹ Alla fine dell'estasi lo stupore si rivela come stordimento dell'intelletto, intontimento, come per esempio nel componimento CXCVIII: «I' nol posso ridir, ché nol comprendo: / da ta' due luci è l'intelletto offeso, / et di tanta dolcezza oppresso et stanco». Si rinvia al saggio di D. GIUGLIANO, *Lo stupore, l'ottundimento*,

ma convive con l'amore che muove il desiderio di possesso che a sua volta genera paura, spavento. Lo spavento è prodotto dalla vista della bellezza e dal primo concepimento di un desiderio vivo e forte di quella bellezza.

Cosa significa *pien di spavento*? *Spavento* come forte e improvviso turbamento psichico, come il cavalcantiano "sbigottimento" (peraltro anche Petrarca parla di «alma sbigottita»²⁰), come «amorosa paura»²¹, come scissione e compresenza di sensualità e ragione. Alla meraviglia segue lo stupore, all'estasi che innalza il ritorno alla realtà.

4. *Esegesi leopardiana dei vv. 53-55 (canzone CXXVI)*

Un grande poeta del Romanticismo italiano, cantore d'amore, Giacomo Leopardi, ha dato un'interpretazione non tanto scientifica, specificamente fisiologica alla maniera cavalcantiana, quanto filosofica (metafisica) e psicologica dei versi petrarcheschi 53-55 («Quante volte diss'io / allor pien di spavento: / costei per fermo nacque in paradiso»), in particolare dell'espressione «pien di spavento», andando più avanti rispetto al commento di Marco Aurelio Severino. L'esegesi leopardiana si legge in questo lungo e profondissimo brano dello *Zibaldone* 3443-3446:

È proprio dell'impressione che fa la bellezza (e così la grazia e l'altre illecebre, ma la bellezza massimamente, perch'ella non ha bisogno di tempo per fare impressione, e come la causa esiste tutta in un tempo, così l'effetto è istantaneo) è proprio, dico, della impressione che fa la bellezza su quelli d'altro sesso che la veggono o l'ascoltano o l'avvicinano, lo spaventare; e questo si è quasi il principale e il più sensibile effetto ch'ella produce

la differenza. *Primi appunti per una teoria della meraviglia a partire da Vico*, in «I castelli di Yale online», VII, 1-2, 2019, pp. 65-82.

²⁰ *Di pensier in pensier, di monte in monte*, v. 6.

²¹ È la paura che nasce dalla vista della donna nella sua rara bellezza. Cfr. il sonetto *Vidi tra mille donne una già tale*, v. 2. Si veda G.A. CAMERINO, "Spavento, spaura, si spaura", in «Giornale storico della letteratura italiana», vol. 185, n. 611, 2008, pp. 444-453. Leopardi è altresì attento a capire la natura e l'origine della paura notturna (e quindi il rapporto tra l'essere umano e la notte) nell'idillio *Lo spavento notturno*.

a prima giunta, o quello che più si distingue e si nota e risalta. E lo spavento viene da questo, che allo spettatore o spettatrice, in quel momento, pare impossibile di star mai più senza quel tale oggetto, e nel tempo stesso gli pare impossibile di possederlo com'ei vorrebbe; perché neppure il possedimento carnale, che in quel punto non gli si offre affatto al pensiero, anzi questo n'è propriamente alieno; ma neppur questo possedimento gli parrebbe poter soddisfare e riempire il desiderio ch'egli concepisce di quel tale oggetto; col quale ei vorrebbe diventare una cosa stessa [...]: ora ei non vede che questo possa mai essere. La forza del desiderio ch'ei concepisce in quel punto, l'atterrisce per ciò ch'ei si rappresenta subito tutte in un tratto, benché confusamente, al pensiero le pene che p. questo desiderio dovrà soffrire, peroché il desiderio è pena, e il vivissimo e sommo desiderio, vivissimo e somma, e il desiderio perpetuo e non mai soddisfatto è pena perpetua. Ora a lui pare e che quel desiderio non sarà mai soddisfatto (o non ne vede il come, e gli par cosa troppo ardua e difficile e improbabile), e ch'esso non sarà mai per estinguersi da se medesimo, come quando proviamo un dolor vivissimo, ci pare a prima giunta ch'ei sarà perpetuo, e che ne sia impossibile la consolazione, e che niuna cosa mai lo consolerà²².

Per Leopardi lo *spavento* di Petrarca è un'impressione istantanea prodotta dalla bellezza di Laura nel momento in cui la vede e la contempla (attraverso il ricordo), in generale è il principale e il più sensibile effetto che la bellezza dell'altro sesso produce nel soggetto che la percepisce, la mira o ne sente parlare. La bellezza non ha bisogno di tempo per fare impressione, produce effetti immediati. Fa subito tremare il cuore²³.

Chiarito che cosa sia lo *spavento* (impressione ed effetto che provocano il senso del perturbante²⁴, movimento impetuoso e indomabile) e da cosa esso sia prodotto (la bellezza, femminile o

²² G. LEOPARDI, *Zibaldone di pensieri*, a cura di G. PACELLA, Garzanti, Milano 1991, vol. II, pp. 1800-1801.

²³ Prima di cominciare il commento, Leopardi cita i vv. 5-6 del celebre frammento 2D di Saffo e ricorda la traduzione latina di Longino («et rides amabiliter: quae res in pectoribus tremere fecit»).

²⁴ Cfr. il saggio *Il perturbante* di Freud (scritto nel 1919), dove si legge: «Non c'è dubbio che il "perturbante" (*Unheimlich*) appartiene alla sfera dello spaventoso, di ciò che ingenera angoscia e orrore, ed è altrettanto certo che questo termine non viene sempre usato in un senso nettamente definibile, tanto che quasi sempre coincide con ciò che è genericamente angoscioso» (S. FREUD, *Il*

maschile), Leopardi spiega perché si prova spavento: tale è la forza di attrazione della bellezza sull'uomo o sulla donna che la osservano che in quel momento sembra loro impossibile vivere senza di essa (ovviamente senza quella persona), e al tempo stesso pare impossibile di «possederla com'essi vorrebbero»; in più nemmeno il «possedimento carnale» potrebbe appagare il desiderio possente di quella persona con la quale si desidera diventare una sola cosa. Lo spavento è dovuto al timore che ciò non possa accadere.

La forza del desiderio (la concupiscenza) è tale che l'amante ne è atterrito, prevedendo (benché confusamente) tutte le pene che si troverà a soffrire per quel desiderio. Il desiderio è pena, e il desiderio perpetuo e mai soddisfatto è pena perpetua. L'amante da una parte sente che quel desiderio vivissimo non potrà mai estinguersi, dall'altra si rende conto che è molto difficile che esso possa essere soddisfatto pienamente. Nel sottile ragionamento leopardiano affiorano ombre e pulsioni inquietanti come quelle di Freud e di Lacan circa la soddisfazione del desiderio. Freud, infatti vede nel sogno, e non nella realtà, il luogo della realizzazione del desiderio²⁵.

Concludendo, nella quinta strofa della canzone *Chiare, fresche et dolci acque*, dallo spavento generato dall'estasi amorosa (passione mista di venerazione) Petrarca ritorna alla realtà, al consueto travaglio d'amore, alle pene di innamorato non corrisposto. La singolare bellezza di Laura immediatamente ha destato meraviglia e amore nel Poeta, che arriva a percepire una situazione paradisiaca. Ma alla meraviglia fa seguito lo stupore e all'amore (che muove gli spiriti e la mente) si accoppia il timore. Le tre passioni o affetti, individuati da Marco Aurelio Severino: meraviglia, amore e timore, si congiungono e si alimentano tra loro. La meraviglia permette alla mente di Petrarca di contemplare e vagheggiare l'oggetto amato. Ma, mentre la meraviglia aumenta e l'amore si dilata al punto che l'innamorato desidera la persona amata come parte di se medesimo, nasce e cresce il timore fino

perturbante, in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Bollati Boringhieri, Torino 1991, pp. 269-307).

²⁵ Sul contrasto tra sogno e realtà, «diletto sognato» e «diletto vero» cfr. il *Dialogo di Torquato Tasso e del suo genio familiare*. Le pagine leopardiane sono molto interessanti e necessitano di un confronto attento con le riflessioni freudiane. Si pensa di farlo in altra sede.

a compromettere l'equilibrio degli affetti che si sono mescolati: meraviglia, amore e timore.

È molto significativa, a livello di approfondimento psicologico ed esistenziale, la chiosa successiva nella pagina leopardiana dello *Zibaldone*. Leopardi precisa che lo spavento amoroso che segue l'estasi è un'esperienza che riguarda chi prova per la prima volta il desiderio amoroso, soprattutto gli adolescenti, ancora ignari della precarietà dell'amore e dei disinganni della vita.

Non poteva sfuggire a Leopardi la forza dell'amore petrarchesco, e quindi il significato etico-psicologico dello «spavento» generato dall'amore e dalla bellezza femminile, se il Recanatese ammirava la forza e la sincerità della poesia di Petrarca, che non parla del cuore ma fa parlare il cuore, svelando l'inconscio.

La potenza mirabile dell'Amore, evocata più volte da Petrarca nei *Rerum vulgariarum fragmenta*, ritorna nel *Pensiero dominante* di Leopardi, per diventare potenza oscura, negativa e illusoria («inganno estremo») nel canto *A se stesso*, dove non solo le illusioni ma persino il desiderio delle illusioni è spento.

A Petrarca, e ancora più a Leopardi, appare massimamente perturbante, strettamente orrido, ciò che ha rapporto con la morte e con la vecchiaia, soprattutto col disfacimento della bellezza del corpo femminile²⁶.

²⁶ Anche questo tipo di perturbante non sfugge a Freud: «A molti uomini appare perturbante in sommo grado ciò che ha rapporto con la morte, con i cadaveri e con il ritorno dei morti, con spiriti e spettri» (S. FREUD, *Il perturbante*, cit., p. 294).

VALERIA GIANNANTONIO

Piccolo mondo moderno: tra il rimosso e la perturbazione e gli effetti della conversione

La novità del romanzo

Datato nel 1901, anno risolutivo della vita e della attività narrativa di Antonio Fogazzaro, *Piccolo mondo moderno* è un romanzo che definirei di “frontiera”, composto dopo il ventennio di crisi spirituale dell’autore (tra il 1870 e il 1890) e a ridosso della svolta del ’900. Il narratore si era dato a condurre una vita mondana, di divertimenti, elegante, specie nel ventennio del soggiorno torinese-milanese, dal 1860 al 1880. Mentre con le opere degli Scapigliati milanesi usciva, nel 1872, il *Discorso dell’avvenire del romanzo in Italia*, in cui furono dibattuti importanti questioni morali e intellettuali del romanzo italiano, il Fogazzaro, progressivamente avvicinosi alla fede, nel 1873, grazie a un libro di Arturo Gratry, *La philosophie du credo*, iniziò a modificare le trame dei suoi romanzi in chiave religiosa, cristiana. La fede, principio universale di vita, fu da lui considerata il cardine intorno al quale ruotavano i veri valori dell’uomo, patriottici, sentimentali, familiari, civili, purtroppo in decadenza nei tempi attuali. Essa consisteva in una effusione dello spirito, riflesso e coltivato nella interiorità dell’anima, entro passioni latenti nel subconscio degli individui, che stentavano ad ascendere e a rivelarsi in superficie, ma anche in un moto esteriore di rilancio della società e della politica attuali. Dono di Dio, ma anche fonte del molteplice, il cristianesimo dell’autore si mostrò prima di tutto nell’introversione dei personaggi, molto spesso alle prese con una autoanalisi, che ne svelava il desiderio di trasgressione ai danni di forme consuetudinarie e tradizionali di esistenza, da modificare nel presente. L’esigenza e il desiderio dell’altro, del diverso, dell’alternativo, preoccupavano i singoli personaggi, a causa della sedimentazione inconscia, di colpe e peccati commessi contro la morale comune, da scontare o attraverso un’incursione

della coscienza negli abissi della psiche, o in un atto religioso di imitazione della passione di Cristo, col suo sacrificio salvifico. La colpa facilmente si trasformava in rimorso, in una condizione negativa dello stato della psiche e in una esistenza fallimentare. Le vie di uscita dall'accumulo di colpe e peccati sarebbero consistite o in una sorta di *imitatio Christi*, di esemplarità morale del percorso purificatore e salvifico del Cristo in croce, dall'uomo rivissuto nel sacrificio della morte. Il rimorso, in questa interpretazione religiosa, se nasceva da situazioni e stati d'animo rimossi dal singolo e sedimentati nel subconscio, poneva al centro il problema della purezza della coscienza, da liberare dalle impurità di grovigli interiori, che potevano pericolosamente fiaccare la volontà e l'attivismo, e condurre all'inerzia. Il peccato originale, come da *Genesi*, aveva avuto il merito di proporre Eva quale antidoto di Maria, privata di immortalità, di eternità, e non immersa nel sacrificio, ma anzi nel godimento, nel piacere, quale cifra del suo habitat naturale, coincidente con l'Eden terrestre. Il riferimento cristiano fu certo plausibile per il Fogazzaro, convertitosi a una fede non serena, ma problematica, che da un lato ebbe le sue radici nel movimento contemporaneo del Modernismo, dall'altro in una coscienza permeata di sensibilità decadente, scissa nelle forme antitetiche del male e del bene, del lascivo e della sostenutezza dei pensieri sani, di una volontà rinata di vivere le gioie che la natura offriva, di trasgredire la morale comune e all'opposto di accettare il martirologico sacrificio di Cristo, quale speranza di rinascita nell'aldilà e di continuazione nel Bene.

La colpevolezza cristiana

La pena del peccato si esprime, nel romanzo, nella sofferenza di Piero, nel desiderio solitario della preghiera, nel dolore di una vita sprecata nella speranza della felicità, e culminata in una perenne infelicità, manifestantesi anche in stati esteriori allucinatori, d'isterica follia, di condanna a un degrado psichico. Alla base del tutto c'era l'avanzamento materialmente progressista della civiltà borghese, attaccabile per la sua superficialità, immoralità, per i suoi costumi poco decorosi, per il ricorso a usuali pratiche di devozione e strumenti di salvezza. Il suo sguardo era piuttosto

rivolto ai commerci, a conflitti di classe spesso per ragioni economiche, a un soffocante perbenismo che opprimeva la natura già internamente compressa dell'individuo, aspirante alla libertà di conscio e inconscio, a una condizione serena di vita. Per l'indagine analiticamente interiore del romanzo, attenta a cogliere e ad annotare gli stati d'animo di diversa tipologia dei personaggi, nel tempo accumulati nel subconscio, a riferire e a concentrarsi su crisi adolescenziali e di maturazione, a esprimere le difficoltà della vita matrimoniale, direttamente esperita da Piero, che non apporta serenità e appagamento, molti studiosi non hanno evidenziato il reale significato di rottura del romanzo nei riguardi della tradizione ottocentesca, e hanno elaborato la tesi e l'affermazione di genere autobiografico, ancora oggi sostenuta. Il romanzo continua a suscitare un grande interesse, in quanto sintesi di aspetti di un Romanticismo ormai al suo tramonto, attualizzato nell'immersione nel vissuto, secondo modi un poco edulcorati di scrittura e di ambientazione, in ogni caso esprimenti vicende trascorse traumatiche. Ma, più che per proiezioni analettiche, il romanzo è sostenuto da un solido impianto proletico, che viene raffinato nella macerazione intellettuale e spirituale di Piero, entro un dettato narrativo che precorre la futura figura tormentata del *Santo*. Quanto all'autobiografismo nutrirei qualche perplessità in merito, perché, pur nella presenza di motivi esteriori di continuità e di affinità con *Piccolo mondo antico*, del 1895, specie nella discendenza diretta di Piero Maironi, dalla coppia di Franco e Luisa Maironi, del precedente romanzo, nelle due opere si rispecchia un'atmosfera del tutto diversa. Anche se un personaggio come Jeanne Dessalle evoca l'amica Biaggini, o quello bonario e fraterno di don Giuseppe lo zio diretto del narratore, o ancora quello, di Elisa ricorda la moglie Rita, il romanzo, successo al *Daniele Cortis*, è opera di una stagione sociale e politica nuova, cui Fogazzaro aderisce con nuovo impegno e fervore. Già avvenuto intorno al 1873 il ritorno alla fede, Fogazzaro volse nel tempo la sua attenzione alle risonanze sociali e civili, di un'opera riformista nel segno dell'amore cristiano, di ripristino dell'autentico evangelismo, e specialmente di una sintesi tra evolucionismo e cristianesimo. Egli sposò una visione cristiana del mondo, non più nutrita di apporti anche laici, ma

ripensata nell'onestà delle idee e nel progresso della storia, che avrebbe accolto, insieme alla fede, anche la scienza.

*Accenti positivi del "Modernismo"*¹

Una vera e propria ansia di rinnovamento accompagnò l'intera vita del Fogazzaro, come proposito di riforma della propria opera e di avanzamento, tramite l'allargamento ad altre tematiche, delle prove narrative. Dopo la propria conversione, Fogazzaro aveva ricevuto, il 29 maggio 1885, una lettera emblematica del Salvadori, che recitava: «Insomma io sono tornato cristiano». La lettera, in cui il Salvadori dibatteva il problema dei rapporti tra scienza e fede, era centrata sull'esistenza di problematiche misteriose in natura, cui solo la ragione con la fede sapeva dare risposte adeguate e verosimili. La verità, per Fogazzaro, coincideva con una idea di progresso, rivolta in modo particolare all'istituzione della Chiesa, arretrata e decrepita, all'interno della quale si sarebbero dovuti stringere altri rapporti con i cattolici progressisti. La Chiesa aveva maggiormente subito le conseguenze deleterie della politica, dell'Italia postunitaria, di una confusione di tendenze non bene incanalate in un'unica direzione vincente. Anzi, ancora ferma su posizioni troppo tradizionaliste, la Chiesa si affiancò e respirò la stessa aria conservatrice di piccoli e chiusi mondi paesani, rimpiccioliti dalla persistenza di valori meschini, romantici, provinciali, che il narratore in parte elogiò per la moralità dei sentimenti e dei pensieri, divisi peraltro in partigianerie politiche. A questi ambienti presso i quali Fogazzaro aveva trascorso l'infanzia, l'adolescenza continuò ad andare il ricordo nostalgico di luoghi sani, puri, incontaminati dal male e dalla città, tanto che Fogazzaro creò il mito della Valsolda, grazie alla freschezza delle memorie. Nelle condizioni presenti della crisi del romanzo italiano, divenuto di basso livello, l'autore sedimentò il concetto di vero, ma né positivistico, né materialistico, perché il realismo di questi vicini indirizzi romanzeschi era divenuto troppo enfatico e ben poco autentico. Lo scopo del narrare non poteva essere il

¹ G. SALVADORI, *Lettere (1878-1906)*, a cura di N. VIAN, Edizioni di Storia e Letteratura, vol. I, Roma 1976, pp. 98-99.

perseguimento dell'arte pura, per lo più falsa, dissacratoria, fondata magari anche su conoscenze libresche, ma quello legato all'esperienza diretta, cioè all'indagine dei sentimenti e degli stati d'animo effettivi dell'uomo, per lo più confinati nel subconscio. Il narratore ormai non si volgeva solo alla rappresentazione della realtà esteriore, ma a quella interiore, cui riconduceva profondi drammi di coscienza, fluttuazioni psicologiche, e dialettiche sentimentali e affettive. L'attenzione all'intimità sembrava escludere problematiche scientifiche, politiche ben più gravi, riguardanti la natura, la vita del cosmo infinito e immenso, dalle misure incalcolabili, tutte conoscenze cioè ancora incomplete, per le quali i nuovi scienziati articolavano altre proposte e fornirono nuove risposte. La scienza abbandonò il suo metodo induttivo tradizionale, per divenire scoperta di altre modalità della conoscenza, quando, giungendo a Freud, a Lacan, a Jung, ammodernata nella psicanalisi, evidenziò, tipologie e metodologie diverse di approccio alla scoperta della realtà affettiva dell'uomo moderno. Le coordinate sempre più spiritualiste dell'ideologia fogazzariana fecero di *Piccolo mondo moderno* uno dei romanzi più riusciti e innovativi del narratore della fine dell'800, posto tra il *Daniele Cortis* e il *Santo*, il romanzo del 1905 del messaggio riformatore della Chiesa.

La coercizione della fede e il rinnovamento della Chiesa

V alutare le ragioni della conversione alla fede e al “Modernismo” di Fogazzaro significa evidenziare una realtà molto complessa del suo spirito, entrando anche nella esperienza biografica del narratore. Ai primi del 900 la vita di Fogazzaro, infatti, era cambiata, perché impregnata di nuovi rapporti con cattolici progressisti, laici innovatori, che lottarono per una rinascita della Chiesa. Affiancato da padre Semeria, da Giovanni Mercati, da Giulio Salvadori², da Romolo Murri, Fogazzaro intensificò le relazioni con i cattolici soprattutto milanesi, mentre ormai le correnti moderniste venivano espandendosi a largo giro, da Roma a Milano. Ai teorici del movimento, e cioè Tyrrell, Murri, corrispose un forte

² Su Giulio Salvadori cfr. il mio *Giulio Salvadori nel mondo delle idee*, Cesati, Firenze 2015.

spirito di azione, di attivismo, collaborativo, avversato da materialisti e indotti clericali, che non furono in grado di comprendere le profonde esigenze di cambiamento ideologico, morale, esistenziale del tempo e della Chiesa. Raggiunta una ampia risonanza europea col nuovo romanzo, raccolti i suoi interventi sull'evoluzionismo in *Ascensioni umane* del 1898, Fogazzaro puntò al rinnovamento dell'Italia, appena divenuta unitaria, diffondendo idee di uguaglianza e solidarietà, accettando e incrementando le teorie sull'evoluzionismo in rapporto alla storia e alla visione cristiana della vita del singolo e universale. L'impegno civile doveva coinvolgere tutti, adulti e adolescenti, informati il più possibile dalle pagine della rivista «Rinascimento», fondata nel 1907. L'evoluzione della storia significava formazione di una visione cristiana del mondo, della vita, spesso rivolta al male, ma anche sedimentazione di pulsioni e reazioni psicologiche irrazionali distruttive, che minacciavano di disintegrare l'unità dell'io. Se la storia documentava la qualità dell'evoluzione, la vita dell'uomo e del cosmo era comunque guidata dalla mano divina, reificata nel progresso civile delle coscienze, nel rinnovamento sociale e istituzionale, alla luce di un'autentica conoscenza, fondata su esperienze e reazioni vere dell'animo, L'intelaiatura assorta del romanzo, concentrata sulla sofferenza di Elisa, sul rimorso di Piero, sulla drammatica scoperta dell'amore nutrito sempre dalla moglie per lui, risultò essere quella decisamente più nascosta e oscura dell'inconscio di Piero, pronta ad ascendere alla superficie. alla conoscenza reale solo nei momenti di maggiore lucidità psichica del Maironi. In questi attimi di totale rivelazione e abbandono, sembrerebbe che il Maironi intenda dare della colpa una autogiustificazione troppo peccaminosa, in merito alla chiusura della moglie in una casa di cura, perché malata di mente. L'innocenza della malattia di Elisa rischia così di trasformarsi nell'indugio della autocolpevolizzazione ai danni della povera donna da parte del marito Piero.

La vicenda acquista, in tal modo, i toni foschi e violenti del rifiuto da parte del Maironi della malattia della consorte, umiliata e costretta a sopravvivere tra le mura asettiche di un ospedale psichiatrico. La duplice crisi del Maironi si distende così tra l'angoscioso rimorso di un dovere, quello matrimoniale, da lui non del tutto praticato, e il sensuale racconto del desiderio erotico del protagonista, di cui è oggetto la bella Dessalle, pure innamorata,

ma che non riesce ad avere alcun rapporto sessuale con l'amante. Lo sdoppiamento della trama corrisponde all'esatto contrasto tra le personalità delle due anime del tutto diverse tra loro, e cioè Elisa, la dona spirituale, carica di tenerezza e viva di dolci ricordi, che comunica sentimenti pietosi per il proprio triste stato di salute e percezioni di tranquillo desiderio di pace e di amore, e Jeanne, figura attraente e sprigionante sensazioni di piacere. Il doppio tormento del Maironi si esprime in modo particolare nei suoi due incontri col sacerdote familiare don Giuseppe. I due incontri sono intercalati da dialoghi furibondi, perché ognuno dei due protagonisti esprime, in contrasto con l'altro, i propri dubbi che appaiono insolubili, i problemi di anime che non accettano prima di tutto se stessi, il modo meschino di concepire la fede degli altri, le false pratiche devote di una società falsamente e ipocritamente religiosa. L'unica soluzione per ritrovare una autentica identità di veri uomini, per don Giuseppe, consiste nel fascino di una fuga dal mondo, nell'abbandono della vita sociale per l'esistenza monastica, pur continuando ad essere nel mondo. Sono dialoghi concitati, di profonda eccitazione emotiva, in cui il disagio esistenziale lascia il posto a ragionamenti a volte contorti, ma pregni di un intenso quanto contenuto dolore, per l'immagine della povera Elisa moribonda, per un Maironi lontano da Dio nell'impeto dei sensi.

Tra questi stati d'animo tanto diversi, l'Elisa, alla fine del romanzo, ha un filo bassissimo e molto tenero di voce, per chiamare al suo capezzale il Maironi, e pronunciare le sue ultime parole d'amore. al marito, che dinanzi alla morte della moglie, raggiunge il delirio e la follia. Il bellissimo volto della donna si trasfigura nell'estasi della purezza e del divino, Non sembra più esserci posto ormai, nella mente del Maironi, per l'immagine dell'amante, che gradualmente esce di scena, vinta e sconfitta nel suo orgoglio di bella donna abbandonata. Colpito dal lungo mormorio delle preghiere di Elisa, sommesse, silenziose, volte a impetrare la grazia di Dio per rendere fedele alla sua memoria il marito per tutta la vita, Piero esplose in ripetuti e disperati pianti, senza conforto alcuno, e che accanto al rimorso per una vita sprecata in false chimere e in fantasmi della mente, nascondono un tacito senso di invidia per una donna tanto grata al Signore durante l'intera esistenza, spesa nell'unico profondo amore per il marito.

La tenera dolcezza di Elisa si manifesta nel rimorso di non avere mai dato un figlio al marito, ed è un momento che non può non sconvolgere e commuovere la sensibilità mistica di Piero. Malgrado la critica di Fogazzaro alla religione del tempo, del tutto svilente nelle istituzioni e che aveva creato un falso rapporto col divino, nelle sue ipocrite manifestazioni di fede, l'autore conclude, con la morte di Elisa e con la scomparsa di scena della Dessalle, il romanzo. Sono momenti toccanti di una coscienza, che contrariamente alla parte iniziale del romanzo, non si rassegna adesso al decesso della moglie, a perderla definitivamente. Il dramma che emerge in superficie è il rimorso per una vita poco morale, mentre il fantasma della passione, per la bella Jeanne Dessalle si dissolve nell'impurità di una coscienza, che ora ha solo bisogno di interrogarsi seriamente sul proprio futuro. E ciò è confermato dalla scomparsa improvvisa del Maironi, probabilmente fuggito, secondo il parere di don Giuseppe, per nascondersi al mondo e meditare in solitudine nuove decisioni di vita. Il dramma non si identifica con la scelta tra due donne diverse, nell'incapacità di dominare ed equilibrare condizioni affettive opposte tra loro, magari freudianamente attraverso il controllo del Super-io. La sofferenza di Elisa, il dolore di Piero, interpretati nell'ottica religiosa dello studio della psicanalisi, quella, per intenderci, della fama di uno psichiatra come Massimo Recalcati, sono il riscontro umano e doloroso del sacrificio del Maironi per allontanarsi dalle tentazioni e intraprendere la retta via del bene, dell'amore dei veri sentimenti e liberare dal peccato una coscienza buia da redimere e far rinascere. Solo il cristianesimo sembrerebbe educare alla rinuncia delle voluttà, del mondano. Là visione cristiana del male iniziava però a risultare attaccabile in un secolo come il '900, che con Freud rimise in discussione il rimorso come un tabù sociale e comunitario, attribuendo al senso morale il giusto peso nella vita. Per uscire dall'*impasse* della scissione dell'io, che nel caso del Maironi, sembrerebbe porsi come una malattia inguaribile, l'unica possibilità sarebbe divenuta per Freud l'accettazione percettiva del rimosso di quanto nella realtà viene criticato, e nella psicanalisi funge da compromesso per una vita armoniosa ed equilibrata. Pur nella rinuncia parziale all'impulso, all'istinto, Freud modificò la concezione cristiana repressiva del sacrificio, proiettandosi oltre la morte corporale, nella rinascita della vita. Il sacrificio dell'uo-

mo per liberare la coscienza da quanto viene rimosso, in seguito a crisi di perturbazione, può essere autodistruttivo, patologico, umiliante, e può consistere anche nella subordinazione al Super-Io, nella sua qualità di comando e di controllo. Ma, come ha osservato Lacan, l'autodistruzione è pericolosa e irresponsabile, perché colpevolizzandosi l'individuo non passa attraverso le fasi della redenzione, della purificazione, della salvezza, rischiando così di non mettere in moto una dialettica di risposte e controrisposte. Il Recalcati, parafrasando Lacan ha criticato giustamente l'idea di sacrificio, come inibizione del dovere e della morale, identificando il senso opprimente del sacrificio con la Legge del Super-io. Solo l'etica può rispondere della qualità morale del desiderio e la Legge diventa alleata del desiderio senza trasgressione morale.

Il nucleo tematico, dunque, intorno al quale ruota il romanzo è quello romantico dell'amore, fatto insieme di aspirazione ideale e spirituale e di lasciva attrazione dei sensi, tematizzati nei due personaggi opposti di Elisa, la moglie di Piero, e della quasi amante Jeanne Dessalle. Lo sdolcimento patetico ed estetizzante della storia con la Dessalle si inquadra nel contemporaneo clima decadente, di raffinatezza artistica ed eleganza intellettuale, proprie di quelle epoche vicine alla loro conclusione. Il personaggio, dai modi molto delicati, aggraziati è il simbolo fogazzariano della ricerca della gioia, del piacere, di un culto della bellezza quasi mistico e perfetto, non scavalcato, come in D'Annunzio, dal mito del superuomo. Rispetto a D'Annunzio l'estetismo fogazzariano non significò degenerazione di menti quasi malate, isteriche, deliranti, ma riscatto di un pensiero mistico, quale segno positivo di rinascita dei tempi e del presente, al di fuori di dinamiche mitologiche, di eccezionale espressione fantastica, Fogazzaro con Pascoli rientrò e scavò nel proprio mondo interiore, a contatto con l'occultismo, con la realtà misteriosa, costituita da inspiegabili reazioni psichiche, spirituali, irrazionali, di interpretazione solo in apparenza scientifica e fisiologica. Sembrava vicino l'avvento di una nuova era, finalmente positiva e progressista rispetto a un decaduto Romanticismo, destinata a migliorare l'assetto di vita, la qualità degli incontri. Sull'altro aspetto della personalità umana, quello affettivo e psicologico, si concentrò dunque lo studio di Fogazzaro, almeno negli ultimi tre romanzi, in vista di una "scrittura nuova dell'anima" e di una "scrittura del silenzio", cioè di voci segreta-

mente custodite nei meandri interiori di reazioni inconscie, avvolte nel silenzio. La tramatura delle parole taciute avvicinò in un primo tempo la sua scrittura a una interpretazione cristiana dell'evoluzionismo, accolto anche dal Bonomelli e dal Cardinale Capececiaturo, con l'opposizione di materialisti e positivisti. La grande acquisizione era divenuta quella dello spirito, della vera fede, insomma, in modernisti come Salvadori, convertitosi nel 1885, . La redenzione, posteriore alla sofferenza per il peccato, eguagliava l'uomo a Cristo nella purificazione dello spirito, e quindi all'amore. La strada per rinnovare anche l'arte e la poesia era quella del pentimento per il passato, anche storico, e dunque risorgimentale. Dove terminava la vita, iniziava la rinascita, osannando da parte di Salvadori la Santità di Leone XIII, e comunque presupponendo l'umiltà e invocando il valore dello spirito nei rivolgimenti della vita e della storia, insieme al disegno ideale di una modifica di valori, innestati sulla modernità di tempi che cambiano. La complessità di ritratti, descrizioni concernenti episodi politici, le elezioni a sindaco fu spia di una duplice condizione, da un lato propria delle campagne e delle province, e dall'altro dell'intera nazione entrambe incanalate sulla via delle riforme. Le fondamenta politiche, civili del nuovo impegno divennero proporzionali alle capacità e alle facoltà personali di Piero di allontanarsi dal passato, dalle tristi vicende autobiografiche consumate nell'inerzia della vita spirituale e intellettuale, entro un'esperienza matrimoniale fallimentare e assai poco coinvolgente dal punto di vista passionale. Questa fragilità e freddezza di sentimenti, maturata in luoghi troppo tranquilli, e lontani dalla frenesia della frequentazione di città come Milano, distanti dall'autenticità della vita adolescenziale, in passato condotta in posti tranquilli, ricordati con animo struggente dall'autore, sarebbe stata superata e archiviata dalla rivelazione di una nuova fede, per il progresso della scienza moderna, per il cambiamento sperato e sognato in vista del futuro, per il sostegno prestato ora alla morale e ora alla religione. Indicante il preannuncio della riforma della Chiesa, negli anni del pontificato di Leone XIII, il nuovo programma di riforma fu denominato "Modernismo", e fu opera di ecclesiastici antigesuiti, come Semeria, Ratti, e di seguaci della filosofia neocattolica di Blondel e del Tyrell, col suo misticismo filosofico. Lo spirito di rinascita avrebbe riguardato il ripristino dell'evangelismo cristiano,

allora sfiorito, e avverso al basso profilo culturale della Chiesa. I grandi nemici furono l'Indice e il Sant'Uffizio, con loro brutale e ignorante violenza, esercitata anche sulla vita privata di un clero, da controllare meglio nella sua politica e nei suoi rapporti effettivi con la Santa Sede. Per Piero Scoppola Fogazzaro incarnò il passaggio dal cattolicesimo liberale, ormai in declino, e un cattolicesimo impegnato e militante. La grandezza del narratore, all'altezza del romanzo in questione, non risiede né nell'espressione del nuovo pensiero politico, né nel duplice travaglio psicologico del Maironi, che sembrerebbe sempre lontano dalla soluzione. L'uomo nuovo, in ogni caso, non scavalcò mai l'uomo ancora romantico, specie nelle descrizioni gioiose e verdi dei paesaggi noti, o scoperti per la prima volta. Poetici sfondi ambientali, di rara delicatezza, costituiscono i luoghi in cui generalmente si svolgono gli incontri appassionati dei due amanti, Jeanne Dessalle e Piero Maironi, quasi a rimarcarne la novità dei loro intrecci, e la purezza dei sentimenti. Al tenero e nostalgico ricordo di Piero della sua vita familiare villa in Valsolda, descritta nella bellezza anche dell'ubicazione, circondata, come è, da ubertose e fertili campagne, si contrappone il precipitare degli eventi finali. Le due correnti del modernismo e dell'evoluzionismo prospettarono il nuovo desiderio di cambiamento del tempo, quando ormai il culto del vero esteriore, naturale, della terra, della roba era decaduto, ed era stato scardinato. Il sentimentalismo si era trasformato in spiritualismo, dando luogo a una vera e propria stratificazione di coscienze in subbuglio, tormentate da sentimenti contraddittori, opposti, incardinati in un unico personaggio. Il fresco rivolo di un cattolicesimo in via di cambiamento avrebbe accolto il nuovo psicologismo, nei modi non di uno sbandamento eccessivo della psicologia umana, ma di ricerca di un altro equilibrio, tra pulsioni passionali, erotiche troppo forti ed eccessive e rimorsi di Piero nei confronti della moglie Elisa, malata di mente, in realtà mai tradita. L'alterazione di una quotidiana e serena esistenza, di sentimenti casti e puri, di valori sani da preservare, viene messa in crisi, in Piero, più che da reali trasgressioni, dal desiderio di Piero di una vita normale, che alla fine del romanzo acquista i toni allucinatori e l'impeto visionario di un uomo gravato e sommerso dal dolore, e vinto dalla sconfitta. Rimasto solo con la propria coscienza, dopo la morte della moglie, Piero si dibatte tra forme

isteriche di cosciente colpevolizzazione, specie in seguito alle parole tenere e angoscianti di Elisa, che si rivolge al marito con l'amore di sempre, confinandolo sempre di più in un pericoloso stato di rimorso. È la piena certezza del proprio comportamento errato a risvegliare, nell'inconscio di Piero, una psicologia e un magismo dell'occulto, che si trasforma in ombre e fantasmi della mente, nel terrore di allucinazioni da allontanare, per ricomporre una intima serenità. Questa sfuggente piattaforma interiore, psichica e psicologica, che inquieta gli animi nella direzione del perturbante freudiano, non può non sbandare l'animo del Maironi, che non sarebbe ma più tornato a una condizione pregressa di compatta personalità. La disintegrazione dell'Io è la rivelazione dello scuotimento dell'inconscio, dove l'uomo accumula eventi, ricordi, particolari rimossi, quali sottosuolo di stati ibridi. Il desiderio di uscita dal rimosso si caratterizza o come fuga e liberazione dal se stesso di oggi, uomo peccatore e libertino, per riappropriarsi di un mondo di valori un tempo amati e coltivati, e ora scavalcati entro moti di perdizione. I contrasti si stabilizzano tra inconscio e conscio, tra la ragione e l'irrazionalità, tra un sottobosco di emozioni e reazioni convulse e una superficie governata da un Super-Io che collega, amalgama e risolve in unità le dinamiche per lo più opposte delle azioni. Nel romanzo del Fogazzaro il dissidio dell'Io è formalizzato su due livelli, quello della passione erotica, maturata in Piero per Jeanne, che in alcuni tratti sembra già sublimarsi nel misticismo del divino, e quello dell'amore ormai spento per la moglie. L'abbandono a sogni erotici si scontra con un'elevata morale, in Fogazzaro sostenuta dalle simpatie moderniste, senza però che queste ultime sovrastino sulla prima in assoluto. Al Fogazzaro non interessava il bisogno di purificazione e di redenzione dell'anima, a causa della colpa, che si sarebbe risolto in un percorso di sofferenza, secondo l'esemplarità del Cristo sulla croce, ma un itinerario religioso come profonda macerazione dei sensi e delle menti, che rischiavano di divenire imbelli di fronte all'etica della proibizione e della legge, e addirittura lontane dalla fede. Entro questa sostenuta dialettica interiore Fogazzaro prefigurava, pur nel suo coraggio di uomo di fede, la figura novecentesca dell'"inetto", dell'uomo moderno fallito, e incapace all'azione. Piero Maironi è il primo personaggio fogazzariano che sembra perdere la bussola della realtà, i paradigmi centrali della vita, confrontandosi con

due modi di essere opposti, l'uomo fedele alla moglie, e fermo nei tradizionali valori della vita, e l'individuo attirato dal fascino di una sensualità, in epoca decadente confusa con l'edonismo estetizzante. La modernità si identifica nell'uscita di Piero da un mondo patriarcale, presente nel romanzo precedente, molto più vicino a contenuti romantici. Nel distacco dal passato Piero sposa una causa moderna, quella religiosa della purificazione e della redenzione, ma anche quella psicanalitica del ritrovare se stessi nel mare magnum dell'essere, nel groviglio delle proprie incertezze, e delle proprie paure. L'insistenza finale sulla solitudine dei luoghi, sulla segretezza dei pensieri, diventa perciò un semplice accenno a un nuovo modo di essere, alla ricerca di una pace, che non è arrivo ad una meta, ma perenne autoanalisi e confronto con l'esterno... Insomma solo alla conclusione del romanzo, pur senza un'apparizione visiva, si percepisce la futura nobile figura del *Santo*, notoriamente molto tormentata, ma degno rappresentante della nuova sensibilità e delle problematiche del romanzo italiano del '900.

IRMA CARANNANTE

Il perturbante nella prospettiva ideologica di un esule

Un secol de ceață di Matei Vișniec

La sola alternativa che riesco a vedere
è che l'uomo diventi meno intelligente,
inventando così meno cose.
Se ciò dovesse accadere, potrebbe essere
possibile mantenere un tasso di progresso
costante ma non troppo rapido,
e più sopportabile dall'organismo umano.
Ho qualche speranza che i sistemi educativi
oggi in voga possano produrre
questo benefico risultato¹.

Le prime analisi freudiane hanno notoriamente avuto come oggetto di studio casi provenienti dal mondo dei miti e delle opere letterarie, occupandosi dunque di una certa sfera dell'estetica, in cui Freud ha individuato e, in seguito, coniato un concetto del tutto nuovo agli inizi del Novecento: "Il perturbante" (*das Unheimliche*), che costituisce il titolo di un suo saggio del 1919. Tradotto in diverse lingue, tale concetto viene descritto da Freud in ambito estetico come qualcosa di non nettamente definibile, ma che si può circoscrivere al sentimento della paura, generata da qualcosa avvertito come familiare ed estraneo allo stesso tempo, la cui origine si collega a ciò che è già noto, ma che è divenuto oggetto di una rimozione².

Nel dettaglio la parola tedesca *unheimlich* è l'antitesi di *heimlich* (da *Heim*, casa), *heimlich* (patrio, nativo) e quindi familiare, abituale e

¹ B. RUSSELL, *Il trionfo della stupidità. Saggi americani 1931-1935*, Piano B, Prato 2017, p. 29.

² S. FREUD, *Il perturbante*, in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Bollati Boringhieri, Milano 1991, p. 293.

pertanto si può dedurre, secondo Freud, che se qualcosa è spaventoso è proprio perché è poco familiare. Però non tutto ciò che estraneo è spaventoso: affinché ci sia la condizione dello spaesamento occorre che a questo estraneo si debba aggiungere prima qualcosa.

Prima di Freud, Ernst Jentsch si era soffermato su questa relazione tra il perturbante e l'estraneo, e individua nell'incertezza intellettuale la condizione essenziale perché abbia luogo il manifestarsi dell'*Unheimliche*³. Ad esempio, a proposito della letteratura, Jentsch afferma che il racconto che provoca una reazione straniana è quello che riesce a mantenere il lettore in uno stato di incertezza sul fatto che un determinato personaggio sia una persona o un automa. In Hoffmann, ad esempio, è possibile cogliere tale effetto con il suo racconto *Il mago sabbiolino*, in cui veniva ordinato ai bambini di andare a letto presto con l'ammonimento: "Arriva il mago sabbiolino", un uomo cattivo che getta negli occhi dei fanciulli disobbedienti manciate di sabbia, acceccandoli e, in uno di essi, Nathaniel, la paura del mago si radicò così profondamente che ebbe conseguenze anche nella sua vita da adulto, quando incontrerà la bambola Olimpia di cui si innamora⁴.

Anche la figura del sosia, spesso presente in letteratura, può creare una condizione di spaesamento. Otto Rank ha studiato le relazioni tra il sosia e l'immagine riflessa nello specchio, tra il sosia e l'ombra, la credenza nell'anima e la paura della morte⁵. Gran parte della letteratura tra il Rinascimento e l'era della scienza positivista ha individuato nell'immaginario del Doppio gli elementi più destabilizzanti e stranianti della psiche, contrariamente alle credenze di molte culture antiche che consideravano il Doppio come un gemello o un sosia, simbolo di individuazione e strumento per raggiungere una piena consapevolezza di sé e del mondo circostante. Solo con l'avvento del Romanticismo e successivamente della psicoanalisi la cultura occidentale ha iniziato a riconoscere la sua valenza⁶. Nella medesima condizione di estraneità rientra anche la ripetizione di quegli eventi consimili tra loro, quando ad esempio, scrive Freud, si incontra

³ *Ibi*, p. 277.

⁴ *Ibi*, pp. 277-281.

⁵ *Ibi*, p. 286.

⁶ Si veda a tal proposito lo studio di O. RANK, *Il doppio. Uno studio psicanalitico*, trad. it. I. BELLINGACCI, SE, Milano 2014.

per la prima volta una persona di nome Hering e pochi giorni dopo capita di avere rapporti con altre persone che hanno lo stesso nome⁷. Freud afferma che: «spesso e volentieri ci troviamo esposti a un effetto perturbante quando il confine tra fantasia e realtà si fa sottile, quando appare realmente ai nostri occhi un qualcosa che fino a quel momento avevamo considerato fantastico, quando un simbolo assume pienamente la funzione e il significato di ciò che è simboleggiato»⁸.

Tuttavia il perturbante della finzione letteraria, come afferma Freud, va analizzato diversamente. Prima di tutto esso si manifesta in un contesto dissimile dall'esistenza reale e pertanto può avere una connotazione distinta perché la fantasia presuppone, per sua natura, che il suo contenuto sia liberato dalla verifica della realtà. Molte delle cose che potrebbero essere destabilizzanti nella vita reale non lo sarebbero nella letteratura, al contrario nella letteratura è possibile riscontrare diversi elementi stranianti che non troviamo nella vita reale. Diversamente è se lo scrittore decide di affrontare il campo della realtà di tutti i giorni, appropriandosi anche di tutte quelle condizioni necessarie che sono all'origine del sentimento perturbante⁹; in tal caso tutto ciò che avrà un effetto spaesante nella vita reale verrà riversato anche nella finzione letteraria, ed è in questa chiave che si intende qui analizzare la dimensione dell'*Unheimliche* nella scrittura di Matei Vișniec nel suo romanzo *Un secolo di nebbia*, apparso in Romania nel 2021 presso la casa editrice Polirom, ancora non pubblicato in lingua italiana¹⁰.

Quest'opera è il frutto di una finzione letteraria innestata in una dimensione autobiografica in cui è possibile riconoscere diversi elementi comuni alla vita reale dello scrittore. Formatosi, alla Facoltà di Lettere e Filosofia, dell'Università di Bucarest durante il regime comunista di Ceaușescu, Matei Vișniec ha scritto numerose pièces teatrali che hanno avuto ampia diffusione nei circoli letterari, ma di cui era vietata la messa in scena per i contenuti

⁷ S. FREUD, *Il perturbante*, cit., p. 290.

⁸ *Ibi*, p. 297.

⁹ *Ibi*, pp. 303-304.

¹⁰ Per questo motivo le citazioni inserite in questo studio saranno in lingua originale, seguite in nota dalla mia traduzione.

considerati sovversivi dal regime¹¹. Nel 1987 riesce a lasciare la Romania chiedendo asilo politico e approda in Francia, a Parigi. Qui scriverà in francese i suoi testi più noti senza mai abbandonare totalmente la lingua romena, e al contempo lavorerà come giornalista per *Radio France Internationale*¹².

Attraverso la sua opera teatrale, Vişniec intende abbracciare una resistenza culturale e politica per contrastare la manipolazione ideologica: nella fattispecie egli denuncia il sistema comunista, la censura, la polizia segreta, le democrazie ultraliberali e capitaliste dell'Occidente, che hanno determinato il *lavaggio del cervello* ("spălarea pe creier", espressione che impiega spesso soprattutto nei suoi articoli giornalistici)¹³, l'omologazione e la società dei consumi.

¹¹ I personaggi delle sue pièce sono generalmente coinvolti in dialoghi intertestuali, volti a illustrare il senso fisico e organico della "decomposizione", nella trasformazione fluida dell'umano in fantoccio, e dunque portatori di un messaggio considerato sovversivo per il regime ceauşista. Si veda: G. LOSSEROY, *Matei Vişniec o l'esperienza vampirica*, trad. it. di P. AIGUIER, D. PILUDU e G. SALIDU, in «Prove di drammaturgia. Rivista di inchieste teatrali», numero tematico *Il teatro di Matei Vişniec, impronta dei tempi*, XV, aprile 2009, n. 1, Titivillus, Corazzano 2009, pp. 16-18.

¹² Per un approfondimento sull'autore si vedano i seguenti studi critici e le seguenti tesi di dottorato: E. DAVID, *Consecințele bilingvismului în teatrul lui Matei Vişniec*, Editura Tracus Arte, Bucureşti, 2015; EAD., *Mizele intertextualităţii în literatura Generaţiei '80: Matei Vişniec - aspecte ale bilingvismului şi ale postmodernismului în contextul unei receptări pluriculturale a operei* (teza de doctorat), Universitatea Bucureşti. Facultatea de Litere. Şcoala de doctorat în Litere. Bucureşti 2015; Università degli Studi di Torino, Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne, Torino 2015; *Literatura, teatrul şi filmul în onoarea dramaturgului Matei Vişniec*, vol. coordonat de M. CAP-BUN şi F. NICOLAE, Ovidius University Press, Constanţa 2015; D. MAGIARU, *Matei Vişniec - Mirajul cuvintelor calde*, Editura Institutului Cultural Român, Bucureşti 2010; M. LUNGEANU, *Personajul virtual, sau calea către al V-lea punct cardinal la Matei Vişniec*, Editura Cartex, Bucureşti 2010; A. TALLENT – A. MANLEY – R.M. SĂNESCU, *Situaţii, forme şi tehnici ale dialogului în teatrul lui Matei Vişniec*, Tipo Moldova, Iaşi 2008; B. CREŢU, *Matei Vişniec: un optzeciist atipic*, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza”, Iaşi 2005; O. SUAUD, *Matei Vişniec, la disparition du personnage*, Université Toulouse le Mirail, Mémoire présenté pour l'obtention de la Maîtrise de Lettres Modernes, sous la direction de Monsieur A. Rykner, Toulouse 2001.

¹³ Si veda a tal proposito M. VIŞNIEC, *Când capitalismul ne spală creierul*, in «Atelier LieterNet», 06 nov. 2010, <https://atelier.liternet.ro/articol/10068/Matei-Visniec/Cand-capitalismul-ne-spala-creierul.html>.

Avendo vissuto sia il regime comunista in Romania che la società capitalista occidentale, Vişniec, in qualità di esule che osserva i due mondi con la lente dello straniero, ha individuato delle profonde analogie tra l'uomo nuovo socialista (quello che sarebbe dovuto nascere, secondo la propaganda, dal comunismo o dal nazismo) e l'uomo-spazzatura (proveniente dalla società dei consumi), entrambi sottomessi a un'ideologia totalitaria, come si può osservare in *Un secolo di nebbia*.

Quest'opera, in cui si mescolano finzione letteraria e autobiografia, pone all'attenzione del lettore diverse tematiche legate alla storia e, al contempo, esamina e analizza la stessa storia. Il narratore, attraverso la sua coscienza lucida, melanconica e ironica prospetta le inquietanti possibilità del verificarsi di un cataclisma che potrebbe abbattersi in Europa ai giorni nostri. Riassumere questo libro è praticamente impossibile per l'originalità che possiede dal punto di vista narrativo e per la varietà dei generi, delle tecniche, dei registri e degli stili impiegati. L'autore ad esempio si avvale di una vasta gamma di forme espressive tra cui l'intervista, il documentario, il dramma, il reportage, la biografia, l'epistolario, mescolando abilmente prospettive temporali e spaziali.

Questo romanzo rappresenta una denuncia dell'utopia comunista attraverso tre diverse prospettive dell'autore: la repressione romena dopo l'insediamento dell'Armata Rossa, a seguito della seconda guerra mondiale, la sua infanzia, vissuta sotto il già consolidato regime comunista, e l'esperienza di Vişniec nell'ambiente intellettuale francese, orientato verso gli ideali di sinistra¹⁴. L'opera ricopre un vasto arco temporale che si estende fino a un'epoca dell'avvenire, abbracciando anche un ampio spazio culturale e ideologico, che include non solo la Romania, ma anche la Russia sovietica e la Francia, con un'attenzione particolare alla società contemporanea francese. In maniera ironica viene infatti presentato il modo di pensare di una certa intelligenza francese, ad esempio attraverso le riflessioni che fanno gli gnomi da giardino della casa di Vincent, un intellettuale con serie convinzioni comuniste: «În Franța, dreptul la manifestație e sfînt. Fiecare poate manifesta cînd vrea,

¹⁴ V. CHIRICA, *Homo homini lupus – Recenzia cărții „Un secol de ceață”, de Matei Vişniec*, «RadioAS», 23 ago. 2023: <https://radioas.ro/2023/08/23/homo-homini-lupus-recenzia-cartii-un-secol-de-ceata-de-matei-visniec/>.

doar să anunțe din timp. Ce să zic, nu există țară pe pământ cu mai multă libertate. Păcat doar că n-au cunoscut comunismul»¹⁵.

Si tratta, in sostanza, di un romanzo caleidoscopico, polifonico, con molte digressioni, che presenta diversi tipi di umanità, in cui il discorso dell'autore oscilla tra l'onirico, il fantastico e il reale. Sebbene sia complesso riassumere quest'opera, come si è detto, si possono tuttavia stabilire delle tematiche centrali, come quella dell'eterno ritorno, in cui gli eventi disastrosi del passato si ripresentano sotto altra forma a inquietare il mondo attuale ed è qui che si potrebbe rilevare la presenza del perturbante freudiano. Con questo romanzo l'autore offre la possibilità di rivedere il passato affinché esso venga compreso tramite un puzzle letterario, con cui il lettore deve incastrare tutti i pezzi per poter ottenere un quadro completo del contesto storico, utile per interpretare il presente e guardare al futuro.

Attraverso le forme dello sperimentalismo letterario romeno degli anni Ottanta, Vișniec realizza una cruda analisi della conaturata tendenza distruttiva del genere umano, proponendosi di investigare la violenza gratuita e priva di ragione, che ha afflitto il mondo intero in questo *secolo di nebbia* in cui la gente è stata come accecata dal fumo dei totalitarismi. Per l'autore, questo periodo drammatico, cominciato con la prima guerra mondiale, non è finito con la Caduta del muro di Berlino, poiché la minaccia di nuovi totalitarismi è sempre in agguato, come dimostra l'attuale situazione geopolitica mondiale.

Quest'opera può essere considerata come un rapporto finale, in chiave letteraria, sulla dittatura comunista non soltanto romena, e sulle conseguenze di un pensiero *nebbioso* di sinistra diffuso in Francia a partire dagli anni Sessanta. In questo secolo l'autore intravede la presenza del male nella sua dimensione diabolica, realizzando in maniera raffinata dei riferimenti alla letteratura europea, con dei riconoscibili echi faustiani, ma anche bulgakoviani e wildiani. Alla base di queste ideologie diaboliche c'è sempre la promessa di trasformare questo mondo in un paradiso terrestre

¹⁵ M. VIȘNIEC, *Un secol de ceață*, Polirom, București 2021, p. 663: «In Francia, il diritto a manifestare è sacro. Tutti possono farlo quando vogliono, devono solo annunciarlo per tempo. Anzi, non esiste paese sulla terra con più libertà. Peccato solo che non abbiano conosciuto il comunismo» (traduzione mia).

anche se l'unico modo per raggiungere tale obiettivo è la tirannia, il terrore, il controllo e la manipolazione.

Il romanzo è suddiviso in due parti: la prima è intitolata "Minodora", la seconda "Răul are întodeauna un frate geamă" (Il male ha sempre un fratello gemello). Partendo dalla sua biografia con la prima parte del romanzo e proseguendo attraverso la storia romena e europea con la seconda, l'autore descrive gli eroi, sia noti che ignoti, che hanno fatto parte della sua vita e della storia dell'umanità, per testimoniare e offrire una maggiore comprensione di alcune dinamiche del comunismo, come ad esempio la sua incompatibilità con la lingua, la lingua romena in questo caso, quella dei poeti e degli scrittori, che non può adeguarsi alla *lingua di legno* del partito, una lingua fatta di poche parole, comparabile alla "neolingua" orwelliana del noto romanzo *1984*. Dalla prospettiva comunista, l'idea di Dio, la proprietà privata o la differenza tra le classi sociali erano dei punti considerati notoriamente reazionari e sovversivi, e giustificavano gli orrori perpetrati dal regime a partire dalle note purghe staliniste, sino a giungere alle deportazioni in Siberia o al canale in Romania, oppure alla rieducazione nella prigione di Pitești (meglio noto come il "fenomeno Pitești", progettato come un programma di tortura per il lavaggio del cervello degli oppositori politici romeni¹⁶), e tanti altri crimini che hanno visto come protagonisti Mao, Fidel Castro, Ceaușescu, ecc.

Senza dimenticare la Shoah e l'antisemitismo, prodotti da un altro tipo di ideologia, ma comunque di origine totalitaria, l'autore si oppone alle semplificazioni e al riduzionismo utilizzati dalle dittature per legittimare il crimine e si assume il compito etico di testimoniare le violenze perpetrate in questo secolo caotico, in nome delle ideologie e dei messianismi che promettevano un futuro migliore grazie al sostegno dell'"uomo nuovo" fascista, nazista, comunista o legionario.

Complesso sia nella forma che nella sostanza, questo romanzo presenta dei personaggi che evocano alcuni dei componenti della famiglia dello scrittore e del suo ambiente accademico e artistico. Questi personaggi sono inseriti in uno scenario che oscilla tra

¹⁶ Per un approfondimento del tema, si veda V. IERUNCA, *Fenomenul Pitești*, Humanitas, București 2021.

surrealismo e onirismo da un lato, e crudo realismo dall'altro, creando una polifonia di voci in cui politica, storia e arte si sovrappongono. In realtà, più che un romanzo, il libro di Vișniec è una raccolta di diversi romanzi che in qualche modo si ricongiungono verso la fine. Nella quarta di copertina l'autore scrive: «Aș plasa acest roman în categoria ficțiunilor istorice, deși toate *bazele* sale de plecare sînt reale; ele se hrănesc din evenimente trăite de propria mea familie, precum și de mine însumi în naveta mea culturală Est-Vest»¹⁷ e poi prosegue:

«Răul are întodeauna un frate geamă». Am încercat să înțeleg eu însumi, scriind, de ce oamenii nu învață mai nimic din greșelile trecutului și mai ales de ce repetă erorile [...]. *Ceață* ideologică despre care vorbesc în carte nu s-a risipit în acest început de secol, iar pe alocuri mi se pare că, se îndesește chiar în multe minți subtile și în multe suflete generoase¹⁸.

In questo frammento l'autore denuncia il limite proprio dell'umano che non riesce mai ad "imparare dagli errori del passato", in quanto quella che lui definisce "nebbia ideologica" sembra non essersi dissolta del tutto in questo nuovo millennio. Con quest'opera Vișniec realizza una sorta di elaborazione del suo fantasma perturbante, incarnato dal comunismo che, come si è detto, è stato vissuto in prima persona dall'autore in Romania. Paragonabile a un trauma su cui interviene il meccanismo della rimozione, secondo la logica dell'inconscio, l'ideologia comunista riappare, in maniera spaesante e nei tempi più recenti, sotto nuove sembianze in Francia, dove l'autore aveva fatto richiesta di asilo politico. Nella finzione letteraria e nella vita reale, l'autore e Vișniec non hanno però dimenticato il passato, se ne ricordano e per questo

¹⁷ M. VIȘNIEC, *Un secol de ceață*, cit., quarta di copertina: «Collocherei questo romanzo tra quelli storici, anche se tutti i suoi punti di partenza sono reali; si nutrono di eventi vissuti dalla mia famiglia e da me stesso, nei miei viaggi culturali tra l'est e l'ovest» (traduzione mia).

¹⁸ *Ibidem*: «"Il male ha sempre un fratello gemello". Ho cercato di capire me stesso, scrivendo, perché le persone non imparano nulla dagli errori del passato e, soprattutto, perché ripetono gli errori [...]. La *nebbia* ideologica di cui parlo nel libro non si è dissipata in questo inizio secolo, e in alcuni luoghi mi sembra che si stia addensando, proprio in tante menti sopraffini e in tante anime generose» (traduzione mia).

sono in grado di riconoscere qualsiasi tipo di nuova tirannia anche all'estero, prendendone le dovute distanze.

Nei contesti in cui si parla ad esempio della dolorosa memoria legata all'Olocausto, gli scrittori che hanno vissuto l'evento, ma non sono riusciti a elaborarlo, tendono a trattare il ricordo di tale evento in modo differente rispetto agli altri ricordi. In sostanza lo spostano su un livello psichico differente, dissociandolo dalla coscienza. Questa operazione è necessaria per inserire il ricordo traumatico nel tessuto della loro narrazione. Lo scrittore deve essere però consapevole di questa dissociazione, altrimenti il ricordo stesso rischia di tormentarlo al punto da rendergli impossibile la scrittura. Senza questa consapevolezza della dissociazione, non è possibile elaborare efficacemente il trauma¹⁹.

Nel caso di *Un secolo di nebbia*, l'autore presenta il suo trauma personale e collettivo (la presa del potere del totalitarismo), che nella finzione narrativa viene rimosso dalla società del futuro, e si manifesta pertanto nella sua dimensione perturbante, essendo l'*Unheimliche* il prodotto di un'esperienza psichica dolorosa che viene cancellata dalla memoria. Tuttavia, l'autore che non ha rimosso il ricordo traumatico, non fa altro che parlarne nel suo romanzo, assumendosi così un impegno educativo: scrivere e testimoniare a favore delle vittime che hanno subito, nel caso specifico, un trauma che si potrebbe definire non soltanto "ideologico". Il suo è però anche un compito politico che va incontro all'etica della responsabilità, in quanto egli è consapevole che il mondo e l'umanità sono forgiate dalle azioni delle persone e dalle loro scelte all'interno della comunità in cui vivono²⁰.

Significativo da questo punto di vista è uno degli episodi della prima parte del romanzo, tra quelli che creeranno la dimensione dell'*Unheimliche* nella seconda parte, ambientata in tempi più recenti. In un episodio iniziale, quello che reca il numero 2 (gli episodi sono numerati), Artiom Ivanenko, membro della polizia

¹⁹ Si vedano a tal proposito le teorie di Bessel van Der Kolk, in seguito accolte anche da Cathy Caruth: B.A. VAN DER KOLK, *The Body Keeps the Score. Brain, Mind and Body in the Healing of Trauma*, Penguin Books, New York 2014; ID., *The History of Trauma in Psychiatry*, in M.J. FRIEDMAN – T.M. KEANE – P.A. RESICK, *Handbook of PTSD, Science and Practice*, The Guilford Press, New York 2007, pp. 19-37.

²⁰ Si veda a tal proposito H. JONAS, *Il principio responsabilità. Un'etica per la civiltà tecnologica*, a cura di P.P. PORTINARO, Einaudi, Torino 2009.

politica, marito e padre di famiglia, si confida con la moglie, Nastasia, riguardo alla direttiva ricevuta dai suoi capi tramite un telegramma segreto. Artiom si chiede:

Să fi înnebunit tovarășul Stalin? Sau poate că Ejov²¹, devenit de o vreme mâna lui dreaptă, din exces de zel, făcea lucruri despre care tovarășul Stalin nu avea habar? Fapt este că el, Artiom Ivanenko, trebuia să furnizeze în numai două săptămîni 1.400 de dușmani ai poporului. Era ceea ce i se transmisese de la *centru*, printr-o telegramă secretă. Toate orașele și toate regiunile Uniunii Sovietice primiseră de altfel cîte o *circulară* similară. Fiecărui oraș și fiecărei regiuni i se stabilise cîte o *cotă* obligatorie de dușmani ai poporului care trebuiau identificați, arestați, obligați să-și recunoască vina, judecați sumar și executați. Partidul voia să termine o dată pentru totdeauna cu *contrarevoluționarii*, cu *refractarii*, cu *sabotorii*, cu *oportuniștii*, cu *paraziții*...²²

Quest'episodio, che pone immediatamente il lettore di fronte alla crudeltà delle azioni insensate del regime comunista, offre uno spaccato dell'epoca stalinista nella Romania del dopoguerra. Anche gli altri episodi della prima parte sono ambientati durante questo periodo e illustrano la logica folle del regime che aveva soggiogato il paese attraverso una sorta di "nebbia" ideologica che si protrarrà per oltre un trentennio. La macchina infernale progettata da Stalin, quella fondata sul terrore, elemento necessario ai fini di una facile manipolazione collettiva²³, è motivo di

²¹ Nikolaj Ivanovič Ežov è stato un politico e militare sovietico, capo del NKVD (Commissariato del Popolo per gli Affari Interni, successivamente KGB) dal 1936 al 1938, durante le Grandi purghe (N.d.T.).

²² M. VIȘNIEC, *Un secol de ceață*, cit., pp. 15-16: «Che sia impazzito il compagno Stalin? Oppure forse Ejov divenuto il suo braccio destro, per eccesso di zelo, faceva delle cose di cui Stalin non sapeva niente? Il fatto era che lui, Artiom Ivanenko, doveva fornire in sole due settimane 1400 nemici del popolo. Era ciò che gli era stato trasmesso dalla *centrale*, tramite un telegramma segreto. Tutte le città e tutte le regioni dell'Unione Sovietica avevano ricevuto una *circolare* simile. Per ogni città e per ogni regione era stata stabilita una *quota* obbligatoria di nemici del popolo che dovevano essere identificati, arrestati, obbligati a riconoscere la propria colpa, giudicati sommariamente e uccisi. Il partito voleva farla finita una volta per tutte con i *contro rivoluzionari*, i *refrattari*, i *sabotori*, gli *opportunisti* e i *parassiti*» (traduzione mia).

²³ Per un approfondimento si veda H. ARENDT, *Le origini del totalitarismo*, Einaudi, Torino 2004, p. 649.

interrogazione da parte di Artiom. Egli, profondamente addentro a questo sistema e grande sostenitore dell'ideologia comunista, giunge persino a chiedersi come tutto questo sia potuto accadere:

Să fi inventat oare Stalin această mașină pentru ca fiecărui cetățean al Uniunii Sovietice să-i fie frică, pentru ca fiecare cetățean să știe că este vinovat din naștere? Dar nu cumva această mașină era mai degrabă o creație colectivă? Fără să știe de ce, Artiom s-ar fi simțit mult mai liniștit dacă mașina, odată ajunsă în fața lui, i-ar fi spus: „Stalin e vinovat, el m-a inventat, iar acum nu mai e nimic de făcut, trebuie să te supui“. Da, era mai ușor de suportat gândul că Stalin, devenit tot mai puternic, fusese inventatorul acelei mașini decât dacă mașina ar fi spus: „Dragă Artiom, voi toți m-ați inventat, tu și chiar drăgăstoasa ta soție, Nastasia, vă aflați printre inventatorii ei, nu e nimic de făcut, toți sînteți vinovați“²⁴.

Nel momento in cui ad Artiom venne dunque ordinato di trovare 1400 colpevoli fra la popolazione, accusati anche di un reato mai commesso, egli iniziò a mettere in discussione sé stesso e a pensare che forse quel sistema infernale progettato inizialmente da Stalin, in realtà aveva avuto modo di crescere e di espandersi grazie al supporto di tutti coloro che vi lavoravano, lui incluso.

Artiom, incaricato di scovare i “nemici del popolo” – facendoli sentire colpevoli di qualsiasi reato (anche inventato) per indurli a confessare crimini inesistenti e spedirli poi nei campi di lavoro o comunque a un destino crudele – cominciò a provare dei sensi di colpa. Divenne così lui stesso una vittima di quel sistema che aveva nutrito per anni con il suo lavoro.

Da questo episodio, preso a mo' di esempio su tutti gli altri, è possibile comprendere la logica spaesante che si manifesterà negli

²⁴ M. VIȘNIEC, *Un secol de ceață*, cit., pp. 18-19: «Che Stalin abbia inventato questa macchina per ogni cittadino dell'Unione Sovietica affinché abbia paura, affinché ogni cittadino sappia di essere colpevole dalla nascita? Ma forse questa macchina era piuttosto una creazione collettiva? Senza sapere perché, Artiom si sarebbe sentito molto più tranquillo se la macchina, una volta arrivata davanti a lui, gli avesse detto: “Stalin è colpevole, lui mi ha inventata, e ora non c'è più nulla da fare, devi sottometterti”. Sì, era più facilmente sopportabile il pensiero che Stalin, divenuto sempre più potente, fosse stato l'inventore di quella macchina, piuttosto che la macchina avesse detto: “Caro Artiom, voi tutti mi avete inventata, tu e anche la tua moglie affettuosa, Nastasia, siete i miei inventori, non c'è nulla da fare. Tutti siete colpevoli”» (traduzione mia).

altri episodi del romanzo. Il trauma, creato nell'inconscio dell'io narrante attraverso gli eventi della storia della Romania stalinista, riapparirà sotto nuove forme e in tempi più recenti nella seconda parte del romanzo. Nella prima parte viene generato pertanto una dimensione di terrore, che verrà poi avvertita nella seconda parte come familiare ed estranea allo stesso tempo, creando così le condizioni per il manifestarsi dell'elemento perturbante. Questo è evidente, ad esempio, nell'episodio 62 ambientato in un futuro, forse non molto lontano:

Ordinul fu difuzat pe numeroase căi, prin postul local de televiziune și prin postul local de radio, precum și prin rețelele de socializare: în 24 de ore, toți oamenii cu ochii verzi din oraș trebuiau să se prezinte la gară pregătiți de o lungă călătorie. [...] Începînd de la ora nouă dimineața, mai mulți responsabili municipali (avînd ochi căprui, cenușii, negri și albaștri) se perindară pe platoul televiziunii locale, cerînd populației să fie disciplinată, să nu comenteze inutil respectivul ordin și să coopereze cu autoritățile. Un expert în antropologie le explică locuitorilor că nu aveau motive să-și panicheze întrucît, potrivit statisticilor mondiale, doar între 3% și 4% dintre oameni sînt născuți cu ochii verzi²⁵.

In una società fantastica del futuro, Vișniec racconta di un villaggio immaginario governato da un'Intelligenza Artificiale. A causa di un errore del sistema viene ordinato di deportare tutti i cittadini dagli occhi di colore verde, perché sempre più spesso nei luoghi pubblici erano comparse delle scritte contro coloro che avevano gli occhi di questo colore. L'Intelligenza Artificiale aveva acquisito questa informazione in modo totalmente casuale e aveva pertanto provveduto a emanare delle restrizioni contro di loro. Nelle pagine che seguono sono piuttosto evidenti i richiami alle persecuzioni dei borghesi e dei ricchi proprietari

²⁵ *Ibi*, pp. 450-451: «L'ordine fu diffuso attraverso numerosi canali, quello locale televisivo e quello della radio e anche tra i social network: entro 24 ore tutte le persone con gli occhi verdi dovevano presentarsi in stazione pronti per un lungo viaggio. [...] A partire dalle nove del mattino, molti responsabili municipali (con occhi castani, grigi e azzurri) si succedevano nella tv locale, chiedendo alla popolazione di essere disciplinata, di non commentare inutilmente l'ordine rispettivo e di cooperare con le autorità. Un esperto di antropologia spiegava agli abitanti di non farsi prendere dal panico poiché secondo le statistiche mondiali solo il 3 / 4% della popolazione ha gli occhi verdi» (traduzione mia).

terrieri nei territori dell'Unione Sovietica, subito dopo la seconda guerra mondiale, non dissimili dalle vessazioni naziste nei confronti degli ebrei. Nel racconto di Vişniec le vittime dell'oppressione sono coloro che hanno gli occhi di un colore specifico. Infatti più avanti si legge:

Cei care aveau cunoştiinţă de existenţa unor oameni cu ochii verzi în familia lor, în imobilul lor, pe strada lor, în cartierul lor, la locul lor de muncă erau invitaţi să transmită informaţia direct serviciului de jandarmerie prin WhatsApp sau SMS sau prin orice alt mijloc. Cetăţenii oraşului care aveau altă culoare a ochilor decât cea verde mai erau invitaţi să traseze, cu vopsea verde, un cerc pe uşile apartamentelor sau ale caselor unde ştiau sau bănuiau că trăiesc oameni cu ochii verzi²⁶.

Anche se i mezzi sono cambiati, la logica persecutoria della nuova società vişnechiana rimane sempre la stessa. Il regime immaginario della seconda parte di questo romanzo si avvale di WhatsApp o degli SMS per mettere in pratica ciò che anni addietro veniva attuato tramite le spie, la delazioni, gli interrogatori, le torture e gli omicidi che spesso venivano fatti passare per suicidi. Il nuovo sistema al contrario è ancora più efficiente perché supportato da un'Intelligenza Artificiale che è pressappoco infallibile, come viene detto in strada dai megafoni della polizia: «Cetăţeni, vă reamintim că Inteligenţa Artificială nu dă greş niciodată. Şi această decizie, ca şi celelalte de pînă acum, este luată spre binele nostru». (Cittadini, vi ricordiamo che l'Intelligenza Artificiale non sbaglia mai. Questa decisione, come tutte le altre prese sinora, è per il nostro bene)²⁷.

Ecco che il trauma generato nel narratore dalle persecuzioni staliniste nella prima parte del romanzo, viene spostato nelle persecuzioni di un sistema governato da un'Intelligenza Artificiale,

²⁶ *Ibi*, pp. 451-452: «Coloro che erano a conoscenza dell'esistenza di persone con gli occhi verdi nella loro famiglia, nel loro palazzo, sulla loro strada, nel loro quartiere, al loro posto di lavoro erano invitati a trasmettere l'informazione direttamente al servizio di gendarmeria attraverso WhatsApp o tramite SMS o attraverso un altro mezzo. I cittadini che avevano un colore di occhi diverso erano invitati a segnare con della vernice verde un cerchio sulle porte degli appartamenti o delle case dove sapevano o sospettavano che lì vivevano persone dagli occhi verdi» (traduzione mia).

²⁷ *Ibi*, p. 453.

in tempi futuri e in una società immaginaria. Quest'Intelligenza rappresenta l'elemento straniante che turba il lettore perché evoca in qualche modo l'assurdità di un regime totalitario, come quello stalinista. In tal caso però, trattandosi di letteratura e non di vita reale, non si può parlare di una vera e propria rimozione del passato, poiché il lettore attento legge la seconda parte del romanzo ben consapevole di quanto sia accaduto prima²⁸.

Altro tema evidenziato da Višniec è rappresentato dal potere dei *social media* che in questo romanzo vengono impiegati quale mezzo di comunicazione tra lo stato e i cittadini. Il riferimento ai nostri giorni è abbastanza palese ed è ciò che si potrebbe trovare anche alla base di una certa propaganda politica odierna. Come afferma Giovanni Ziccardi, professore di informatica giuridica dell'Università di Milano e che si è occupato di tali tematiche: i politici per poter raggiungere gli elettori possono avere a disposizione l'enorme quantità di dati che ogni minuto i gestori dei *social network* accumulano e che rivendono a terzi. Questi dati, offerti dagli utenti senza alcuna coercizione e gratuitamente, consentono, se analizzati, di delineare un profilo della personalità di ciascuno e grazie all'analisi di questi dati è possibile non solo realizzare una specifica comunicazione elettorale, attraverso la diffusione di messaggi individuali per ogni tipologia di elettore, ma è possibile anche prevedere la loro condotta elettorale, soprattutto nei giorni precedenti alle elezioni²⁹.

Nel romanzo di Višniec questa fase in cui i politici si servono dei *social* per poter avere maggiore potere è in realtà già distopicamente superata, in quanto la società immaginata da lui in un futuro lontano è governata direttamente dall'Intelligenza Artificiale.

Riprendendo l'episodio della caccia agli occhi verdi, più avanti si legge:

²⁸ Come precedentemente rimarcato, il mondo della fantasia si presenta in contesti diversi dalla realtà quotidiana, permettendo così una variazione di significato in quanto la fantasia tende per sua natura a essere libera dalla restrizione della realtà verificabile. Ciò che potrebbe essere considerato destabilizzante nella vita reale potrebbe quindi non esserlo nella letteratura, poiché in quest'ultima si possono trovare elementi stranianti che non hanno corrispettivo nella realtà. Si veda S. FREUD, *Il perturbante*, cit., p. 303-304.

²⁹ G. ZICCARDI, *Tecnologie per il potere. Come usare i social network*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2019, pp. 253-257.

Nimeni nu nega în oraș că în ultimii 30 de ani, de cînd toate deciziile în materie de economie, cultură, educație, ecologie, turism, industrie de divertisment, demografie etc. fuseseră preluate de IA, viața oamenilor devenise infinit mai agreabilă, mai bună, mai densă, mai ușoară și mai plină de sens decît înainte. Raționalitatea deciziilor luate de IA era incontestabilă, suplețea măsurilor adoptate de IA în toate domeniile trezea o admirație unanimă. Perioada de haos, de violențe, de dezbateri inutile, de frustrări generale numită și „pre-IA“ devenise o vagă amintire. Dar era oare compatibilă cu raționalitatea decizia de evacuare din oraș a oamenilor cu ochii verzi? Nu se strecurase cumva un mic element perturbator, un virus informațional în mecanismul sofisticat de analiză și decizie al inteligenței Artificiale?³⁰

L'autore impiega qui esplicitamente la parola romena “perturbator”, ossia qualcosa che sconvolge, che crea disordine, un “perturbatore” o qualcosa di “perturbante”. Un elemento in grado di mettere caos nell'ordine informatico dell'Intelligenza Artificiale. Anch'esso rappresenta una dimensione straniante che mette in discussione le regole della società governata da questa Intelligenza, le cui misure di governo avevano cominciato a fondarsi su un errore, essendo essa il prodotto di una logica non umana e che agisce secondo una coerenza binaria. Nella comunità del futuro immaginata da Vișniec, gli esseri umani hanno delegato la propria vita alle “macchine”.

In questo episodio è centrale il tema dei rischi prodotti dall'Intelligenza Artificiale che, oltre a quelli più noti sulla violazione della privacy e della sicurezza dei dati, sulla discriminazione, sull'impatto ambientale, sull'automazione in ogni campo della

³⁰ M. VIȘNIEC, *Un secol de ceață*, cit., pp. 453-454: «In città nessuno poteva negare che negli ultimi 30 anni, da quando tutte le decisioni in materia di economia, cultura, istruzione, ecologia, turismo, industria dell'intrattenimento, demografia, ecc. erano state prese dall'IA, la vita delle persone era diventata più piacevole, migliore, più densa, più leggera e più piena di senso rispetto a prima. La razionalità delle decisioni prese dall'IA era incontestabile, la leggerezza delle misure adottate dall'IA in tutti i campi risvegliava un'ammirazione unanime. Il periodo di caos, di violenza, delle discussioni inutili, della frustrazione generale chiamata «pre-IA» era diventata un vago ricordo. Ma era forse compatibile con la razionalità della decisione di evacuare dalla città le persone con gli occhi verdi? Non si era per caso infiltrato un piccolo elemento perturbante, un virus dell'informazione nel sofisticato meccanismo di analisi e di decisione dell'IA?» (traduzione mia).

vita (persino quello della guerra), c'è il rischio più inquietante rappresentato dalla presa di potere della stessa Intelligenza Artificiale, che non avvalendosi della ragione umana potrebbe, una volta preso il sopravvento, andare contro gli stessi interessi dell'umanità, se nel frattempo non vengono sviluppate delle politiche e delle regolamentazioni che invitino ad un uso responsabile di questa "Intelligenza"³¹. Per tale motivo è fondamentale educare il pubblico (come fa Višniec attraverso la letteratura) sui potenziali rischi e sviluppare misure adeguate per garantire che essa possa continuare ad offrire i suoi vantaggi, senza compromettere la sicurezza e la libertà delle persone.

Secondo Hans Jonas, l'uomo è tenuto a rispondere moralmente delle proprie azioni e delle proprie scelte nei confronti della società e ritiene che gli effetti di un agire nel presente possano avere un forte impatto sui soggetti nell'avvenire. Nella fattispecie, egli sottolinea la potenziale forza distruttiva delle tecnologie moderne le cui conseguenze si potrebbero manifestare nelle generazioni future. A tal proposito, egli elabora un'etica della responsabilità specifica per la civiltà tecnologica. Gli effetti del progresso sono, secondo il filosofo tedesco, sia prevedibili che imprevedibili, tuttavia l'essere umano ha il dovere di non ignorarli:

L'etica, in qualche modo suscettibile di fondazione a partire da qui, non può arrestarsi allo spietato antropocentrismo che contraddistingue l'etica tradizionale dell'Occidente e in particolare quella ellenistico-ebraico-cristiana. Le potenzialità apocalittiche insite nella tecnologia moderna ci hanno insegnato che l'esclusività antropocentrica potrebbe essere un pregiudizio e comunque necessita quantomeno di una verifica³².

L'idea di Jonas è quella di creare un modello etico fondato sulla responsabilità per contrastare il determinismo e limitare il potenziale distruttivo della tecnologia. Per realizzare tale idea, Jonas si basa da una parte sul principio ontologico-metafisico, secondo cui l'esistenza di un ente è sempre più significativa della sua non-esistenza, e su un principio psicologico e morale dall'altra, che

³¹ F. MARINO, *I rischi dell'AI, i pericoli dell'intelligenza artificiale*, in «Tech-News», 11 mar. 2023: <https://www.digitalic.it/tech-news/rischi-ai-intelligenza-artificiale-pericoli>.

³² H. JONAS, *Il principio responsabilità*, cit., p. 57.

rimarca l'importanza di preservare lo spazio vitale per le generazioni future, così come è stato preservato per noi da coloro che ci hanno preceduti, i quali consideravano la presenza dell'uomo nel mondo come un fatto incontrovertibile³³.

Ritornando al romanzo di Vişniec, più avanti si esplicita in maniera incisiva il senso di questa nebbia che avvolge tutto il racconto e che dà il nome al romanzo stesso. Nell'episodio 59 la popolazione si trova a fronteggiare una fitta nebbia che si abbatte sull'intero globo terrestre, la cui consistenza è così densa da impedire ai cittadini di svolgere le loro normali attività quotidiane:

În Europa însă, și alte capitale au început să fie învăluite de ceață: Londra, Berlin, Viena... marea întrebare care se pune acum este dacă valul de ceață se va îndrepta și spre Roma, Atena, Madrid... la Washington, Donald Trump a declarat că nu se teme de ceață, că America este o țară imensă care nu va putea fi acoperită de ceață niciodată. El nu crede nici că masa cețoasă de deasupra Europei ar putea traversa Atlanticul³⁴.

Si assiste poi a un dialogo tra il francese Georges e il protagonista, l'*alter ego* dell'autore, un romeno immigrato in Francia, fuggito dal regime comunista. In sostanza Georges si lamenta con lui della nebbia che aveva invaso la sua casa:

Domnul Georges mi-a spus că este exasperat că din cauza ceții care îi intră în casă nu poate să mai citească. I-am spus în franceză: „Moi, je peux aider“. A rămas mirat. „Cum așa, Georgică, poți să mă ajuți să scot ceața?“ „Oui“, i-am zis. „Păi, hai, învățăm cum să fac“. I-am spus că pentru asta trebuie să urc la el în apartament și să stau acolo jumătate de oră nemișcat³⁵.

³³ *Ibidem*.

³⁴ M. VIȘNIEC, *Un secol de ceață*, cit., p. 738: «L'Europa però e le altre capitali hanno cominciato ad essere avvolte dalla nebbia: Londra, Berlino, Vienna... La grande questione che si pone ora è se quest'ondata di nebbia si orienterà anche verso Roma, Atene, Madrid... A Washington, Donald Trump ha dichiarato di non temere la nebbia, che l'America è un paese immenso che non potrà mai essere coperto dalla nebbia. Egli non crede neppure che la grande massa di nebbia sopra l'Europa possa attraversare l'Atlantico» (traduzione mia).

³⁵ *Ibi*, p. 739: «Il Signor Georges mi ha detto di essere esasperato perché a causa della nebbia che gli entra in casa non riesce più a leggere. Gli ho detto in francese: "Moi, je peux aider". È rimasto sorpreso. "Come sarebbe a dire, mi puoi aiutare a liberarmi dalla nebbia?", "Oui" gli ho detto. "Su insegnami come

Dopo aver liberato il suo amico dall'infestazione della nebbia, il protagonista decide di raccontargli come è riuscito nell'impresa, dicendo:

La mine în sat, la Zariştea, taică meu a fost puţin năstruşnic. Multe năzdrăvăanii nu făcea, dar îi plăcea să facă sperietori. Făcea sperietori pentru ciori, pentru vulpi, pentru vreme rea. Făcea şi sperietori pentru privirile rele din sat. A tot încercat şi nişte sperietori de alungat comunismul, dar nu i-a ieşit. În schimb, alunga seceta, tot cu o sperietoare bine chibzuită. Uneori făcea şi sperietori de alungat ceaţa, când avea mult de lucru şi ceaţa îl sîcîia. De la el am învăţat să fac pe sperietoarea de ceaţă³⁶.

Parlando della nebbia, l'autore non manca di fare riferimento ancora una volta al comunismo del suo paese natale. Questa nebbia fantastica, che entra nelle case della gente, addensandosi e impedendo la normale vita quotidiana, non è altro che una figura retorica, volta a creare un effetto straniante nei lettori. Come si può osservare, il protagonista è abituato a questa "nebbia infestante", poiché l'aveva già incontrata nel suo paese, dove suo padre realizzava addirittura degli spaventapasseri per allontanarla. L'*alter ego* dell'autore conosce bene questa "nebbia" che ha offuscato per anni il senso critico e le menti dei cittadini, ed è per questo motivo che, una volta giunto in Francia, riesce ad aiutare il suo amico francese a disfarsene.

In questo romanzo la sicurezza degli individui viene in sostanza minacciata dall'altro inquietante, un "altro" che scatena contro l'umanità la sua forza "perturbante", mettendo in scena il caos generato dal passato nella complessità del presente, ed esprimendo e interpretando allo stesso tempo la realtà dei nostri

fare". Gli ho detto che per questo devo andare da lui nell'appartamento e restare lì una mezzora immobile» (traduzione mia).

³⁶ *Ibi*, p. 740: "Nel mio villaggio, a Zariştea, mio padre è stato un uomo un po' bizzarro. Non era un briccone, ma gli piacevano gli spaventapasseri. Ne costruiva alcuni per le cornacchie, per le volpi, per il mal tempo. Costruiva degli spaventapasseri anche per gli sguardi cattivi del villaggio. Ha anche provato a costruirne alcuni per cacciare via il comunismo, ma non ci è riuscito. In cambio, riusciva a cacciare via la siccità, sempre con uno spaventapasseri ben progettato. Delle volte creava degli spaventapasseri per allontanare la nebbia, quando aveva molte cose da fare e la nebbia lo tormentava. Da lui ho imparato a fare lo spaventapasseri per allontanare la nebbia» (traduzione mia).

giorni. Facendosi portavoce degli interrogativi dell'essere umano a seconda di come affiorano in un determinato periodo storico, Matei Vișniec si distingue come interprete puntuale della contemporaneità, anticipando talvolta i cambiamenti sociali. Con *Un secol de ceață*, l'autore riporta, in definitiva, il rimosso storico all'attenzione dei lettori e, tramite la facoltà immaginativa, elabora l'angoscia generata dal trauma collettivo e ristabilisce l'attitudine propria degli umani a conservare le proprie caratteristiche al variare delle circostanze di un dato contesto storico. Nella dimensione "perturbante" si verifica parimenti una rottura del confine identitario del soggetto, evocando la morte tramite lo sgretolamento delle frontiere dell'io, ma consente allo stesso tempo di creare nuovi orizzonti di senso, grazie al conflitto psichico generato dall'incontro con l'estraneo e il familiare. Tali orizzonti possono emergere soltanto attraverso un'elaborazione del trauma rimosso, un impegno che nel caso dell'autore si pone su una dimensione quasi didattica. L'impegno educativo di Matei Vișniec, scrivendo questo romanzo, va inteso dunque come interesse per un cambiamento sia personale che collettivo verso un modo di stare al mondo che non si basi sulla competitività o sulla strumentalizzazione degli individui, ma su una prospettiva di ricostruzione dello spazio pubblico, dove ognuno possa preservare, senza compromessi, la propria dignità e la propria libertà di pensiero.

MARIE JADOT

Judith Mok, i(l) boia e la musica: tra perturbante e abiezione

«**I**nsorgenza massiccia e brusca di un'estraneità che, se può essermi stata familiare in una vita opaca e dimenticata, mi assilla ora come radicalmente separata, ripugnante»¹, l'abietto di Julia Kristeva è stato spesso assimilato all'*Unheimliche* di Sigmund Freud. Nel suo famoso saggio sull'abiezione, apparso in francese nel 1980 con il titolo *Pouvoirs de l'horreur*, la studiosa aveva tuttavia sottolineato la differenza tra l'abiezione e l'elaborazione freudiana del concetto che il francese rende con «l'inquiétante étrange-té» e che, in italiano, viene ora comunemente tradotto con «il perturbante»: «Essenzialmente diversa dal “perturbante”, più violenta anche, l'abiezione si costruisce nel non riconoscere i suoi prossimi: niente è familiare, neanche l'ombra di un ricordo»². Il perturbante, invece, si rivela essere precisamente legato al familiare. Sarebbe la conclusione delle ricerche con cui Freud spingerà indietro i confini del pensiero dello psichiatra tedesco Ernst Jentsch, per il quale il perturbante veniva provocato da qualcosa di nuovo, proprio non familiare. «Il perturbante è quella sorta di spaventoso che risale a quanto ci è noto da lungo tempo, a ciò che ci è familiare»³, così indica Freud dall'inizio del suo saggio *Das Unheimliche* (1919), con cui intende ripercorrere il percorso riflessivo che intraprese nel suo tentativo di trovare ciò che a suo avviso mancava, nel «nuovo» a cui Jentsch si era «fermato», per «renderlo perturbante»⁴. Erano soprattutto i diversi dizionari da lui consultati a portare Freud sulla strada del familiare al centro di questa

¹ J. KRISTEVA, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Seuil, Paris 1980, p. 10. Le traduzioni, salvo diversa indicazione, sono mie.

² *Ibi*, p. 13.

³ S. FREUD, *Il perturbante*, trad. dal tedesco di S. DANIELE, in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Bollati Boringhieri, Torino 1991, p. 270.

⁴ *Ibi*, p. 271.

sfumatura dello spaventoso. Non posso purtroppo per motivi di spazio soffermarmi su ogni angolo del labirinto in cui si infilò. In quanto segue mi limiterò quindi ad alcune virate decisive. Daremo in seguito un esempio della manifestazione dell'*Unheimliche* e dell'abiezione nel romanzo *De beul (Il boia, 2000)* dell'autrice ebrea olandese Judith Mok.

È *heimlich*, legge prima Freud nel dizionario della lingua tedesca di Daniel Sanders a cui era ben presto tornato dopo la constatazione che in molte altre lingue manca in realtà un termine che renda l'*Unheimliche*, ciò che «appartiene alla casa», ciò che è «non straniero, familiare, domestico, fidato e intimo»⁵. Riferendosi a un luogo, l'aggettivo *heimlich* indica corrispondentemente «il grato senso di quieto appagamento», il «senso di agio, di tranquillità e di sicura protezione, come quello che suscita la casa comoda, raccolta nel suo recinto»⁶. Tra questi primi significati, l'aggettivo *unheimlich* viene allora presentato come «il contrario» di *heimlich*, cioè «disagevole, che suscita trepidante orrore»⁷.

Un altro significato della parola *heimlich* in cui le riflessioni di Freud hanno il loro punto di partenza si rivela tuttavia essere «nascosto, tenuto celato, in modo da non farlo sapere ad altri o da non far sapere la ragione per cui lo si intende celare»⁸. Eccoci arrivati a una delle osservazioni, fatta in precedenza dal filosofo tedesco Schelling, che saranno decisive per il pensiero di Freud: «“*Si dice unheimlich tutto ciò che dovrebbe restar [...] segreto, nascosto, e che è invece affiorato*” (Schelling)»⁹. Proseguendo la sua indagine linguistica con il sostegno di un secondo dizionario, Freud sottolinea allora come la parola *heimlich* ha conosciuto uno sviluppo tale da finire in realtà per fondersi con il suo antonimo *unheimlich*. Dal *Deutsches Wörterbuch* dei fratelli Grimm cita così la definizione seguente, illustrata da loro con un passo del drammaturgo tedesco Klinger:

⁵ D. SANDERS, *Wörterbuch der Deutschen Sprachen*, Wigand, Leipzig 1860, citato da S. FREUD, *Il perturbante*, cit., p. 272. Ci riferiremo ai passaggi consultati da Freud citando direttamente da questo testo.

⁶ S. FREUD, *Il perturbante*, cit., p. 273.

⁷ *Ibi*, p. 275.

⁸ *Ibi*, p. 274.

⁹ *Ibi*, p. 275, corsivo di Freud.

Il significato di “nascosto”, “pericoloso” [...] si sviluppa ulteriormente, sicché “heimlich” assume il significato abitualmente proprio a “unheimlich”: “a volte mi sento come un uomo che vaga nella notte e crede agli spettri; per lui ogni angolo è sinistro (*heimlich*) e dà i brividi” (Klinger, *Theater*, 3.298)¹⁰.

Riflettendo su quest’evoluzione per cui il termine *heimlich* sviluppa questo significato «in senso ambivalente, fino a coincidere in conclusione col suo contrario: *unheimlich*», Freud fa a sua volta un’osservazione determinante: «*Unheimlich* è in certo modo una variante di *heimlich*»¹¹. La lettura, sebbene non definitiva, che ne propone allora il padre della psicanalisi introduce la nozione di rimozione, di cui il prefisso negativo «un-» nella parola *unheimlich* sarebbe in realtà «il segno»¹². Il perturbante avrebbe così più a che fare con un familiare rimosso che è ritornato che con qualcosa di estraneo in sé:

Comprendiamo perché l’uso linguistico consente al *Heimliche* di trapassare nel suo contrario, il perturbante (*Unheimliche*) (pp. 276 sg.): infatti questo elemento perturbante non è in realtà niente di nuovo o di estraneo, bensì un qualcosa di familiare alla vita psichica fin da tempi antichissimi, che le è diventato estraneo soltanto per via del processo di rimozione. Il rapporto con la rimozione ci chiarisce ora anche la definizione di Schelling [p. 275], secondo la quale il perturbante è un qualcosa che avrebbe dovuto rimanere nascosto e che è affiorato¹³.

Le riflessioni di cui sopra su questa particolare variante di *heimlich*, questo spaventoso dovuto a un familiare che affiora dall’abisso in cui era stato rimosso, potrebbero offrire una chiave di lettura per l’ingresso in scena dei personaggi con cui, sebbene brevemente, ci addentriamo adesso anche noi nel romanzo *De beul (Il boia, 2000)* di Judith Mok. A questo punto, tuttavia, una scheda biografica dell’autrice sembra opportuna.

¹⁰ J. u. W. GRIMM, *Deutsches Wörterbuch*, Hirzel, Leipzig 1877, citato da S. FREUD, *Il perturbante*, cit., p. 276. Passaggio tagliato da me, corsivo di Freud.

¹¹ S. FREUD, *Il perturbante*, cit., p. 277.

¹² *Ibi*, p. 298.

¹³ *Ibi*, p. 294.

Lo Stato di Oscurità

La poetessa e prosatrice ebrea olandese Judith Mok, nata nella Bergen degli anni Cinquanta dall'unione dello scrittore Maurits Mok con Riemke Timmermans e deceduta lo scorso novembre 2024, si afferma all'inizio come cantante lirica. Come numerosi scrittori della seconda generazione, è cresciuta nel silenzio dei suoi genitori, entrambi sopravvissuti della Shoah. Più di tre quarti di secolo dopo aver causato la morte del 75% degli ebrei che vivevano nei Paesi Bassi negli anni 1930, questo genocidio che Judith Mok si rifiuta di chiamare «Olocausto» data la nozione di sacrificio ad esso associata, verrà catturato dalla sua opera memorialistica *The State of Dark (Lo Stato di Oscurità, 2022)* tramite un notevole riferimento al *Nationaal Holocaust Namenmonument* di Amsterdam (*Monumento Nazionale dei Nomi dell'Olocausto*). Il passaggio in questione, che compare sulla quarta di copertina insieme a una foto di una parte del muro commemorativo dove sono anche stati incisi i nomi dei membri della sua famiglia, è tratto da una lettera che indirizza a sua figlia all'inizio delle sue memorie:

Questo è il mio muro. L'ho costruito con una serie di segni nel mio taccuino: per ogni anima uccisa, una piccola striscia, un mattone di sangue nella mia esistenza. Questo è il muro di cui loro, i tuoi nonni, erano destinati a far parte, ma che hanno lasciato dietro di loro¹⁴.

Fu più precisamente una telefonata passata nel 2017 agli uffici dell'ex campo di transito di Westerbork a portare Judith Mok a scrivere *Lo Stato di Oscurità* e fare così «ciò che i miei genitori hanno evitato di fare durante il tempo abbastanza breve che ho condiviso con loro»: lei ha «guardato indietro»¹⁵. A quest'epoca la scrittrice stava cercando di avere maggiori informazioni sulla storia dei genitori e della sorella di suo padre, che furono deportati ad Auschwitz il 7 aprile 1944. Dall'impiegata del campo divenuto centro commemorativo apprese che 163 dei suoi parenti

¹⁴ J. MOK, *The State of Dark*, The Lilliput Press, Dublin 2022, quarta di copertina.

¹⁵ *Ibi*, p. 6.

erano in realtà morti nella Shoah. Per ogni anima uccisa, una piccola striscia.

Il muro di tratti eretto da Mok coll'inchiostro delle sue memorie rispecchia i mattoni della memoria collettiva. Come evocato in precedenza, tali mattoni nominali sono stati posati in un monumento nazionale ad Amsterdam. A proposito del muro che, visto dal cielo, deve rappresentare la parola ebraica per «In Memoriam», Mok osserva:

Uno Stato di Oscurità esiste al di là di quel muro. [...] Abbiamo imparato che ogni vita ha il suo valore eppure, dietro quel muro, non valeva niente. L'energia di distruzione e di morte strettamente organizzata si erge come un gigante guardandoci da dietro quel muro. Mi raggiunse tramite l'opera di mio padre e quella di numerosi altri grandi artisti¹⁶.

Tra le linee tematiche alla base delle poesie che suo padre scriveva sul passato taciuto si individua tra l'altro l'incapacità delle parole di esprimere «questa sofferenza [...] che per sempre / possiede gli orizzonti del mio cuore, / i cui battiti si perdono in questa morte»: «So che ogni parola deve appassire / in vanità», scrive così Maurits Mok nello stesso poema *Aan de vermoorden uit Israël*¹⁷ (Agli uccisi di Israele, 1950).

Nel romanzo *Il boia*, scritto da Judith Mok in seguito a un'altra scoperta su cui torneremo più avanti, si incontra un'interessante tematizzazione della musica al riguardo. Per l'erede del passato traumatico che lei diventò, la musica alla quale Judith Mok era stata educata fin da piccola è stata un mezzo per costruire una propria vita. Analogamente, nel suo romanzo la musica viene tra l'altro tematizzata come mezzo per esprimere, per far emergere il passato rimosso che, per descriverlo con Maurits Mok, «possiede gli orizzonti» del cuore che batte nel presente. Ma questa non è tutta la storia. Tanto per cominciare, di cosa si tratta?

¹⁶ *Ibi*, p. 7.

¹⁷ M. Mok, *Aan de vermoorden uit Israël*, F.G. Kroonder, Bussum 1950, p. 7.

«Un'ombra di angoscia»

Il romanzo *Il boia* (2000) si apre su un gioco di ruolo durante una riunione di famiglia che si svolge a Salisburgo la sera del 31 dicembre 1999. Questo gioco di ruolo è un'idea dei figli e dei nipoti, che lo intendono come una ricostruzione della storia familiare dei nonni, lo storico dell'arte ebreo americano Marc Wolfram e sua moglie Ermelina Ruiz, cantante classica di nazionalità spagnola:

Stasera vogliono ricostruire la storia di vita della famiglia allargata. Hanno fatto dei costumi di alcune figure importanti della vita di Grandpa e Mamita. Li andranno a indossare fra poco e poi si deve raccontare¹⁸.

Si tratta lì di una *mise en abyme*, poiché la storia raccontata dai discendenti della coppia è anche la storia che il lettore è invitato a leggere allorché il romanzo si svolge. Mentre Marc Wolfram riuscì a sfuggire ai nazisti e andare negli Stati Uniti, sua moglie fu deportata ad Auschwitz, dove diventò l'assistente sartoriale dell'alter ego fittizio di Elisabeth Schwarzkopf. Come vedremo nell'altro passo del libro di cui tratteremo in un attimo, la famigerata diva tedesca, ch'era nient'altro che l'insegnante di canto di Judith Mok e per lei un vero e proprio mentore, viene riproposta significativamente nel personaggio di Alma Stiller al fianco di colui che fu definito il «macellaio della Polonia», cioè Hans Frank. Convinto della morte di Ermelina per mano dei nazisti, laddove in realtà sua moglie fu risparmiata, Wolfram raggiungerà l'FBI durante i processi di Norimberga e diventerà, nelle sue parole, il «boia»¹⁹ del boia tedesco. Riflettendo su sé stesso, Wolfram affermerà: «Non era un assassino, gli fu solo data l'opportunità di attuare il diritto. Bello che fosse così ben coperto, aveva una scusa per i suoi massacri. Le sue vittime lo facevano per convinzione. Lasciò altri decidere e si vendicò vilmente»²⁰. La riflessione sul male che il romanzo sembra voler integrare nel suo trattamento della sofferenza delle vittime, che non posso purtroppo approfondire in questo contesto, viene tra l'altro anche

¹⁸ J. MOK, *De beul*, Meulenhoff, Amsterdam 2000, p. 12.

¹⁹ *Ibi*, p. 62.

²⁰ *Ibi*, p. 91.

alimentata dall'allargamento della storia di Marc ed Ermelina con quella di una certa Ermelina Gallerani, ispirata dalla donna eponima del famoso dipinto *Dama con l'ermellino* di Leonardo da Vinci, di cui Hans Frank si appropriò durante la guerra.

Torniamo adesso al gioco di ruolo appena menzionato. Una volta detto che questa ricostruzione della storia familiare, paragonata di per sé alternativamente con una «seduta» e una «sciarada»²¹, si svolge nientepopodimeno che nella cosiddetta «casa del boia»²² fuori Salisburgo, che viene a sua volta descritta come un luogo «sicuro» circondato di «spiriti e fantasmi»²³, e che, oltre ai numerosi elementi lessicali che richiamano la doppia atmosfera dell'*Unheimliche*, l'animale domestico di Wolfram è un corvo che risponde al nome di «Grimm»²⁴, abbiamo già elencato alcuni elementi che supportano una lettura alla luce dell'elaborazione freudiana di questo concetto. E non si esprime, proprio lì, nel gioco di ruolo in costume per cui avviene questa ricostruzione, l'estraneo che sembra ciò che è in realtà «diventato estraneo soltanto per via del processo di rimozione»²⁵? Nelle righe che seguono l'annuncio che i figli e i nipoti stano per raccontare la storia familiare, peraltro, «un'ombra di angoscia scivola sul viso degli anziani»²⁶, richiamando anche essa «quella sorta di spaventoso che risale a quanto ci è noto da lungo tempo, a ciò che ci è familiare»²⁷.

Du bist die Ruh

La nostra ultima tappa ci riporta all'opera memorialistica di Judith Mok, che narra anche la scoperta che, come spiega in diverse interviste, la spinse a scrivere *Il boia*. Si tratta di ciò che scopri, nella biografia pubblicata nel 1996 da Alan Jefferson²⁸

²¹ *Ibi*, pp. 12 e 15.

²² *Ibi*, p. 10.

²³ *Ibi*, pp. 11-12.

²⁴ *Ibi*, p. 12.

²⁵ S. FREUD, *Il perturbante*, cit., p. 294.

²⁶ J. MOK, *De beul*, cit., p. 12.

²⁷ S. FREUD, *Il perturbante*, cit., p. 270.

²⁸ A. JEFFERSON, *Elisabeth Schwarzkopf*, Victor Gollancz, London 1996.

sulla guida che la diva era stata per lei, sull'adesione di Elisabeth Schwarzkopf al Partito nazista. La frase che riassume quello che la lettura del libro provocò in Mok è particolarmente suggestiva. Dopo aver descritto Elisabeth Schwarzkopf come la «voce che risuonava nella mia testa dalla prima volta che la sentii», menziona così una sorta di somatizzazione: «Persi la mia [voce] per una settimana dopo aver letto il libro»²⁹. Come suggerito in precedenza, la sconvolgente scoperta che Judith Mok fece sulla persona stessa che le aveva insegnato l'arte che l'ha aiutata a costruire la sua vita risuona nella tematizzazione della musica nel romanzo *Il boia*. Questo avviene più precisamente quando l'alter ego di Elisabeth Schwarzkopf, che viene significativamente descritta come «la fata dura che [...] insegnò l'arte del canto [a Ermelina]»³⁰ e risponde al nome ironico di «Alma Stiller» (letteralmente: «anima più tranquilla»), si mette a cantare nient'altro che il Lied *Du bist die Ruh* (*Tu sei la quiete*, 1823) di Schubert per Hans Frank e «il suo staff nel campo»³¹. Sulla reazione di Ermelina nelle righe successive leggiamo:

Colle lacrime lungo le guance di Ermelina scorrevano la nausea, il disgusto e allo stesso tempo una grande commozione. Non conosceva il brano. Alma non poteva cantare una cosa così, era destinata ad altri, a Marc, alla piccola Erma e alla gente fuori. Qui le si raggelò il sangue³².

«Spasmi e vomiti mi proteggono»³³ si potrebbe allora pensare con Kristeva, per cui, come si vede nel suo saggio su quest'altra forma di perturbante, la nausea, il vomito, le lacrime come pure la vertigine, sono tutti sintomi di una reazione protettiva di separazione di fronte all'abietto. È abietto, scrive Kristeva, «ciò che turba un'identità, un sistema, un ordine [...] Quel qualcosa nel mezzo, l'ambiguo, il misto»³⁴, prima di concludere con un esempio di abiezione che viene anche concretizzato con l'uso mortifero che facevano i nazisti della musica: «L'abiezione del

²⁹ J. MOK, *The State of Dark*, cit., p. 114.

³⁰ EAD., *De beul*, cit., p. 47.

³¹ *Ibi*, p. 53.

³² *Ibi*, pp. 53-54. Erma è la loro figlia.

³³ J. KRISTEVA, *Pouvoirs de l'horreur*, cit., p. 10.

³⁴ *Ibi*, p. 12.

crimine nazista raggiunge il suo apogeo quando la morte che, in ogni caso, mi uccide, si mescola con ciò che, nel mio universo vivente, dovrebbe salvarmi dalla morte: con l'infanzia, con la scienza, tra l'altro...»³⁵.

³⁵ *Ibi*, p. 12.

FRANCO PARIS

Das Unheimliche in Hugo Claus

Poeta, prosatore, drammaturgo, traduttore, pittore, intellettuale belga di lingua nederlandese, Hugo Claus (Bruges 1929 - Anversa 2008) ha attraversato e rielaborato i principali movimenti letterari e artistici del secondo novecento. Ha pubblicato numerosissime liriche e romanzi, tra cui ci limitiamo a segnalare qui riguardo alla produzione poetica *De Oostakkerse gedichten* (“Le poesie di Oostakker”, 1955) e *Gedichten 1969-1978* (“Poesie”, 1979) e per quel che concerne i romanzi *De Metsiers* (“I Metsiers”, 1951); *De Verwondering* (“La meraviglia”, 1962) e *Het verdriet van België* (“La sofferenza del Belgio”, 1983). Tra le opere teatrali spiccano *Een bruid in de morgen* (“Una sposa all’alba”, 1955), *Suiker* (“Zucchero”, 1958) e *Oedipus* (1971). In tutto ciò che ha scritto confluiscono grandi temi collettivi e il vissuto autobiografico, come emergerà chiaramente dall’analisi de *La meraviglia*¹, un libro allo stesso tempo personale, politico e internazionale che, a più di sessant’anni dalla sua uscita, continua a sollevare dibattiti e interrogativi non solo tra gli studiosi ma anche tra i lettori².

Il romanzo, tradotto finora in undici lingue (inglese, francese, tedesco, coreano, croato, russo, slovacco, spagnolo e svedese)³ ma non ancora in italiano, si presentò subito di complessa interpretazione, per via della struttura e degli innumerevoli rimandi intertestuali.

De Vree, in una recensione intitolata *Tussen verwondering en verwarring* (“Tra meraviglia e confusione”) menzionò tutta una

¹ Prima edizione apparsa nel 1962 per i tipi della Bezige Bij, Amsterdam.

² Una dettagliata ricostruzione della ricezione, oltre a un’analisi del libro attraverso molteplici approcci e teorie è fornita da M. SANDERS en T. SINTOBIN (samenstelling), *Lezen in verwondering. Veertien leeswijzers bij een roman van Hugo Claus*, Uitgeverij Vantilt, Nijmegen 2014.

³ Per i dati sulle traduzioni si vede il database del Nederlands Letterenfonds, <https://nlf.my.salesforce-sites.com/vertalingendatabase/zoeken>

serie di problemi, dall'impianto e dallo sviluppo poco coerenti allo stile eterogeneo⁴, dal racconto frammentato di tipo più cinematografico che narrativo alla carica politica, con l'accento sul collaborazionismo durante la Seconda Guerra Mondiale⁵. Sull'argomento lo stesso autore, in un'intervista rilasciata prima ancora della sua uscita, fu significativamente chiaro al riguardo:

L'arte non ha niente a che vedere con la democrazia [...] da tempo non vogliamo più comunicare né rendere noto qualcosa, senza che la parte ricevente non faccia un grande sforzo. Farò un esempio. Ho scritto il mio nuovo romanzo, *Meraviglia*, che uscirà a settembre, in tre anni di tempo – tutto compreso 280 pagine. Una persona, che aveva avuto il manoscritto, mi ha chiamato dopo 4 o 5 ore, per dire che l'aveva trovato splendido. Io lo trovo semplicemente offensivo. Non è affatto facile questo romanzo e non deve essere affatto facile un'opera d'arte⁶.

A rendere se possibile ancora più complesso il puzzle anni dopo, a proposito delle possibili corrispondenze tra i personaggi del libro e alcuni collaborazionisti fiamminghi, uno dei temi più scottanti del libro, Hugo Claus dichiara che «mentire è un procedimento a cui un autore dovrebbe rendere omaggio»⁷. Nel corso della succitata intervista del 1962 chiarisce poco dopo di non voler essere sperimentale a tutti i costi, né distaccato dalla società, ma di voler semplicemente esigere uno sforzo da parte di chi legge: «a chi dice che prima l'arte era più facile rispondo rimandando a Dante. Nemmeno lui lo leggi per rilassarti a letto». Il riferimento a Dante, l'autore più amato dal nostro, non è di certo casuale dato che riferimenti più o meno palesi alla *Divina Commedia* pervadono il testo, a cominciare dalla figura della guida, l'allievo Verzele, chiara allusione a Virgilio. L'intero libro poi

⁴ Sulle variazioni nei registri linguistici, che creano di fatto un'identità attravero la lingua, si veda F. PARIS, *Het vertalen van narratief proza*, in L. D'HULST en C. VAN DE POEL (red.), *Alles verandert altijd. Perspectieven op literair vertalen*, Universitaire Pers Leuven, Leuven 2024, pp. 185-200.

⁵ P. DE VREE, *Tussen verwondering en verwarring*, in «De Periscoop», januari 1963.

⁶ W. WELLINCK, *Wout Wellinck sprak met Hugo Claus. Voor ons, doodgewone Chinezen. De taal der Mandarijnen*, in «De Post», 25 maart 1962. Le traduzioni dal nederlandese, salvo diversa indicazione, sono mie.

⁷ Intervista con J. Weisgerber, BRT, 19 ottobre 1967.

può essere senz'altro interpretato come una sorta di moderna discesa agli inferi personale e collettiva.

La meraviglia viene raccontata da Victor Denijs De Rijckel, un uomo (37) rinchiuso in un istituto psichiatrico, che scrive la sua storia su incarico del direttore, Korneel van den Broecke. In un ballo mascherato a Ostenda Victor, docente di inglese e di tedesco in una scuola media superiore, incontra una donna seducente ma inquietante, Alessandra Harmedam. Guidato da un suo giovane allievo, Verzele, si ritrova ad Almout⁸, un castello in cui incontra adoratori fascisti di un leggendario SS fiammingo, Crabbe. Ciò segna l'inizio di una serie di raccapriccianti a faccia a faccia con il passato bellico e di esperienze allucinanti che sfoceranno in un crollo psichico. È significativo notare che Denijs è sospeso tra il ruolo di iniziato, inquieto e stupito, e quello di inatteso complice. Questa prima relazione è accompagnata da un diario parallelo e clandestino, con impressioni sull'istituto che lo ospita e commenti alla prima relazione, e da un taccuino con ricordi personali. All'io narrante si sovrappongono passaggi in prima persona plurale in cui la parola sembra presa dal popolo, e una sorta di possibile, vaga e mistica fusione tra il protagonista e il nazista Crabbe. Siamo pertanto davanti a ben quattro tipi di testi: la relazione che Denijs deve scrivere su incarico dello psichiatra che lo segue; gli appunti su questa prima relazione e un taccuino personale aggiornati dallo stesso Denijs e, infine, i passaggi in prima persona plurale, con descrizioni ironiche e grottesche delle concezioni e dei sentimenti dei fiamminghi durante il secondo conflitto mondiale. Diversi narratori e diverse prospettive, nel romanzo del ventesimo secolo e nell'opera del nostro autore, non sono certo un'eccezione, ma ciò che rende peculiare *La meraviglia* è che una tale pluralità di voci è riconducibile a una sola figura, quella appunto del docente⁹. L'immagine caleidoscopica della realtà che ne consegue, secondo De Wispelaere, scaturisce dalla scissione che ha luogo nella coscienza della figura narrante¹⁰.

⁸ Probabilmente vi è un riferimento alla fortezza persiana di Alamu't, nota nel XII e XIII secolo come residenza del leggendario ordine degli Assassini.

⁹ L. BERNAERTS, *Verteltheorie*, in M. SANDERS en T. SINTOBIN, *Lezen in verwondering*, cit., p. 123.

¹⁰ P. DE WISPELAERE, *Het Perzische tapijt*, 166, De Bezige Bij, Amsterdam 1966, p. 121, https://www.dbnl.org/tekst/wisp002perz01_01/wisp002perz01_01_0009.php

La rielaborazione di alcuni miti nell'opera dello scrittore, in particolare quello di Edipo, è stata oggetto di numerosi studi¹¹, e tale tema attraversa anche questo romanzo, come sottolinea De Geest, nella sua analisi psicoanalitica del testo: basti pensare a tutti i passaggi in cui il padre misconosce il figlio e ribadisce la propria autorità tirannica aggiungendo «come si deve» («zoals het hoort») e appellandosi quindi alla Legge¹². Vi è anche un passaggio di una conversazione tra i seguaci di Crabbe in cui ci si riferisce in modo esplicito alle teorie del «Pazzo di Vienna» («de Zot van Wenen»):

Che Crabbe non abbia conosciuto né il vero padre né la vera madre [...] cambia naturalmente qualcosa. Non che io dia retta al Pazzo di Vienna e creda che tutto sia già accaduto prima di aver compiuto un anno, ma se cresci come lui, così allo stato brado¹³.

Il testo tuttavia, a mio avviso, sembra essere maggiormente pervaso dal perturbante, *das Unheimliche*, nei suoi aspetti più rilevanti, visto che la vicenda di Denijs è caratterizzata dall'assenza di qualsiasi forma di certezza, da un ambiente familiare che si trasforma in alienazione, da una quotidianità totalmente stravolta, da un senso di oppressione e di angoscia, da allucinazioni, da un segreto – Denijs e Crabbe sono la stessa persona? – che pare venire alla luce. La meraviglia di cui si parla infatti qui andrebbe intesa oltre che nel senso aristotelico di situazione che precede ogni pensiero¹⁴, come causa del filosofare, e in quello tradizionale di sorpresa, spesso ammirata, che si prova davanti a una novità strana, straordinaria, inaspettata, anche come situazione di totale sconcerto, di totale alienazione. Le parole *klem*, “morsa, blocco, incastro”, *vreemd*, “strano, estraneo” e *vreemdeling*, “straniero”, ricorrono d'altronde di continuo nel testo e del resto lo stesso

¹¹ Punti di riferimento al riguardo, ancor oggi, sono gli studi di J. WEISGERBER, *Proefvlucht in de literaire ruimte (2). De verwondering*, in «Nieuw Vlaams Tijdschrift», 20, 1967, 1, pp. 60-78 e P. CLAES, *De mot zit in de mythe. Hugo Claus en de oudheid*, De Bezige Bij, Amsterdam 1984.

¹² D. DE GEEST, *Psychoanalyse*, in M. SANDERS en T. SINTOBIN, *Lezen in verwondering*, cit., p. 193.

¹³ H. CLAUS, *De verwondering*, De Bezige Bij, Amsterdam 2018, p. 228. Le traduzioni dal testo olandese sono mie.

¹⁴ ARISTOTELE, *Metafisica*, trad. it. di G. REALE, Bompiani, Milano 2020, 982b-983a.

protagonista, in una delle sue annotazioni a margine nell'ultimo capitolo – *Fuga senza difesa* – riassume la situazione con tre abbreviazioni psicoanalitiche: «Agoraf. qui, Claustrof. Li. O: 3° stadio»¹⁵. Lo sconcerto più profondo riguarda indubbiamente il “rapporto” tra Denijs e Crabbe. Sotto molti aspetti Crabbe, adorado manipolatore, è tutto quello che Denijs, debole perdente, non è. L'ossessione del docente per Crabbe si trasforma in una vera e propria psicosi¹⁶. Nemmeno in questo caso, tuttavia, il lettore ricava prove decisive. Da un lato infatti tutto lascia supporre che Crabbe si riappropri progressivamente di Denijs dopo essere rimasto per anni latente in lui¹⁷: «Sono assediato da dentro. Crabbe è presente e respira», «Lui abitava in me, distruttivo e iniziava a spezzarmi, a frammentarmi» e «Io sono Crabbe» (in una scena in cui il docente picchia Sandra)¹⁸; dall'altro si ha la sensazione costante che vi sia comunque “un altro” a pensare o ad agire, che il protagonista subisca una depersonalizzazione:

Prendo le distanze da tutti i miei nomi, non hanno più una funzione. Se non nel racconto che Korneel esige da me e che io continuo a scrivere ligio al dovere con un ampio ventaglio di aggettivi e metafore. Ancora non voglio un nuovo nome. Perché non mi sono ancora disabituato agli altri¹⁹.

Che il libro dovesse ruotare intorno a tale ossessione/identificazione Claus lo aveva già in mente a metà degli anni Cinquanta: si sarebbe chiamato *Meraviglia per Crabbe*, e sarebbe stato un libro su «questioni fiamminghe», con chiare allusioni alla figura storica di Joris van Severen²⁰. Negli stessi anni Claus considerò anche l'ipotesi, poi evidentemente accantonata, di ricavarne un

¹⁵ H. CLAUS, *De verwondering*, cit., p. 234.

¹⁶ D. DE GEEST, *Psychoanalyse*, cit., pp. 198.

¹⁷ M. KLEIN, *Twee in één: een doodgewaande fascist en een leraar Duits-Engels: over De verwondering van Hugo Claus*, in «Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde», 120, 2003, I, pp. 2-30, https://www.dbnl.org/tekst/_tij003200401_01/_tij003200401_01_0002.php.

¹⁸ H. CLAUS, *De verwondering*, cit., pp. 87, 119, 206.

¹⁹ *Ibi*, p. 80.

²⁰ Joris van Severen (1894-1940), nazionalista fiammingo, fondatore nel 1931 del Verdinaso e di una milizia, fautore di un'unione politica con i Paesi Bassi nell'ambito di un governo di tipo fascista. In seguito prese le distanze dal regime di Hitler.

libro «sornione, furbo, facile da vendere in diciotto lingue»²¹. A trent'anni di distanza dall'uscita del libro Claus descrisse l'episodio all'origine del romanzo:

Sono seduto a mangiare un gelato su una banchina di Ostenda, e arriva una donna con un carretto in cui è seduto un ragazzo mongoloide, un disabile. Il ragazzo vede il mare e inizia a urlare con veemenza. Un'immagine molto carica mitologicamente. Ci scrivo sopra un libro, mi viene in mente, di cui questa scena è il finale. Sullo stato di meraviglia che precede il pensiero.

Lo stesso giorno annotò che forse il romanzo, supportato dalla «portata intellettuale della mia pulsione», potrebbe parlare anche dell'esaltazione e della facoltà di comprensione dell'individuo²².

²¹ M. SCHAEVERS, *De levens van Claus*, De Bezige Bij, Amsterdam 2024, p. 103.

²² *Ibi*, p. 142.

EMILIA DAVID

Il fantasma di Ionesco, dei surrealisti e degli esistenzialisti francesi contro la reclusione e l'oppressione della Storia

«Il perturbante è quella *sorta di spaventoso che risale a quanto ci è noto da lungo tempo*, a ciò che ci è familiare»¹, affermava Sigmund Freud nel suo fortunato saggio *Il perturbante* del 1919.

Il saggio si propone di illustrare come questo processo associabile per certi versi a un'anamnesi sia possibile ovvero, per parafrasare una formulazione freudiana, in quali circostanze *ciò che è consueto e familiare* rispettivamente all'autore e al protagonista della *pièce* *La sensation d'élasticité lors qu'on marche sur des cadavres*, scritta nel 2009, possa diventare perturbante, partendo per l'appunto dagli elementi definitori del concetto stesso dell'*Unheimliche* ["perturbante"].

Freud spiega il significato di questo concetto facendo ricorso anche all'ambito linguistico, più precisamente a quello lessicale e semantico. Prendo questo spunto come punto di partenza dell'analisi che segue.

All'inizio del suo studio, il fondatore della psicanalisi asserisce che «la parola tedesca *unheimlich* è evidentemente l'antitesi di *heimlich* [da *Heim*, casa] e di *heimisch* [patrio, nativo], e quindi familiare, abituale»². Il *Heim*, 'la casa', ovvero il lemma da cui deriva la parola *heimlich*, designata come contrario del termine 'perturbante', trova il suo corrispettivo perfetto nella *pièce* di Vişniec presa in esame: si tratta della casa vera e propria del protagonista, il poeta e traduttore Sergiu Penegar. Nell'economia del testo drammaturgico questa dimora, che è in realtà un appartamento di Bucarest, rappresenta il luogo intimo e protettivo da cui il proprietario sarà

¹ S. FREUD, *Il perturbante* [titolo originale: *Das Unheimliche*], trad. it. di S. DANIELE, in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Bollati Boringhieri, Torino 1992, p. 290. La sottolineatura del passo messo in evidenza mi appartiene.

² *Ibi*, p. 271.

portato in carcere, nel *locus suspectus*. Quest'ultimo sintagma (evidenziato in corsivo) indica al livello lessicale, secondo un dizionario latino del 1898, citato sempre da Freud³, il corrispondente in latino dell'aggettivo 'perturbante'; insomma, del luogo che diventa topos o metafora dell'*unheimlich*, e cioè della dittatura, del potere politico soverchiante, inteso come espressione del male storico.

Penegarù giunge in un *locus suspectus* da considerare tale a tutti gli effetti, poiché quel carcere era Sighet, uno dei luoghi di detenzione più famigerati del totalitarismo romeno, dove sono state realmente commesse torture e crimini politici efferati contro vittime, incarnate dai personaggi stessi di *La sensation d'élasticité...* Ecco perché, fra le svariate accezioni linguistiche riportate nel suo saggio dal padre della psicanalisi, si addice al contesto della *pièce* anche quella francese, secondo cui *unheimlich* si traduce con *inquiétant, sinistre, lugubre, mal à son aise*⁴, fra cui l'ultima accezione indica il sentimento del «perturbante» vissuto dal soggetto sottoposto a siffatta esperienza, mentre gli altri lemmi si riferiscono a luoghi, situazioni, momenti ecc.

Per contro, l'abitazione del protagonista, dunque, l'altra *location* fondamentale del testo drammaturgico, è il luogo dove Sergiu Penegarù legge e traduce Eugène Ionesco – cui è anche dedicata l'opera, composta in occasione del centenario della nascita – e i suoi scrittori e filosofi francesi preferiti, passando cioè per alcuni surrealisti, per altri drammaturghi del «teatro dell'assurdo» come Beckett, nonché per gli esistenzialisti. Dunque, la sua casa si carica delle qualità attribuite dal teorico viennese al concetto del *heimlich*, anche in virtù del fatto che la frequentazione di questo mondo libresco, in effetti, è stata per lui l'unica modalità per conservare la propria resistenza interiore in una società soffocante: «*heimlich*, che appartiene alla casa, non straniero, familiare, domestico, fidato e intimo, che richiama il focolare»⁵. Infine, l'appartamento di Penegarù, come in Freud, diviene quel luogo capace di creare nel soggetto «il grato senso di appagamento ecc., senso di agio, di tranquillità e di sicura protezione, come quello che suscita la casa comoda, raccolta nel suo recinto»⁶.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibi*, p. 272.

⁵ *Ibi*, p. 273.

⁶ *Ibidem*.

La stessa funzione protettiva e accogliente assumono il *bistrot* surrealista, tutto inventato dal Poeta, ma invisibile agli altri, e che serve da scenografia per gli svariati incontri e dialoghi immaginari con i suoi modelli francesi, e, in misura soltanto parziale, il ristorante dell'Unione degli Scrittori, che, invece, è un posto reale nel centro della capitale romena, amato e frequentato in gioventù da Matei Vişniec stesso negli anni '70 e '80, per le occasioni di incontro informali con i nomi più famosi della letteratura romena del momento, che esso procurava allo scrittore allora giovanissimo. Nella *pièce* gli incontri coinvolgono gli scrittori e i filosofi che hanno alimentato costantemente l'ammirazione del drammaturgo Vişniec per la Francia.

Nella citazione che segue, tratta dalla *Scena 9* nella versione francese e 8 in quella romena, il Poeta, nel suo appartamento, prima di essere preso e poi portato in carcere, accoglie man mano i suoi amati ospiti e ringrazia Ionesco e gli altri:

LE POETE – Tiens... Il est cinq heures... Donc ils sont là... (Il va ouvrir. Il n'y a personne à la porte.) Oh, monsieur Ionesco... Ça me touche beaucoup... Venez, venez vous asseoir... (Il débarasse une chaise d'un tas de manuscrits.) Prenez cette chaise... Je ne peux pas vous dire, monsieur Ionesco, à quel point je suis ému... Je viens de finir la traduction de *La leçon*... Et je n'ai peur de rien... Voulez-vous un café, monsieur Ionesco ?

On sonne à la porte.

(Il ouvre.) Oh, Monsieur le Comte... Comme je suis touché... Merci, merci mes amis de venir attendre avec moi... c'est vraiment rassurant... C'est la seule chose qu'il me reste... [...]. Prenez place, monsieur Lautréamont...⁷

Anche nella *Scena 5* della versione francese e 4 di quella romena, la prima didascalia del testo presenta il «bistrot surrealista», in cui la scenografia vişniechiana prevede attorno ai muri dei grossi recipienti di vetro riempiti di alcool, in cui «galleggiano» le fotografie degli scrittori che sono stati citati in precedenza. Si precisa ancora che ciascun recipiente è previsto di un rubinetto: «Bistro surréaliste. Tout autour des murs il y a des bouches énormes pleins

⁷ M. VIŞNIEC, *De la sensation d'élasticité lorsqu'on marche sur des cadavres*, Lansman, Carnières-Morlanwelz 2009, p. 21.

d'alcool dans lequel flottent les photos des écrivains cités en peu plus haut. Chaque bocal est prévu avec un robinet en bas»⁸.

Si profila in questo passo un'accezione per certi versi onirica, «surrealista», per l'appunto, secondo la nota didascalica, che funge da metafora per connotare la presenza immaginaria degli scrittori preferiti francesi come fonti vere e proprie, concrete, di ispirazione letteraria e resistenza morale. È da presupporre ancora una sfumatura semantica che fa di questi personaggi non soltanto delle presenze invisibili, ai confini imprecisi col visibile, ma – per giunta – capaci di infondere effetti edonistici in chi li frequenta, in questo caso in chi «consuma» qualcosa della loro «essenza» superiore.

Quali altre situazioni ed eventi hanno la forza di ridestare nel Poeta-traduttore Penegar il senso del «perturbante»?

Ponendoci questo interrogativo, arriviamo non soltanto a situarci nel cuore della problematica che si potrebbe collegare in questa *pièce* al concetto di 'perturbante', ma si giunge anche a esplicitare il nocciolo di significato più profondo dello stesso testo drammaturgico, indipendentemente dalla scelta degli strumenti ermeneutici con cui si decide di operare.

In modo ripetuto Freud insiste, nel saggio che serve qui da griglia critica di lettura, sul concetto di «rimozione» o, più esattamente, sull'aspetto del rimosso che si ripresenta, che riaffiora dal passato nel presente. Lo studioso afferma che «l'elemento angoscioso è qualcosa di rimosso che ritorna»⁹. Ancora alla fine della seconda parte del saggio si precisa che il prefisso 'un' di *Unheimlich*, contiene in sé il segno della rimozione¹⁰. Infine, la terza parte dello stesso scritto freudiano, in parte intesa a chiarire alcuni aspetti del rapporto che intercorre fra la realtà e la finzione, muove dall'assioma secondo cui «può essere esatto che l'*Unheimliche* sia lo *Heimliche-Heimische* che ha subito una rimozione e poi è ritornato»¹¹.

Come l'autore, anche il personaggio Sergiu Penegar, al pari di tanti intellettuali e numerosi comuni cittadini, conosceva da

⁸ *Ibi*, p. 15 (in versione francese) e p. 93 (in versione romena: M. VIȘNIEC, *Occident Express / Despre senzația de elasticitate când pășim peste cadavre*, Paralela 45, Pitești 2009). La versione in romeno della stessa didascalia è pressoché identica, dunque non abbiamo ritenuto utile riportarla.

⁹ S. FREUD, *Il perturbante*, cit., p. 293.

¹⁰ *Ibi*, p. 298.

¹¹ *Ibidem*.

tempo e subiva quotidianamente privazioni e interdizioni di ogni genere, inflitte dall'*establishment* culturale e, in senso esteso, imposizioni dell'ideologia imperante che soffocava il pensiero libero e il diritto all'azione sul piano sociale. Egli cercava di sopravvivere, non più come scrittore, ma come traduttore di letteratura francese contemporanea, sperimentando diversi stratagemmi per eludere le molteplici forme di soppressione della creatività indipendente: fra queste spicca nel suo comportamento il marcato uso dell'ironia, del sarcasmo, ma il Poeta aveva scoperto soprattutto il gusto della regressione in una sorta di paradiso interiore, che si mostrava un antidoto efficace contro la realtà concreta della dittatura, dall'effetto fortemente compensatorio per lui.

La svolta che lo porta a scontrarsi con il male assoluto e, alla fine della *pièce*, a sprofondare nella morte, coincide col suo ingresso nella prigione di Sighet, sorta di inferno in terra dei detenuti politici, ovvero degli oppositori dei governi di sinistra che si erano installati in Romania nell'immediato dopoguerra. Siffatte prigioni, come i Gulag sovietici, avevano lo scopo di annientare l'élite culturale e politica attiva precedentemente, vale a dire una parte importante dell'intellettualità romena interbellica.

L'esistenza e le condizioni di detenzione dei reclusi e l'orrore vissuto dal Poeta sulla propria pelle nel carcere non agiscono soltanto come elementi scatenanti per il ritorno in forza di quel sentimento angoscioso che solo la sua passione per la letteratura riusciva ad attenuare, ma, per l'appunto, gli rivelano tutta la tragedia di tale condizione umana e, allo stesso tempo, la capacità di resistenza che, tuttavia, quegli intellettuali erano stati in grado di contrapporre al regime del terrore.

Colpisce soprattutto una scena della *pièce* che ha contribuito forse in modo decisivo a risuscitare nel protagonista il trauma mai scomparso, radicato saldamente anche nella coscienza dell'autore. Per il poeta e drammaturgo Vişniec questo trauma rimasto latente dentro di sé è quello di essere nato e di essersi formato in una società dittatoriale, autarchica, castratrice con gli artisti come lui, da cui a 31 anni aveva deciso di autoesiliarsi.

Pertanto, fino a un preciso evento, risalente all'anno 2008, attorno a cui si è strutturata la *pièce* come attorno a un asse portante, nonostante il drammaturgo abbia rappresentato altre volte in precedenza, durante il suo esilio parigino (il cui avvio risale

all'autunno del 1987), temi legati alla storia recente del proprio paese e ai conflitti in atto sulla scena dell'Europa Centrale e dell'Est, sta di fatto che fino alla stesura nel 2009 di *De la sensation d'élasticité lors qu'on marche sur des cadavres*, l'intensità con cui lo scrittore romeno-francese fa i conti con la tragedia storica della dittatura non si era posta ancora con pari forza.

All'inizio degli anni 2000, nella *pièce* breve *Le retour à la maison* (intitolata nella versione in romeno *Recviem*)¹², Vişniec sceglie una modalità puramente metaforica per mettere in scena la negazione della memoria collettiva e la mancanza di un esame critico che avrebbe dovuto accompagnare nel suo paese d'origine il ritorno, o per meglio dire l'uscita dal comunismo. Sarebbe ancora da menzionare il testo teatrale *Occident Express*, scritto inizialmente in romeno nel 2008, in cui il nodo tematico principale è costituito dalla massiccia migrazione dei romeni e di altre popolazioni dell'Europa dell'Est verso l'Occidente all'inizio del nuovo millennio, mettendo, tuttavia, in secondo piano, ma sempre fra le premesse di tale fenomeno antropologico, la ferita storica subita dal suo popolo, prigioniero per più di 40 anni di un sistema totalitario¹³.

Esiste però il precedente rappresentato nel 1998 da una *pièce* fondamentale per la drammaturgia di Vişniec, *L'histoire du communisme racontée aux malades mentaux* [*La storia del comunismo raccontata ai malati di mente*], in cui l'autore affidava all'introduzione l'urgenza di un processo al comunismo, tuttora non realizzato, che fosse comparabile con quello riservato tanti anni fa al nazismo¹⁴.

Di quale singolare evento, traducibile nel linguaggio di Freud con il termine «angoscioso» e suscettibile di instaurare uno scenario «perturbante», si tratta? È Vişniec stesso a segnalarlo in una sua nota che precede in volume il testo drammaturgico *De la sensation d'élasticité...* Dal paratesto, in originale più esteso, si cita di seguito il passo più rilevante, con cui il drammaturgo conclude oltretutto l'intervento autoriale. Preciso, tuttavia, che la versione in italiano della citazione che segue, riproduce il paragrafo dell'originale della *pièce*

¹² M. VISNIEC, *Le retour à la maison*, in *Attention aux vieilles dames rongées par la solitude*, Lansman, Carnières-Morlanwelz 2004.

¹³ M. VIŞNIEC, *Occident Express / Despre senzația de elasticitate când pășim peste cadavre*, cit.

¹⁴ M. VISNIEC, *L'histoire du communisme racontée aux malades mentaux*, Lansman, Carnières-Morlanwelz 2000.

disponibile in romeno, più espressiva, anche se, complessivamente, le differenze fra le due redazioni originali sono di lieve entità:

Infine, desidero ringraziare con emozione colui che mi ha effettivamente fornito il nucleo drammatico di questa *pièce*, il professore, lo scrittore e critico Nicolae Balotă. Egli è la persona che ha realmente vissuto la scena essenziale della mia *pièce*: si tratta del momento in cui, in carcere, il Poeta racconta agli altri compagni di cella la *pièce La cantatrice calva* di Ionesco. Tra il 1956 e il 1964 Nicolae Balotă è stato condannato alla detenzione per le sue convinzioni politiche. [Egli] Ha evocato questo ricordo durante un colloquio su Ionesco, organizzato nel marzo 2008 alla Fiera del Libro di Parigi¹⁵.

In effetti, nella *Scena 9*, il Poeta è portato dalle guardie in una cella in cui incontra personalità di primo piano della cultura romena interbellica, fra cui il filosofo Constantin Noica, suo ex professore, come anche il linguista Alexandru Rosetti, Nicolae Steinhardt, teologo e scrittore, e accanto a loro anche il personaggio ioneschiano che dà il titolo alla *pièce* scritta e messa per la prima volta in scena nel 1950 a Parigi, *La Cantatrice calva*. Qui, a differenza dell'originale (di Ionesco), la Cantatrice calva trova incarnazione in una bella donna, giovane e intelligente, con cui il Poeta interagirà verbalmente più volte nel corso della trama.

La comparsa più luminosa della Cantatrice accade in sogno, nel bistrot surrealista, nella *Scena 7* della versione linguistica in francese e *6* in quella redatta nella lingua madre, vale a dire ancora prima di essere portato nel carcere di Sighet. La parte assegnata da Vişniec al personaggio dallo status ontologico più incerto presenta costui come partner in un dialogo con Penegar in cui si problematizza, per l'appunto, in una sorta di *mise en abyme* metateatrale, la sua condizione poco comune, di protagonista inesistente. In un secondo momento della conversazione, il Poeta, in veste di guida, invita la

¹⁵ M. VIŞNIEC, *Occident Express / Despre senzația de elasticitate când pășim peste cadavre*, cit., p. 74: «În sfârșit, țin să-i mulțumesc cu emoție celui care mi-a furnizat de fapt nucleul dramatic al acestei piese, profesorului, scriitorului și criticului Nicolae Balotă. El este și omul care a trăit în realitate scena esențială din piesa mea: este vorba de momentul când, în închisoare, Poetul le povestește celorlalți colegi de celulă piesa *Cântăreața cheală* de Ionesco. Între 1956 și 1964, Nicolae Balotă a fost condamnat la închisoare pentru convingerile sale politice. El a evocat această amintire cu ocazia unui colocviu despre Ionesco, organizat în martie 2008 la Salonul Cărții de la Paris».

Cantatrice calva, sempre in via immaginaria, ad accompagnarlo in una passeggiata galante, per farle scoprire la Bucarest interbellica, raffinata e fortemente impregnata dai segni culturali della Francia¹⁶. Si ha, dunque, una proiezione ideale, sentimentale e, ancora una volta, da leggere in chiave resistenziale, che, a questo momento del dipanarsi della *pièce* sprigiona un potente effetto poetico, manifestandosi come volontà di distacco, di vera e propria sparizione da un presente troppo oppressivo, insostenibile.

Già nella *Scena 9*, a cui torniamo ora, Penegarù confessa ai compagni di sofferenza la sua vera e propria ossessione per il misterioso personaggio e comincia anche a recitare battute riscritte da Vişniec, assurde dal punto di vista logico, che suonano *à la manière* di Ionesco. Dopo le prime parole, pronunciate dal Poeta, altre due voci gli si affiancano, dando nascita a una breve improvvisazione che ha fin da ora le caratteristiche di una prima *performance* creata in carcere.

Come crea il drammaturgo «il nucleo drammatico» della *pièce* partendo dal prezioso spunto a cui fa cenno nella dichiarazione che ho citato in precedenza?

Anzitutto va detto, che il personaggio rimasto invisibile in Ionesco condurrà Vişniec a tre momenti diversi di riscrittura, tutti collocati nella cornice de *La sensation d'élasticité...* Il primo è stato menzionato in precedenza. Gli altri due funzionano dal punto di vista semantico anche come discorsi resi possibili da necessità obiettive di comunicazione fra i partecipanti, dovute alle rispettive situazioni di convivenza coatta, in quanto le battute si adattano alle scene reali di tortura e aggressione specifiche del regime carcerario che tocca loro subire.

Dunque, il secondo momento di teatro nel teatro, performato dagli stessi quattro detenuti (*sempre* quattro sono anche i protagonisti della *Cantatrice calva* in Ionesco), è recitato ancora una volta secondo precise tecniche dell'improvvisazione e ha luogo, nella *Scena 11*, sotto esplicita richiesta del comandante della prigione, insospettito dal rumore che si era sentito nella loro cella la notte in cui il Poeta era arrivato e aveva lanciato ai compagni l'inconsueta proposta di un'esperienza teatrale. Tale *performance* rivela presto i

¹⁶ Id., *De la sensation d'élasticité lorsqu'on marche sur des cadavres*, cit., pp. 18-19 e *Occident Express / Despre senzația de elasticitate când pășim peste cadavre*, cit., pp. 99-101.

suoi effetti indubbiamente terapeutici, la cui finalità mira a ottenere l'efficacia di un esorcismo.

La terza esperienza registica, la più ampia e complessa, collocata nella *Scena 19*, è presentata dall'autore nella prima didascalia come mescolanza di una prospettiva onirica, poiché la scena si dipana nel sogno del Poeta, e di squarci di realtà che hanno come referente lo spazio carcerario. Nella scena costruita come sogno delirante, la composizione largamente ispirata a situazioni riprese non soltanto dalla *Cantatrice calva*, ma anche dalla *pièce La lezione* del 1951 di Ionesco, è adattata in funzione delle richieste disperate di aiuto e delle urla strazianti di una donna, che evoca il personaggio dell'Allieva. Vişniec, sulle orme del suo illustre precursore, eccella nella creazione di battute completamente assurde, in cui i rapporti temporali sono stati cortocircuitati e in cui la regola dominante è quella della contraddizione logica e insieme cinica, che si proietta sullo sfondo di un crescendo di crudeltà a cui partecipano tutti i personaggi. In realtà nella riscrittura sono citati anche i *Rhinocéros* [*Il Rinoceronte*], 1959 e *Les Chaises* [*Le Sedie*], 1952¹⁷.

La *performance* dalle profonde implicazioni estetiche e politiche che i distinti internati recitano nella prigione, equivale sul piano della struttura testuale a un intreccio di metateatro e di intertestualità, che si propone come atto di denuncia della tortura e del crimine politico, messi concretamente in atto in quello stesso spazio di reclusione.

Risulta ancora fondamentale, dopo le apparizioni ripetute dei suoi amici lontani – gli scrittori surrealisti, i filosofi esistenzialisti ecc., che si riscontrano in altre scene –, l'epifania nella *Scena 12* di Eugène Ionesco stesso, cui il protagonista attribuisce il merito di averlo sorretto dal punto di vista morale lì, in carcere, aiutandolo a mantenere viva la propria libertà interiore:

J'ai eu même l'impression que, par miracle, les pas m'avaient dirigé en dehors de la prison et que je marchais en effet sur un trottoir... [...]. Oui, c'était ce que j'avais supposé... Ce monsieur sorti de nulle part était bel et bien Ionesco...

¹⁷ I titoli di E. IONESCO citati nel saggio, *La cantatrice calva*, *La lezione*, *Le sedie*, *Vittime del dovere*, *Il rinoceronte*, *Amedeo o come sbarazzarsene*, *Il re muore*, sono reperibili in *Teatro*, trad. it. di G.R. MORTEO, Einaudi, Torino 1961, 2 voll. [ed. or. *Théâtre*, Gallimard, Paris 1958].

Mais quel cadeau précieux ! Quelle forme sublime d'extase... Brusquement, ses paroles, ses répliques ont envahi mon cerveau. J'aurais tant voulu accélérer le pas pour l'attraper et pour lui adresser au moins une phrase, pour lui dire au moins "merci d'être là". Tout autour de nous je voyais un énorme essaim de répliques, mille répliques que j'adorais d'une façon viscérale, qui m'avaient libéré l'esprit et qui tournaient maintenant en cercle, au-dessous de nos têtes...¹⁸

Acquisisce particolare rilevanza il fatto che il dialogo con Ionesco si stabilisca in senso etico-morale, ossia nella direzione principale in cui l'intertestualità si manifesta anche nella poesia di Vişniec.

Nel finale, il Poeta comprende che l'esorcismo sperato e mediato dal potere del teatro può riscuotere soltanto in scarsa misura effetti benefici, perché la terza *performance* si conclude con l'annuncio della sua liberazione, affidato a una scenografia di discendenza surrealista, daliniana (che, tra l'altro, non è l'unica nell'economia della *pièce*) e alla voce della Cantatrice calva, denominata ora La donna con i capelli in fiamme, che gli regala un orologio rotto in tanti pezzi, invitandolo a riflettere sul tempo perso in carcere, sulla sua vita non vissuta, instaurando così il sentimento irreversibile del "perturbante".

In effetti, è un finale tragico, segnato dalla morte del protagonista, in circostanze poco limpide, su cui l'autore si limita a fornire didascalie piuttosto generiche: il poeta, disteso per terra, sta morendo dissanguato nel ristorante dell'Unione degli Scrittori a causa di un crimine che, tuttavia, si è propensi ad attribuire sempre al contesto storico-politico in cui il Poeta era vissuto.

Infine, dal punto di vista stilistico, si può affermare che le fonti libresche, ovvero la lettura dei testi ioneschi, e quelle di prima mano, per così dire, messe a disposizione dal racconto di un testimone oculare dell'orrore (Nicolae Balotă) si sono mescolate in una nuova *pièce* con livelli di realtà e finzione fluttuanti, in cui il protagonista partecipa attraverso la propria biografia, vale a dire quella di uno scrittore interdetto e poi imprigionato, al dramma dell'intellettualità romena dei tragici decenni '50 - '60, in un arco di tempo in cui Ionesco stesso, come autore del «teatro dell'assurdo», era stato oggetto della più impietosa critica ideologica.

¹⁸ M. VIŞNIEC, *De la sensation d'élasticité lorsqu'on marche sur des cadavres*, cit., p. 39.

L'intertestualità stratificata che lo scrittore erede ama sperimentare gli permette di entrare in dialoghi molteplici con l'autore dei *Rhinocéros*; tuttavia, l'effetto di realtà che si produce, forse perché la scena implica profondamente la realtà carceraria, ha un notevole impatto. L'esperimento della riscrittura dimostra che è possibile individuare un nesso preciso fra le contraddizioni logiche dei testi ioneschiani e l'arbitrarietà assurda del dramma di questi illustri detenuti.

Va detto ancora che l'approccio intertestuale di Vişniec è post-moderno, il suo recupero di Ionesco, il predecessore la cui opera genera in lui un fascino del tutto particolare, combina le consuete tecniche di auto-distanziamento dal testo invocato, come la parodia e l'ironia, con la deferenza e persino con una forma di vero e proprio «omaggio»¹⁹.

Conclusioni

Questa esperienza prettamente teatrale, che si compie – secondo la logica della *pièce* – nel carcere di Sighet, ha il ruolo di rivelare sia al personaggio principale, *alter ego* dell'autore, sia all'autore stesso, la profondità e la tragica concretezza del terrore vissuto da una parte rilevante dei rappresentanti dell'*élite* romena interbellica, in un ambiente carcerario che aveva allargato i suoi confini fino a imprigionare il popolo romeno intero dentro le mura invisibili di un sistema oppressivo, totalitario, criminale.

Attraverso gli strumenti del teatro, inteso come *teatro in e sul teatro*, e mediante l'intertestualità, l'autore giunge con questa *pièce* a focalizzare con maggiore urgenza la propria attenzione rispetto alle opere precedenti. Il testo mette in luce la cruciale rilevanza del tema affrontato, destinato a diventare centrale nella sua successiva produzione teatrale. La consapevolezza dell'autore è alimentata dalla tragica realtà del dramma di Sergiu Penegaru, vissuto in modo doloroso e distruttivo da un'intera generazione di menti eccezionali del suo paese e, in misura non solo simbolica,

¹⁹ L. HUTCHEON, *Ironie et parodie: Stratégie et structure*, trad. it. di P. HAMON, in «Poétique», 36, nov. 1978, pp. 467–477. Si veda anche EAD., *Ironie, satire, parodie*, in «Poétique», 46, apr. 1981, pp. 140-155.

da una collettività più ampia, progressivamente colpita negli anni dello stalinismo e del consolidamento dell'apparato repressivo.

E ancora per tutti e due, personaggio e autore, sono state sempre la forza del teatro, le energie incalcolabili che esso è in grado di attivare, a mettere in moto le risorse di resistenza sovrumane che il singolo, per quanto umiliato e oppresso possa essere, trova tuttavia dentro di sé per allontanare, ritardare e qualche volta vincere il male storico.

Infine, la proiezione del trauma dal passato nel presente, grazie ad un elaborato approccio teatrale, prettamente scenico-registico e con il supporto degli strumenti analitici offerti dalla problematica del 'perturbante', agisce in ultima istanza non solo come una testimonianza, ma anche come un segnale d'allarme rivolto ai posteri, come un'anamnesi e allo stesso tempo come un'anabasi, con tutta la carica di ricerca verso l'interiorità, derivante dal senso etimologico greco, che tale percorso comporta per chi lo compie.

GIOVANNI MAGLIOCCO

Il Neuro-Gotico di Dora Pavel: una forma postmoderna di Perturbante

Se il *Perturbante* riemerge ciclicamente in tutto il corso del XX secolo, polarizzando in profondità con il suo potere magnetico il nostro immaginario, è soprattutto nella Postmodernità che esso trova un territorio di elezione in cui potersi nuovamente irradiare, amplificandosi e rinnovandosi costantemente, a volte in modo radicale. Queste ossessive riemersioni ed irradiazioni dimostrano che il concetto del *Perturbante*, per quanto in origine vago e non sistematico, è ancora altamente produttivo e creativo, soprattutto in virtù della sua originaria indeterminatezza e ambigua fluidità che lo rendono un concetto aperto e flessibile, poiché suscettibile di nuove ed inedite mutazioni, attraverso innesti e feconde ibridazioni. Come ricorda Anneleen Masschelein, autrice di uno dei saggi più recenti ed esaustivi dedicati all'*Unheimlich*, *The Unconcept: The Freudian Uncanny in the Late-Twentieth-Century Theory* – in cui viene proposta per la prima volta una genealogia di questo concetto tracciandone lo sviluppo e i paradossi, attraverso i vari campi del sapere – «il saggio di Freud, eclettico e leggermente caotico, fu per molto tempo trascurato nella teoria psicoanalitica, riemergendo tra gli anni 60 e gli anni 70 sull'onda della predilezione (post)strutturalista per i testi dimenticati ed oscuri»¹. Secondo Masschelein, il concetto del *Perturbante* si è fissato, nell'ultimo cinquantennio, soprattutto nell'analisi di quelle forme letterarie e artistiche definite dall'autrice «anxiety-provoking»: «il Gotico» – in tutte le sue declinazioni *neo-* e *post-*, comprese quelle prive di elementi soprannaturali e

¹ A. MASSCHELEIN, *The Uncanny*, in *The Encyclopedia of the Gothic*, ed. by W. HUGHES, D. PUNTER and A. SMITH, Wiley Blackwell, Malden-Oxford 2016, p. 699. Tutte le traduzioni dall'inglese mi appartengono. Si veda anche EAD., *The Unconcept: The Freudian Uncanny in the Late-Twentieth-Century Theory*, SUNY Press, Buffalo 2011.

fantastici o quelle decostruite tipiche della Postmodernità – «il Fantastico, il Grottesco, l'Orrore, il Surrealismo etc.»². Come suggerisce la studiosa, il *Perturbante* ha avuto un ruolo nella genealogia di un concetto chiave quale l'*étrange* di Todorov, costituendone la lontana premessa; su di esso si sono innestate anche altre concettualizzazioni forti che hanno segnato la seconda metà del Novecento: dallo *spaesamento* di Heidegger fino alla *spettralità* di Derrida, attraverso l'*abietto* di Kristeva³. Dagli anni 90 in poi, il *Perturbante*, grazie soprattutto alla sua indeterminatezza ed estrema duttilità, diventa un vero e proprio “travelling concept” poiché da un «concetto psicoanalitico marginale, elaborato nell'ambito della teoria letteraria, della critica e della decostruzione»⁴, si tramuta in un concetto *migrante* applicabile in modo trasversale a vari ambiti disciplinari, artistici e culturali, come attesta anche il presente convegno, dalla natura fortemente interdisciplinare. Nel mio intervento mi propongo di applicare questo “travelling concept” freudiano al romanzo rumeno contemporaneo ed in particolare ai thriller metafisici di Dora Pavel, ai fini dello studio di una forma postmoderna di *Perturbante*.

Nei romanzi di Dora Pavel i temi e i motivi *unheimlich* subiscono rilevanti amplificazioni e mutazioni, attraverso costanti decostruzioni e originali ricostruzioni. Come presso altri autori collocabili in una temperie culturale postmoderna, in Dora Pavel il *Perturbante* si interseca ed ibrida con l'*abietto*, il *liminale* e il *queer*. L'autrice, dopo aver pubblicato tra il 1989 ed il 2000 alcune raccolte poetiche dai titoli suggestivi – *Narrazioni casuali* (*Narațiuni întâmplătoare*, Editura Dacia, Cluj 1989); *Il poema riesumato* (*Poemul deshumat*, Editura Dacia, Cluj 1994); *Cervello intermediario* (*Creier intermediar*, Editura Cogito, Oradea 1997) *Le fatiche di Don Chisciotte* (*Muncile lui Don Quijote* (Editura Paralela 45, Pitești, 2000) – costellate già da alcune delle ossessioni tanatiche ed erotiche che saranno maniacalmente dissezionate nei romanzi futuri, debutta tardivamente in prosa nel 2003 con il romanzo *Agata morente* (*Agata murind*) che diventa immediatamente un caso letterario. Pubblicato in piccola tiratura presso una casa editrice di provincia, Editura Dacia di Cluj, il romanzo di esordio di Dora Pavel ha ottenuto il massimo

² EAD., *The Uncanny*, cit., p. 700.

³ *Ibi*, pp. 700-702.

⁴ *Ibi*, p. 701.

riconoscimento letterario in Romania, il premio dell'Unione degli Scrittori, in un anno in cui tra i candidati spiccavano anche nomi di assoluto prestigio internazionale, come Norman Manea. Ripubblicato presso Polirom, una delle più importanti case editrici di Romania, è giunto alla sua terza edizione nella prestigiosa collana Top10+, che raccoglie i bestseller nazionali ed internazionali degli ultimi anni. Seguono a cadenza regolare *Il prigioniero* (*Captivul*, 2006), *Polvere* (*Pudră*, 2010), *Do not cross* (2013), *Bastian* (2020) e dopo un inaspettato ritorno alla poesia con il volume *Human Alert* (2021), imbevuto anch'esso di immagini *perturbanti* e stranianti⁵, il sesto romanzo *Crush* (2022)⁶.

Per circa due decenni, da *Agata murind* fino al più recente *Crush*, la scrittura *borderline* di Dora Pavel si è materializzata in romanzi intessuti di contrasti e misteri, di crimini e destini tarati. Da un lato, si tratta di una prosa iper-concentrata e minimalista, dall'altro lato di una prosa segnata dalla densità cumulativa, da sedimentazioni labirintiche che inglobano, in modo a volte esplicito altre volte più criptico, elementi *perturbanti* di matrice (neo)gotica. In Dora Pavel siamo però in presenza di un (neo)gotico filtrato da una sensibilità postmoderna, ibrido e residuale, perché dapprima decostruito, poi rimodellato e proiettato in un nuovo organismo paradossale che ho definito come *Neuro-Gotico*⁷. Nei thriller metafisici e apparentemente destrutturati di Dora Pavel i “mostri” e i “doppi” che perturbano e ossessionano, non appartengono mai al campo del Soprannaturale o del Fantastico, non provengono

⁵ Nel 2022 è stata pubblicata in lingua italiana una scelta antologica di 17 poesie tratte da questa raccolta con una breve presentazione, si veda G. MAGLIOCCO, *La destrutturazione drammatica del Sé: “Human Alert” di Dora Pavel*, in «Orizzonti culturali italo-romeni», n. 11, novembre 2022, anno XII, http://www.orizzonticulturali.it/it_poesia_Dora-Pavel.html.

⁶ L'opera di Dora Pavel è attualmente tradotta in spagnolo e in francese: *Agata muriendo*, traduzione di M. OCHOA DE ERIBE, Crealite, Madrid 2013; *No pasar* (*Do Not Cross*) traduzione di D. FĂGĂDARU, Dos Bigotes, Madrid 2018, in francese *Do Not Cross*, traduzione di L. HINCKEL, Editions Marie Barbier, Paris 2024. Si segnala che il lettore italiano ha a sua disposizione un frammento tratto dal romanzo *Agata morente* nella traduzione di M. MOCAN, in *Il romanzo rumeno contemporaneo (1989-2010). Teorie e proposte di lettura*, a cura di N. NEȘU, edizione italiana di A. TARANTINO, con una premessa di L. VALMARIN, Bagatto Libri, Roma 2010, pp. 233-262.

⁷ Si veda in particolare G. MAGLIOCCO, *Neurogotical Dorei Pavel*, in «Steaua», an. LXXII, n. 8, august 2021, pp. 12-13.

mai da mondi paralleli – infra-mondi o para-mondi spettrali e onirici – ma si generano piuttosto dalle (e nelle) menti alienate che popolano, infettandola, la realtà quotidiana. Il *Neuro-Gotico* di Dora Pavel si prefigura allora come una variante molto più *perturbante* rispetto al gotico originario poiché, fissato nella psicologia abissale dei personaggi, contamina gli interstizi della quotidianità, acquisendo per il lettore un maggior grado di realismo e di verosimiglianza. Accanto alla crudeltà ipnotica, che l'autrice dimostra nei confronti del suo stesso lettore, e alla “lucidità feroce” del suo atto creativo che, secondo le affermazioni suggestive del critico Ovidiu Mircean, «instaura in rapporto con l'interiorità dei suoi personaggi o con le zone-limite del reale un senso mostruoso, un contatto con la ferita e con le viscere»⁸, l'elemento più caratteristico della prosa di Dora Pavel risiede nel riuso di un immaginario *perturbante*, generatore di angoscia e di *suspense*, e dei codici del romanzo thriller (anche se decostruiti e, a volte, quasi rovesciati in modo grottesco) soltanto come pretesti, come mezzi narrativi per rappresentare la fragilità dell'identità e del soggetto; la disintegrazione drammatica del Sé, costantemente disorientato ed alienato, assediato dalla pazzia e dai traumi di un passato rimosso; i lati oscuri e abietti della psiche, percepiti come aspetti di un'alterità *liminale*. Centrali nella prosa *perturbante* di Dora Pavel sono anche: la decostruzione sistematica e provocatoria delle immagini normative della sessualità in favore di una sessualità *queer*, di un erotismo trasgressivo; l'attrazione ambigua per la morte, che a tratti si rovescia tramutandosi in repulsione; la sistematica riesumazione del rimosso, attraverso flussi di memoria e ampie analessi; il disseppellimento dei traumi del passato che ossessionano il presente, contaminandolo e diventando fonte stessa dello sdoppiamento e del decentramento del Sé; le metamorfosi del doppio, che nei romanzi di Pavel si concretizza da un lato in un doppio vivo e in un doppio morto – doppio morto che continua, psichicamente, a condizionare *post-mortem* le azioni del doppio vivo – e dall'altro lato nella relazione gemellare, che può anche essere segretamente incestuosa.

⁸ O. MIRCEAN, *Anorexia stilistică a romanului-reportaj contemporan*, in «Contemporanul – Ideea europeană», n. 6, 2008, p. 27.

Come già osservato dai critici che in Romania hanno proposto una lettura dell'opera di Dora Pavel, tutti i romanzi dell'autrice si aprono sempre con una *situazione-limite*, segnata spesso dall'assurdo. Ma tutte le *situazioni-limite* da cui scaturisce la narrazione, sono perfettamente ascrivibili anche al concetto di *Unheimlich*, generando nel lettore un genuino senso di *Perturbante* poiché in esse assumono un ruolo focale: il rimosso e il suo disvelamento; la confusione dei limiti tra ciò che è vivo (o apparentemente vivo) e ciò che è morto (o apparentemente morto), tra ciò che è familiare (o che lo era) e ciò che non lo è; le manifestazioni e le metamorfosi del doppio che originano nella malattia mentale; l'incertezza fluida riguardo all'identità sessuale. Non potendomi qui soffermare su tutti e sei i romanzi, mi concentrerò esclusivamente sul terzo romanzo, *Pudră*, la cui *situazione-limite*, punto di partenza della narrazione, si fonda in modo più evidente su temi e motivi *unheimlich*: la morte apparente e il seppellimento prematuro, due tra i motivi più esplorati dalla letteratura gotica del XIX e del XX secolo. Edgar Allan Poe, che nei suoi racconti è ritornato frequentemente su questa situazione-limite (si vedano in particolare *Berenice* 1835, *La caduta della casa Usher* 1839, *Il barile di Amontillado* 1846 etc.), scriveva in *La sepoltura prematura* che «essere sepolti vivi è, senza dubbio, il più terribile tra gli orrori estremi che siano mai toccati in sorte ai semplici mortali [...] I limiti che dividono la Vita dalla Morte sono, nella migliore delle ipotesi, vaghi e confusi»⁹. Freud ha evocato proprio l'idea di essere sepolti in stato di morte apparente tra le situazioni suscettibili di provocare il sentimento del *Perturbante*, insieme all'apparizione del *revenant* e alla manifestazione del terrore della morte, precisando che «la psicoanalisi ci ha insegnato che questa fantasia terrificante non è che la trasformazione di un'altra fantasia, che non aveva in origine nulla di spaventevole, ma che era anzi il portato di una certa lascivia: [...] la fantasia della vita intrauterina»¹⁰. Questi due motivi *unheimlich*, come si vedrà, subiscono nel romanzo di Dora Pavel delle notevoli metamorfosi.

In una città di provincia Vlad Carasiniu, un giovane restauratore, si risveglia nella cappella del cimitero dopo due giorni dalla

⁹ E.A. POE, *La sepoltura prematura*, in *Tutti i racconti, le poesie e «Gordon Pym»*, Introduzione di T. PISANTI, Newton, Roma 2004, p. 208.

¹⁰ S. FREUD, *Il perturbante*, a cura di C.L. MUSATTI, Theoria, Roma-Napoli 1993, p. 64.

morte clinica, la notte prima del suo funerale. Siamo di fronte ad un classico caso di morte apparente. Dopo il lento ritorno ad una seconda vita, sfuggito alla morte che lo ha rifiutato ed espulso, inizia un'erranza quasi sonnambulica attraverso una città notturna, dall'atmosfera a tratti straniante e spettrale. Nell'ipostasi *perturbante* del «morto indeciso»¹¹, di colui che è «il meno morto tra i morti»¹², Vlad Carasiniu vaga da uno spazio all'altro, luoghi spesso claustrofobici che sembrano perpetuare il senso di soffocamento tafofobico della bara, cercando di risolvere i suoi conflitti interiori e di ricomporre la sua identità di vivo dopo aver brevemente “stazionato” nella morte. Contaminato definitivamente dalla morte, decide di non avere alcun contatto con la sua famiglia, non solo per lo shock che il suo ritorno potrebbe provocare, ma anche perché è conscio che una volta che si è morti, si è immediatamente e definitivamente espulsi dallo spazio dei vivi. Il ritorno alla vita, ma anche l'incontro casuale durante la sua erranza notturna con alcuni personaggi appartenenti al suo “mondo anteriore” (il “mondo dei vivi”) lo portano a ricordare e dissepellire episodi del suo passato, spesso drammatici e traumatici, in una serie di flashback labirintici che si giustappongono e si intrecciano in modo straniante. Con il ritorno dalla morte sembra ritornare in superficie anche quel rimosso che avrebbe dovuto rimanere per sempre celato. I ricordi e i traumi dissepelliti aumentano le domande, rinfocolano i dubbi, accrescono il senso di disorientamento e di alienazione. L'impossibilità della riconciliazione con il mondo dei vivi (che in una prospettiva rovesciata è quell'Aldilà al quale Vlad non appartiene più), ma anche l'impossibilità della riappropriazione del proprio Sé nell'ipostasi di vivo, conduce il giovane restauratore ad una nuova forma di esistenza spettrale. Il romanzo si chiude in maniera circolare ed enigmatica con Vlad che, dopo una notte di erranza, si dirige di nuovo verso il cimitero da cui era “evaso” e dove si addormenta sulla tomba della madre.

In *Pudră* si assiste ad una profonda modificazione e reinterpretazione dei motivi *unheimlich*. Il ritorno dalla morte di Vlad Carasiniu si configura ambiguamente come «uno shock grandioso, più

¹¹ D. PAVEL, *Pudră*, Polirom, Iași 2010, p. 25. Tutte le traduzioni dal rumeno mi appartengono.

¹² *Ibi*, p. 21.

spettacolare e più diabolico della stessa morte»¹³, fonte di angoscia e terrore per la mente di colui che ha compreso «la morte in cui era entrato e dalla quale era appena uscito»¹⁴. Paradossalmente per il protagonista del romanzo di Dora Pavel la vera caduta non è la morte, ma lo stesso ritorno da questa caduta, l'idea di essere un «morto risorto» o un «morto indeciso» a cui è stata offerta «una seconda chance alla vita»¹⁵. Come ha suggerito Doru Pop, in una recensione al romanzo, nel ritorno di Vlad Carasiniu si prefigura innegabilmente anche un riferimento simbolico al “morto vivente” più noto della storia culturale della Romania, con cui il personaggio di *Pudră* condivide finanche l'antroponimo, Vlad Ţepeş, consacrato da Bram Stoker nel romanzo *Dracula* (1897)¹⁶. Tuttavia, ad un'analisi più profonda, il Vlad di Dora Pavel sembra configurarsi piuttosto come un *revenant* “mancato”, quindi degradato, perché si risveglia da una morte che è solo una morte apparente, non si tratta di un morto vivente nel senso consacrato dalla tradizione fantastica e gotica. La figura *perturbante* del *revenant* è qui decostruita in chiave postmoderna, perché è trattata in modo quasi parodico e derisorio. Penso in particolare ai riferimenti a Vlad visto come uno “strigoï” – il *revenant* della tradizione folklorica rumena – «amatoriale e noioso in cui non crede più nessuno»¹⁷ o all'evocazione di quei “morti non morti” dei film dozzinali che credono solo di sognare la sequenza del risveglio¹⁸. Vlad è un personaggio ibrido e ambigualmente *borderline*, collocandosi in una zona purgatoriale e crepuscolare al confine tra *morte apparente* e *morte vivente*. Egli non appartiene più né al mondo familiare (*heimlich*) dei vivi, né a quello non familiare (*unheimlich*) dei morti, né a quello intermedio dei fantasmi e degli spettri. Errando costantemente tra questi mondi contigui, incarna nella sua precaria ambiguità una figura angosciante della *liminalità*, quella *liminalità* che, caratterizzando «spazi e corpi» situati sempre «ai confini o ai limiti dell'esistenza soggettiva», è frequentemente «assimilata alla

¹³ *Ibi*, p. 13.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibi*, p. 14.

¹⁶ D. POP, *Pasiunea de a scrie vorbind despre moarte*, in «Steaua», n. 7-8, iulie-august 2010, p. 43.

¹⁷ D. PAVEL, *Pudră*, cit., p. 22.

¹⁸ *Ibi*, p. 12.

morte, all'essere nel ventre materno, all'invisibilità, alle tenebre, alla bisessualità...»¹⁹. La *liminalità perturbante* di Vlad non deriva solo dal suo essere sospeso tra la vita e la morte, tra la *morte apparente* e la *morte vivente*, ma essa risiede anche nel fatto che la sua vita *postuma* è stata definitivamente contaminata dalla morte:

Come dimenticarlo, come potresti mai dimenticarlo?! Quando sei passato, anche se per un breve intervallo, nel loro rango, nel rango *dei giusti*, quando hai stazionato laggiù, in quel sudario, anche se solo per un istante, come poter essere di nuovo ciò che sei stato? Non puoi non impregnarti, non prendere a prestito qualcosa, non sentirti almeno un po' uno di loro, un morto, il meno morto tra i morti²⁰.

La *liminalità* di Vlad rivela non solo la disintegrazione e il decentramento del suo Sé, ma anche il suo atteggiamento nei confronti dei vivi. In un'alternanza dialettica di presenza e assenza, che è anche scioccante coincidenza dei contrari – è ormai morto per i vivi ed è, dunque, assente, ma continua a vagare di notte nella città, essendo ancora vivo e presente – il morto “mancato” si nasconde ai vivi come un “intruso”, come un “infrattore”, come un “colpevole” poiché ha trasgredito il tabù più grande. Nel personaggio di Vlad Carasiniu il motivo *unheimlich* della morte (apparente) acquisisce, allora, anche una funzione di vettore e catalizzatore postmoderno, poiché aliena ed estranea definitivamente il soggetto dalla comunità e dal Sé, alienazione che è proprio uno degli aspetti focali del Sé postmoderno²¹. Il critico inglese Nicholas Royle, in uno studio pubblicato nel 1999 con Andrew Bennett – *Introduction to Literature, Criticism and Theory* – le cui conclusioni sono state riprese e ampliate nella prima monografia di ampio respiro dedicata al *Perturbante – The Uncanny* (2003) – inserisce nella lista delle dieci forme primarie assunte dall'*Unheimlich* la morte stessa, in tutte le sue possibili manifestazioni, accanto alla «ripetizione» (che include il *Doppelgänger* e l'esperienza del *déjà vu*),

¹⁹ K. GARNER, *Liminality*, in *The Encyclopedia of the Gothic*, cit., pp. 401-402.

²⁰ D. PAVEL, *Pudră*, cit., p. 21.

²¹ A questo proposito si veda in particolare M. BEVILLE, *Gothic-Postmodernism. Voicing the Terrors of Postmodernity*, Rodopi, Amsterdam-New York 2009, p. 46: «il Postmodernismo letterario si espande per esaminare il Sé come alienato dalla comunità e da se stesso».

alla «coincidenza», all'«animismo», all'«antropomorfismo», all'«automatismo», al «senso di radicale incertezza riguardo all'identità sessuale», al «terrore di essere sepolto vivo», al «silenzio» e alla «telepatia»²². Nel romanzo di Dora Pavel la morte è onnipresente, essa è contaminazione, fonte di emarginazione, di esclusione e di alienazione, è origine della pazzia. Non è solo morte apparente, ma è anche morte rappresentata teatralmente, morte violenta (suicidio o omicidio), morte preannunciata o mascherata, morte fisica o simbolica. La morte come contaminazione appare in molti passaggi del romanzo e coinvolge spazi e personaggi. Dopo la morte di Camelia, la madre di Vlad, le pareti della casa sono state ridipinte, affinché la casa possa essere “igienizzata”, finanche gli oggetti usati dalla donna morta non vengono più toccati dai suoi familiari²³. La sala 11 del museo, dove viene ucciso Eric Garabedian, suocero di Vlad, viene riaperta solo dopo essere stata lavata e ridipinta²⁴. La morte provoca anche l'esclusione e l'emarginazione di coloro che ne sono stati definitivamente segnati e contaminati. Gina Doroga, vecchia compagna di liceo che Vlad incontra la notte del suo ritorno dalla morte, durante gli anni della scuola era stata stigmatizzata, costantemente esclusa ed emarginata dal gruppo, trattata come un “paria”, solo perché i compagni di classe credevano visse nell'unica casa costruita in prossimità del cimitero, una casa “evitata” da tutta la collettività²⁵. Dopo aver attraversato la morte a causa di un incidente automobilistico e aver “stazionato”, in stato di coma, nel suo territorio oscuro, l'avvocato ed ex pilota Teodor Caba, ritornato alla vita, perde la propria compagna Davida che, inspiegabilmente, in seguito a quell'incidente non vuole più incontrarlo²⁶. Lo stesso Vlad man mano che si addentra nella prima notte della sua nuova nascita, si sente sempre più un escluso, un “infrattore” che deve

²² A. BENNETT – N. ROYLE, *Introduction to Literature, Criticism and Theory*, Prentice Hall Europe, Hemel Hempstead 1999, pp. 37-40 *apud* D. PUNTER, *The Uncanny*, in *The Routledge Companion to Gothic*, ed. by C. SPOONER and E. MCEVOY, Routledge, London-New York 2007, p. 131. Cfr. N. ROYLE, *The Uncanny*, Manchester University Press, Manchester 2003.

²³ D. PAVEL, *Pudră*, cit., pp. 44-45.

²⁴ *Ibi*, p. 130.

²⁵ *Ibi*, p. 51.

²⁶ *Ibi*, p. 181.

nascondersi, «un'ombra cavernosa [...] che continuava a strisciare lungo i palazzi che, dietro le facciate, egli immaginava sfrangiati come la sua ombra [...] un morto scampato alla morte, ma che aveva scoperto di non avere scampo»²⁷.

Qual è il senso e l'origine di questo rifiuto, di questa esclusione? Gina è contaminata dalla morte perché, secondo le congetture dei suoi compagni di classe, ha vissuto per anni a contatto con i miasmi della putrefazione dei cadaveri sepolti nel vicino cimitero. Dora Pavel insiste su questa idea di contaminazione tanatica, soprattutto attraverso notazioni di tipo olfattivo: «[...] una mano sulla spalla, un tanfo di tabacco e poi di foglie putride, di incenso e finanche di morto quando girò la testa e quasi colpì il cranio della donna»²⁸. Mentre Vlad e Teodor, avendo attraversato i territori oscuri della morte, più che dei *revenant* sono dei veri e propri “morti mancati”, *non-morti* che in realtà non sono mai morti. C'è stato, tuttavia, un momento della loro vita – per Vlad durante lo stato di morte apparente durato circa tre giorni, per Teodor durante il coma seguente all'incidente durato solo per pochi minuti – in cui sono stati prossimi alla condizione di cadavere. A proposito del cadavere Julia Kristeva scriveva ne *I poteri dell'orrore*:

Il cadavere (*cadere*), quel che è irrimediabilmente caduto, cloaca e morte, sconvolge ancor più violentemente l'identità di chi vi si confronta come un caso fragile e ingannatore. [...] Il cadavere – considerato senza Dio e al di fuori della scienza – è il colmo dell'abiezione. È la morte che infesta la vita. Abietto. È un rigetto da cui non ci si separa mai [...]. Estraneità immaginaria e minaccia reale, ci chiama e finisce con l'inghiottirci²⁹.

Per Kristeva l'abietto, di cui il cadavere è una delle incarnazioni primarie, è tutto ciò che «turba un'identità, un sistema, un ordine», tutto ciò che «non rispetta i limiti, i posti, le regole»³⁰. Vlad, come altri personaggi di *Pudră*, contaminati e toccati irrimediabilmente dalla morte, è *perturbante* perché nella sua *liminalità* in cui vita e morte si sovrappongono, rappresenta l'*in-between*, l'*entre-deux*, «l'intermedio,

²⁷ *Ibi*, p. 125.

²⁸ *Ibi*, p. 50.

²⁹ J. KRISTEVA, *Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione*, trad. it. di A. SCALCO, Spirali Edizioni, Milano 1981, pp. 5-6.

³⁰ *Ibi*, p. 6.

l'ambiguo, il misto»³¹. Proprio come l'abietto kristeviano (cadavere, malattia, putrefazione, infezione) Vlad materializza «il pericolo venuto dall'esterno dell'identità: l'io minacciato dal non io, la società minacciata dal suo fuori, la vita minacciata dalla morte»³². Il morto "mancato" incarna l'*Altro* che provoca in noi terrore, quell'*Altro* che è familiare (*heimlich*) ed al contempo non più familiare (*unheimlich*) perché inevitabilmente contiguo alla morte e alle sue regioni *liminali*. In Dora Pavel la morte è, dunque, la forma quintessenziale assunta dall'*Unheimlich* freudiano, anche perché nei suoi confronti emerge costantemente una profonda ambiguità, un atteggiamento duplice. Da un lato affiora quel terrore della morte³³ che porta alla rimozione, all'allontanamento, all'igienizzazione, una vera e propria negazione che, come ricorda Carol Margaret Davison, è specifica della nostra cultura occidentale³⁴, la stessa vita *post-tanatica* di Vlad ne è una diretta conseguenza. Dall'altro lato, opposta a questa tanatofobia, agisce costantemente la *mortido*, il *Todestrieb* che spinge ineluttabilmente i personaggi verso la morte stessa, verso il vortice dell'(auto)-distruzione e dell'annientamento. Nella seconda parte del romanzo Vlad, dopo una prima fase centrifuga nei confronti della morte iniziata con il suo risveglio e durante la quale egli "evade" dallo spazio claustrofobico della bara e della cappella per ritornare nel mondo dei vivi, è attirato morbosamente dal cimitero «come un magnete»³⁵. Davida, donna matura con cui Vlad intrattiene una relazione platonica, è ossessionata dalle morti violente, durante gli incontri settimanali con Vlad, che si svolgono ritualmente ogni venerdì, visiona morbosamente la videocassetta su cui è registrato il terrificante incidente automobilistico e la morte "mancata" del suo

³¹ *Ibidem*.

³² *Ibi*, pp. 80-81.

³³ In un'intervista Dora PAVEL ha rivelato l'origine tanatofobica della sua scrittura, dichiarando, a proposito della genesi di *Agata murind*: «Solo mentre scrivevo quel primo romanzo, sul tema Eros-Thanatos, mi sono accorta di poter superare, attraverso la scrittura qualcosa di radicato profondamente in me: la paura della morte. L'orrore della morte» (*Am de gând să mai scriu în continuare roman de obsesie*, <https://www.agentiadecarte.ro/2010/05/%E2%80%9Cam-de-gand-sa-scriu-si-in-continuarere-acelasi-tip-de-roman-romanul-de-obsesie%E2%80%9D.html>).

³⁴ C.M. DAVISON, *Introduction – The Corpse in the Closet: the Gothic, Death and Modernity*, in EAD. (ed.), *The Gothic and Death*, Manchester University Press, Manchester 2017, p. 2.

³⁵ D. PAVEL, *Pudră*, cit., p. 209.

ex amante Teodor Caba³⁶. Vlad svela a Gina che Davida visiona da anni questa videocassetta, quasi come se fosse rimasta bloccata in modo inquietante nelle circostanze di quella morte “mancata”, definendo questo suo atteggiamento rituale come «un pellegrinaggio all’urna del suo defunto amante»³⁷. Ancor più *perturbanti* sono poi quei personaggi che sembrano morti già da vivi, poiché provocano nel lettore esitazione e disorientamento. Grația Garabedean, la giovane moglie suicida di Vlad, è un’incarnazione quintessenziale di questa *living death*, una *living death* che prefigura senz’altro una delle manifestazioni più radicali dell’*Unheimlich*. La ragazza, sessualmente frigida, è definita come un’ombra («Grația-umbră») «non amata da nessuno», ossessionata dai suoi incubi e dai traumi del suo passato, un’ombra che ha transitato nella vita morendo poco alla volta, giorno dopo giorno, «colei che era già morta quando ancora viveva»³⁸, morta prima ancora del suo stesso suicidio. Vlad rivela di sentire una «bruciatura nello sterno» ogni volta che ricorda la moglie «con la sua vagina morta e con il suo corpo morto ancor prima che il sangue scorresse via dal corpo»³⁹.

Se specifica per la prosa *perturbante* di Dora Pavel è anche la costante incertezza riguardo all’identità sessuale dei personaggi (sulla quale stavolta non mi soffermerò)⁴⁰, ancor più specifica mi sembra la particolare trattazione dello spazio, con cui concluderò questo intervento. Nei romanzi di Dora Pavel i personaggi evolvono spesso all’interno di spazi *liminali*, luoghi di passaggio, di transizione, sospesi tra due condizioni e, proprio per questa ragione, essi stessi generatori di *Unheimlich*. In *Pudră*, l’autrice rappresenta uno spazio urbano i cui riferimenti topografici sono: il cimitero, la cappella, l’ospedale, il museo, l’hotel, il bar notturno... Si tratta di luoghi quasi irreali e claustrofobici che sembrano riproporre e, per certi versi, amplificare la tafofobia della bara, zone fisiche (e anche proiezioni mentali) dove l’evasione è solo apparente. In un

³⁶ *Ibi*, pp. 88-93.

³⁷ *Ibi*, pp. 92-93.

³⁸ *Ibi*, pp. 179-180.

³⁹ *Ibi*, p. 164.

⁴⁰ Riguardo alla sessualità *perturbante* dei personaggi di *Pudră* rimando al paragrafo *Un sexualité deviante*, in G. MAGLIOCCO, *L’errance post-mortem d’une identité fragmentée. «Pudră» de Dora Pavel entre Néo-Gothique et Postmoderne*, in ID. (ed.), *Neo-Gothic – Hybridizations of the Imaginary*, «Caietele Echinox», vol. 35, 2018, pp. 386-389.

romanzo della memoria focalizzato sulla costante riesumazione dei segreti e dei misteri del passato dei personaggi, gli spazi che polarizzano la narrazione sono proprio due luoghi legati simbolicamente alla memoria (individuale e collettiva): il cimitero e il museo, spazi *eterotopici* che condividono sotterranee analogie. Il cimitero è, già di per se stesso, una zona *perturbante*, una soglia *liminale* che si situa ai confini tra due mondi, è «l'interfaccia tra il quaggiù e l'aldilà, la frontiera del regno delle ombre, il luogo della decomposizione dei corpi»⁴¹. Nel caso del museo si assiste, invece, ad un'originale metamorfosi, poiché si tratta di un luogo che, a prima vista, non rientrerebbe in una topografia canonica del *Perturbante*. In Dora Pavel uno spazio che era familiare, non avendo in origine nulla di terrificante, si tramuta in uno spazio *unheimlich*. L'autrice ha rivelato in un'intervista la percezione *perturbante* che ha sempre avuto riguardo al museo:

L'ampio spazio delle esposizioni, la loro pace, la loro desolazione, l'acustica speciale, il profumo pesante emanato dagli oli, la sontuosità delle opere mi danno i brividi e al contempo mi terrorizzano. Il museo mi è sempre sembrato anche un luogo ideale del crimine. Ho fruttificato anche questo nel romanzo. Per tutto ciò che esso implica, un museo è lo spazio più prossimo ai castelli gotici⁴².

In *Pudră* il museo proietta una vera e propria immagine di "sostituzione" rivestendo quel ruolo che nella letteratura gotica apparteneva ad altri spazi eterotopici e configurandosi come uno spazio *liminale* e sinistro in cui si manifesta la morte violenta. È proprio in una delle sue sale che avvengono l'omicidio di Eric, suocero di Vlad e il suicidio di sua moglie Grația, ed è tra le sue mura che aleggia «il soffio della morte dopo la morte», lì dove si dissolve la frontiera tra il reale e l'Aldilà... unica, minimale traccia di Soprannaturale:

I parchi sono un luogo ideale del crimine [...] Anche le esposizioni. Pensò Carasiniu. Il museo. Di ogni tipo. Anch'esso è un luogo dell'abbandono nella contemplazione. Le sale vuote, la

⁴¹ V. PARTENSKY, *Cimètiere* in *Dictionnaire littéraire de la nuit*, Vol. I, éd. par A. Montandon, Honoré Champion, Paris 2013, p. 233. La traduzione dal francese mi appartiene.

⁴² D. PAVEL, *Am de gând să mai scriu în continuare roman de obsesie*, cit.

pace sospetta che avvolge e aliena, chiamando la morte, i quadri, essi stessi nature morte che spingono al fatto, i ritratti con la loro calma che sfida, i nudi e la violenza dei raptus che inducono nell'assassino, la loro recrudescenza. [...] E poi ci sono i suicidi, pensò Carasiniu. Il luogo predispone anche a questo. La tentazione della morte qui è più grande, [...], merita di morire dopo aver incontrato tanta bellezza [...]. Ti siedti accanto al tuo quadro preferito o sotto o davanti a lui, come probabilmente aveva fatto Grația, lo guardi ancora una volta, gli ultimi legami normali con la tua vita reale sono le nuvole tenebrose che stanno là fuori, poi ritrovi il tuo turbamento e la tua malattia, li riprendi dove li avevi lasciati, stringi i denti e apri le tue vene, come le aveva aperte Grația, [...] crolli lentamente [...] e riesci ancora a dirti questo, quello che si era detta probabilmente anche Grația, che la tua morte non è inutile, che aggiungi un nuovo capolavoro a quelli appesi alle pareti⁴³.

Questo spazio altro, che Michel Foucault considerava come un *contre-emplacment*, un luogo al di fuori di tutti i luoghi, ma che ha il potere di giustapporre in un solo luogo reale molti spazi, spesso incompatibili tra loro, questa eterotopia del «tempo che si accumula all'infinito»⁴⁴, incarna per Dora Pavel uno spazio straniante ed alienante, poiché è il luogo dove sembrano confondersi l'interno e l'esterno, il Sé e l'altro, il familiare (l'*Heimlich*) e il non familiare (l'*Unheimlich*), il naturale e il non-naturale, l'artificiale, la vita e la morte, è lo spazio in cui la morte stessa si epifanizza e dove è possibile percepire il suo "soffio" che strangola. Per l'autrice, il museo prefigura, allora, un'eterotopia *unheimlich*, perché condivide similitudini anche con altri spazi ctoni e claustrofobici: il labirinto, il cimitero, la tomba, là dove l'*Altro* e il suo terrore irrazionale di-
struggono la normalità e la ragione...

Paul Raus [...] si comportava qui nel museo come un re [...] scendendo quotidianamente nel sotterraneo, attraverso fosse, gallerie mai percorse, non arieggiate, stanze di cui nessuno conosceva l'esistenza [...] con porte di assi o metalliche, sprangate con sbarre di ferro e lucchetti [...] attraverso cantine rossastre in cui si scendeva su scale che stavano quasi per crollare, illumi-

⁴³ D. PAVEL, *Pudră*, cit., pp. 127-128.

⁴⁴ M. FOUCAULT, *Utopie Eterotopie*, a cura di A. MOSCATI, Cronopio, Napoli 2006, p. 20.

nate solo dalla sua torcia, attraverso corridoi annessi, inaccessibili agli estranei [...] nascosti dietro qualche tendaggio o dietro qualche porta o proprio dietro un resto di parete falsa, attraverso minuscoli palchi ai quali da centinaia di anni non si era più poggiato nessuno [...] Raus e Vlad avevano una predilezione per queste zone del museo [...] Poiché Raus rispondeva anche della conservazione dei reperti, i suoi luoghi preferiti divennero i depositi di opere scultoree, questi erano diventati presto anche i luoghi preferiti di Carasiniu. Camminavano entrambi come in un cimitero senza morti, tra bronzi, marmi e pietre spezzate⁴⁵.

⁴⁵ D. PAVEL, *Pudră*, cit., pp. 111-112.

I traversamenti dell'incompiuto nel poeta Carlo Michelstaedter

Afferma il giovanissimo Carlo Michelstaedter¹ in una delle pagine della sua opera filosofica *La Persuasione e la Rettorica*², la sua mai discussa tesi di laurea, spedita alla Commissione di professori a Firenze da Gorizia la mattina stessa del giorno del suo suicidio

¹ Scrittore, poeta, filosofo e pittore Carlo Raimondo Michelstaedter (Gorizia 1887 - ivi 1910) fu un brillante allievo del prestigioso e severo imperialregio Ginnasio di Stato austriaco, lo Staatsgymnasium goriziano, frequentato da studenti di lingua italiana, slovena e tedesca, tra cui Biagio Marin, Alojz Gradnik e Ervino Pocar, per citarne solo quelli che poi si sono affermati come grandi poeti, letterati e traduttori. Iscrittosi nel 1905 agli studi di matematica a Vienna, dove rimase formalmente iscritto per due semestri, ben presto si orientò verso Firenze, iscrivendosi nello stesso 1905 al corso di Lettere dell'Istituto di Studi Superiori, allievo di Pio Rajna e di Girolamo Vitelli. A Firenze dimorò fino al 1909, assistendo anche ai corsi di arte presso l'Accademia di Belle Arti fiorentina dove strinse amicizia con una studentessa di pittura, l'anarchica russa Nadia Baraden. Rientrato nel 1909 a Gorizia, dopo aver completato gli esami, iniziò la stesura della sua tesi di laurea, assegnatagli dal docente di letteratura greca Girolamo Vitelli, concernente i concetti di persuasione e di retorica in Platone e Aristotele. Nel contempo, in un quasi totale isolamento, scrisse diverse poesie e il «Dialogo della Salute», un testo filosofico sul tema della morte, in forma dialogica tipica degli scritti platonici.

² Il titolo dell'opera, utilizzato fin dalla prima edizione di Angelo Fortunato Formiggini Editore in Genova, non era stato deciso da Michelstaedter bensì, post mortem, da suo cugino Emilio Michelstaedter. L'opera, nel corso degli anni, è stata poi ripubblicata altre quattro volte presso quattro diversi editori: Vallecchi, Firenze 1922, a cura di EMILIO MICHELSTAEDTER; Sansoni, Firenze 1958, a cura di Gaetano CHIAVACCI; Marzorati, Milano 1976, a cura di Maria A. RASCHINI; Adelphi, Milano - Istituto per gli Incontri Culturali Mitteleuropei, Gorizia 1982, con varie riedizioni ampliate fino al 2010, a cura di SERGIO CAMPAILLA. Riferisce Campailla, il più autorevole studioso al giorno d'oggi dell'opera omnia del giovane goriziano, che della *Persuasione* esistono due manoscritti conservati dalla sorella del Nostro, Paula Michelstaedter Winteler, e dopo la morte di lei custoditi nel «Fondo Carlo Michelstaedter» presso la Biblioteca Civica di Gorizia. Sui dettagli relativi a ciò cfr. S. CAMPAILLA, *Introduzione*, in C. MICHELSTAEDTER, *La persuasione e la retorica* (1982), cit., pp. 27-32.

all'età di 23 anni³ e pubblicata postuma nel 1913, a soli tre anni dalla morte, grazie ai prodigi e a cura dell'amico e compagno di studi fiorentini Vladimiro Arangio-Ruiz⁴ nelle primissime originali edizioni Formíggini⁵:

³ A proposito della stesura della tesi, Carlo scriveva da Gorizia a Gaetano Chiavacci a Firenze in data 28 novembre 1909 «(in *I° domenica de adventu*): «[...] La mia tesi è un mostro informe *qui crescit eundo et quod crescit non it.* – Ma io la lascio far di suo capo; quando vorrà dir d'essere arrivata, dirò anch'io, è arrivata, farò un pacco postale e la spedirò a Gelati». Gelati, come spiega nella nota 4 a pagina 417 dell'*Epistolario* di Carlo Michelstaedter il curatore Sergio Campailla (coed. Adelphi, Milano - ICM, Gorizia, 1983), era il Segretario dell'Istituto di Studi Superiori. Ma vi è un'altra rivelazione significativa, nella stessa lettera di Carlo, a farci pensare al suicidio premeditato: «C'è un pendolo anche per le tesi, per cui non giova affannarsi a tirar pesi. Voglia Giove Teseo darmi presto questa consolazione d'esser *per sempre* sgravato. – Non dico che poi...» (C. MICHELSTAEDTER, *La persuasione e la retorica* [1982], cit., p. 417). All'«Egregio Signor Gelati» è indirizzata invece l'ultima lettera in assoluto di Carlo, inviata da Gorizia il 17 ottobre 1910, il giorno stesso del suicidio, macchiata di sangue dell'autore. Campailla riferisce che è «trascritta da una minuta su foglio protocollo, macchiata del sangue di Michelstaedter, contenente anche altri appunti e indicato dai familiari come "ultimo foglio scritto da Carlo"» (*ibi*, p. 453).

⁴ Nato a Napoli nel 1887 e morto a Firenze nel 1952 dopo una lunga e brillante carriera, dal 1940 alla morte in carica di Professore di Storia della filosofia alla Facoltà di Magistero a Firenze, seguì con Michelstaedter il corso di lettere all'Istituto di Studi Superiori di Firenze (1905-1910) e insieme a lui studiò con passione Platone e la poesia greca, laureandosi in letteratura greca con tesi «Il coro nella tragedia greca» sotto la guida del Prof. Girolamo Vitelli. Fu con Michelstaedter amico intimo del musicista Bastianelli e del collega di studi Gaetano Chiavacci, uno dei primi collaboratori della rivista «La Voce» e il primo curatore dell'opera *Dialogo della salute* con al seguito una sua scelta di poesie di Carlo Michelstaedter per i tipi di A. F. Formíggini Editore in Genova 1912.

⁵ Angelo Fortunato Formíggini nacque nel 1878 a Collegara presso Modena da famiglia israelita e morì suicida a Modena nel 1938 in segno di protesta contro le Leggi Razziali. Dopo aver conseguito due lauree, una a Modena con tesi sulla donna nella Torah nel 1901 e l'altra a Bologna con tesi sulla Filosofia del ridere nel 1905, si dedicò con passione all'editoria definendosi scherzosamente «privato editore dilettante». Tipica figura di quella «cultura dell'inquietudine» dei primi decenni del Novecento, pubblicò nell'arco di trent'anni (1908-1938) circa seicento titoli di libri e varie annate di riviste quali «Rivista pedagogica», «Rivista di filosofia», «Gioventù Italiana», «L'Italia che scrive». Fondò la prima sede della sua casa editrice a Modena nel 1910 e da lì la trasferì nel 1912 a Genova, dove diede vita anche alla sua prestigiosa collana *Classici del ridere*, che fu elogiata da Benedetto Croce e mandata in copia con dedica a Giovanni Gentile. Dopo aver partecipato volontario alla Prima guerra mondiale (1914, 1915) dal 1917 si trasferì a Roma, dove al Campidoglio n. 5 ebbe «il laboratorio delle sue simpatiche e intelligenti

Ma *cogito* non vuol dire “so”; *cogito* vuol dire cerco di sapere: cioè manco del sapere: *non so*. Ma per gli uomini volere una cosa è averla, voler conoscere è conoscere, esser sulla via della conoscenza, aver in sé modi e mezzi finiti per la conoscenza. Se già conoscessero non si muoverebbero più, non avrebbero più bisogno di affermarsi; [...] . *Sappiamo o non sappiamo* (Parmenide). Ma la necessità per gli uomini è appunto *il muoversi*: non bianco, non nero, ma grigio; sono e non sono, conoscono e non conoscono: *il pensiero diviene*. [...] Ma se pensare vuol dire *agitare concetti*, che appena *per questa attività* devono *divenire conoscenza*: io sono sempre vuoto nel presente e la cura del futuro dove io fingo il mio scopo *mi toglie tutto il mio essere*. *Cogito = non-entia coagito, ergo non sum*⁶.

E poco dopo:

Non c'è cosa fatta, non c'è via preparata, non c'è modo o lavoro finito per quale tu possa giungere alla vita, non ci sono parole che ti possano dare la vita: perché la vita è proprio nel crear tutto da sé, nel non adattarsi a nessuna via : la lingua non c'è ma devi crearla, devi crear il modo, devi crear ogni cosa: per aver tua la tua vita.⁷

E poi ancora:

Voi che cercate la prudenza, che cercate il sapere, l'affermazione assoluta, voi che cercate la pace della conoscenza, l'acutezza dello sguardo, che cercate il piacere: il piacere è il fiore del dolore, il dolce è il fiore dell'acerbo, l'acutezza è il fiore della profondità, la pace è il fiore dell'attività, l'affermazione è il fiore della negazione, il sapere è il fiore della fame, *la prudenza è il fiore del coraggio*, poiché il dolore non cerca il piacere ma il possesso, la profondità non cerca l'acutezza ma la vita, l'attività non vuole la pace ma

iniziative», come ci riferisce Luciano Morpurgo, che in *Caccia all'uomo! Vita sofferenze e beffe. Pagine di diario 1938-1944*, Casa Editrice Dalmatia S.A. di Luciano Morpurgo, Roma 1946, dedica alla memoria del suo «grande Amico, grande Editore» un intero capitolo dal titolo «Formìggini» (*ibi*, pp. 59-63). Nella stessa fonte Morpurgo lo definisce con l'incipit: «*A. F.: il nome Angelo Fortunato non gli piaceva. Spirito caustico, intelligenza non comune, dovunque si trovasse, dominava...*» (*ibi*, p. 59). Di Formìggini e del rapporto umano e professionale con Luciano Morpurgo Spalatino ho scritto nel volume monografico *Život i djelo Luciana Morpurga*, ed. Književni krug, Split 2022, cap. IV. dal titolo *Luciano Morpurgo i Angelo Fortunato Formìggini*, pp. 67-88.

⁶ C. MICHELSTAEDTER, *La persuasione e la retorica* [1982], cit., p. 102.

⁷ *Ibi*, p. 103.

l'opera, la negazione non vuol affermare ma negare, la fame non vuol il sapore ma il pane, *il coraggio non vuol la prudenza ma l'atto*⁸.

Nel primo brano citato Michelstaedter contrasta Cartesio e la sua ben nota formula «*Cogitamus ergo sumus*» de *Il discorso sul metodo*, ribaltando completamente il pensiero del filosofo francese; nel secondo brano il pensatore goriziano rivela, invece, di concordare pienamente con la tesi di Schopenhauer per il suo «*Si duo idem faciunt non est idem*», in quanto crede fermamente che solo una mente uguale che fa, sa che «seguire non è imitare»⁹; nel terzo brano citato esprime la sua piena convinzione su di un'unica via di persuasione su cui asserisce: «non adattarti alla sufficienza di ciò che t'è dato» e su come «la via della salute non si vede che con gli occhi sani»¹⁰, come insegnava Parmenide.

Già nel *Dialogo della Salute*, dedicato al cugino Emilio¹¹ e scritto in contemporanea alla stesura della tesi di laurea nel 1909 a Gorizia, Michelstaedter, ambientando in un cimitero il dialogo di tipo platonico tra due reali cari amici goriziani, Nino (Nino Paternolli)¹²

⁸ *Ibi*, p. 105.

⁹ *Ibi*, p. 104.

¹⁰ *Ibi*, pp. 104, 105.

¹¹ «Al mio Emilio / in memoria delle nostre sere / e a quanti giovani / ancora / non abbiano messo / il loro Dio / nella loro carriera» cfr. E. GUERRA, *Il Dialogo della Salute. Introduzione*, in EAD. (in collaborazione di A. NAPOLITANO), *Il fuoco della vita. Carlo Michelstädter un autore da leggere in tutte le sue opere*, Agenzia Libreria Editrice, Trieste 2019, p. 186. Nell'opera citata l'autrice ripropone la lettura integrale del *Dialogo* delle edizioni Formiggini del 1912. Di Emilio Michelstaedter, cugino e discepolo di Carlo, sappiamo che era appena quindicenne quando la sorte gli toccò di essere proprio lui a sentire lo sparo e a trovare il corpo esanime di Carlo in casa degli zii in Piazza Grande. Sarà poi lui, fino alla decisione del proprio suicidio, a corredare di preziose note con amorosa cura le prime pubblicazioni del cugino Carlo. Fu verso il 1930 che Emilio si gettò dalla finestra della casa di un loro comune cugino, il germanista Enrico Rocca, molto amico di Stefan Zweig. Cfr. A.M. BOSCO, *Enrico Rocca germanista. Cenni biografici*, Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma 2008, vol. I, p. 111.

¹² Giovanni (Nino) Paternolli nacque a Gorizia nel 1888 nel palazzo Paternolli che dal 1862 al 1934 fu l'abitazione della famiglia e sede di una delle più celebri cartolerie e tipografie del Novecento. Studiò allo Staatsgymnasium, dove strinse amicizia con Carlo Michelstaedter e Enrico Mreule; frequentò poi le università di Innsbruck, Graz e Vienna, dove studiò lettere classiche. Profondo conoscitore della letteratura greca antica e della filosofia presocratica e platonica nonché dei classici indiani Veda e Upanishad, nella soffitta del suo palazzo intratteneva lunghe conversazioni con Carlo e Rico, diventando anche poi uno dei due protagonisti

e Rico (Enrico Mreule)¹³, suddivide il suo pensiero in un'immaginaria disamina dialettica dei due protagonisti sul binomio felicità e infelicità, salute e malattia, vita e morte, per cui questi dialoghi risultano, come giustamente osserva Elena Guerra, «un inevitabile contrappunto alla *Persuasione*»¹⁴. Riportiamone prima, però, un passaggio sul concetto del compiuto nell'incompiuto, o sulla disamina (per bocca di Rico) di come cercare la via della salute, la via della salvezza, «in mezzo al fluire delle cose che sono e non sono, in mezzo all'essere e al non essere»¹⁵:

Allora convien guardar in faccia la morte e sopportar *con gli occhi aperti* l'oscurità e scendere nell'abisso della propria insufficienza

del *Dialogo della Salute* di Michelstaedter, scritto nelle sue ultime settimane di vita, e nella cui soffitta Carlo scrisse la maggior parte della sua mai discussa tesi di laurea *La Persuasione e la Rettorica*. Dopo la guerra si occupò con il fratello Guido delle attività della famiglia, facendo della sua libreria un centro culturale visitato dai maggiori intellettuali italiani quali Panzini, Gobetti, Jahier e Gentile. Nel 1922 fu eletto consigliere comunale. Da mecenate della cultura, valorizzò l'opera del giovane poeta gradese Biagio Marin. Morì nel 1923 in un incidente di montagna, mentre scalava il Monte Poldanovec presso la Selva di Tarnova in compagnia del suo ex compagno di studi liceali, il germanista Ervino Pocar.

¹³ Enrico (Rico) Mreule nacque a Rubbia presso Gorizia nel 1886 e morì a Salvore (Umago, Istria). Di carattere scontroso e solitario, di spirito anarchico e allergico alle convenzioni sociali, ebbe una vita piuttosto avventurosa ed errabonda. Diplomato allo Staatsgymnasium nel 1905, partì nel 1909 per l'Argentina, dove condusse una vita da *gaucho* in Patagonia. Rientrato a Gorizia nel 1922 si guadagnava da vivere facendo il «precettore privato» presso il Seminario di Gorizia. Nel 1933 si trasferì a Salvore (Umago) dove sposò Anita Predonzani, matrimonio presto andato in fallimento. Rientrò di seguito a Gorizia per poi, prima di morire, ripartire di nuovo per Salvore. A lui Claudio MAGRIS ha dedicato il romanzo *Un altro mare* (Garzanti, Milano 1991), mentre da Hans Kitzmüller apprendiamo che fu proprio Enrico Mreule a far conoscere a Carlo Michelstaedter *Die Welt als Wille und Vorstellung* (*Il mondo come volontà e rappresentazione*) di Arthur Schopenhauer. E riguardo ai caratteri di Mreule e di Paternolli, Kitzmüller riferisce: «Mreule è uno di poche parole, pronuncia sentenze con lapidaria saggezza; Paternolli invece è più accondiscendente e disposto al dialogo.» Cfr. H. KITZMÜLLER, *Lo Staatsgymnasium di Gorizia. Notizie storiche e ricordi di allievi famosi*, ed. Braitan, Brazzano (Gorizia) 2021, p. 38.

¹⁴ La prima edizione completa delle *Opere* di Michelstaedter risale al 1958, a cura dell'amico e compagno di studi fiorentini Gaetano Chiavacci (ed. Sansoni), frutto di un sempre maggiore interesse al Genio goriziano e al suo breve vissuto in cui si intravede l'applicazione della maieutica socratica esaminata col pensiero di precoce esistenzialista.

¹⁵ Commento di E. GUERRA, *Il fuoco della vita*. cit., p. 225.

– *venir a ferri corti* con la propria vita. O vivere o non vivere. Ma poiché in me qualcosa chiede ancora la vita, se ho da continuare, ma bisogna che io viva, che non abbia niente da aspettarmi dagli altri, ch'io sia libero veramente, ch'io affermi siffattamente la mia vita, che da nessuno possa esser turbata, ma che anzi agli altri *sia vita*; bisogna che *io* sia giusto verso ogni cosa, che a nessuno sia ingiusto; non un debito d'uno schiaffo, ma un *infinito debito*, non verso una persona ma verso la mia vita. E dalla profondità dall'abisso sorge la voce inaudita:

Niente da aspettare
 niente da temere
 niente chiedere – e tutto dare
 non andare
 ma permanere.
 Non c'è premio – non c'è posa.
 La vita è tutta una dura cosa¹⁶.

Dall'ultima lettera di Carlo inviata a Rico da Gorizia in data 16 febbraio 1910 rinveniamo quanto nella realtà, e dopo la partenza degli inseparabili amici, Rico per Bahia Blanca, città dell'Argentina a sud di Buenos Aires, e quella di Nino per Vienna, egli soffrì «la vera lontananza e la vera solitudine», ma anche quanto avesse cercato personalmente di combattere quello stato di immobilità nel momento in cui l'esistenza materiale lo tirava fuori dalle illusioni e gli ricordava che la «vita è tutta una dura cosa».

Quanto a me, io sono sempre lì [...] e sempre immobile. Come quando uno deve levarsi e sogna continuamente d'essersi levato e d'uscire e via via s'accorge d'esser sempre ancora a letto - e né si leva né cessa di sognar di levarsi, ma permane a soffrire dell'immagine viva che gli turba la pace del sonno e dell'immobilità che gli rende vana l'azione che sogna. - M'ero illuso d'esser sfuggito a questo cerchio in quest'ultime 2 settimane quando per portar a compimento la tomba di mio fratello (della quale consegnai i piani una delle ultime sere che tu hai passato con me) per l'anniversario della sua morte, ho dovuto lavorare giorno e notte, e per sorvegliare i lavori che mal fatti prima si son dovuti in massima parte rifare, e per far disegni minuziosi dei dettagli, e per far con le mie mani quello che

¹⁶ Da *Il Dialogo della Salute*, ripubblicato in versione integrale da E. GUERRA come da edizioni Formiggini a cura di ARANGIO-RUIZ del 1912, in *Il fuoco della vita*, cit., p. 225.

gli altri dicevano di non saper fare. Per tre giorni lavorai da un fabbro per scolpire due maniglie di ferro, che fuse in ghisa sarebbero state deboli. E allora mentre il lavoro procedeva bene, e mi gettavo stanco alla sera sul mio letto, mi pareva d'esser ricco di non so che ricchezza, mi pareva di *fare* qualcosa, di lavorare per mio fratello come se dovessi vincer la morte. Ma quando Lunedì al tramonto - appena finiti i lavori - collocai l'urna nel sepolcro e abbandonai coi miei che piangevano il cimitero dove ancora ardeva il fuoco che ci aveva servito per lavorare - allora sentii che per la morte avevo lavorato e mi riconobbi vuoto e miserabile e impotente. - Addio Rico - perdonami se con queste tristi cose ti posso aver turbato nel tuo lavoro vitale. Aspetto ogni giorno lettere tue - addio, sta' sano¹⁷.

Nella nota 6 a pag. 432 dell'*Epistolario* del Nostro riferisce il curatore Sergio Campailla che «il 12 settembre 1909 le ceneri del fratello Gino furono traslate da New York¹⁸; quindi disposte nel cimitero israelitico di Valdirose», che dal 1991 è in territorio sloveno (Rožna Dolina). Il fratello Gino, di dieci anni più grande di Carlo, con la sua tragica morte¹⁹ aveva fortemente segnato la vita del fratello. Tant'è che Carlo, scrivendo a Rico da St. Lucia²⁰ il 2 settembre [1909], senza toccare l'argomento del lutto familiare, affermava:

Solo una reazione mi resta ora: d'andarmene, di distruggere questo corpo che vuol vivere. - Del resto di fronte alle cose della vita non ho una costante (sia pur debole) reazione ma fiammate d'entusiasmo che si spengono presto in un riso amaro perché manca loro ormai quella serietà intima che dava loro la sicurezza che

¹⁷ C. MICHELSTAEDTER, *Epistolario*, cit., pp. 431-432.

¹⁸ Si imbarcò per New York all'età di sedici anni e ivi lavorò presso l'azienda dello zio Giovanni Luzzatto. Per le notizie più dettagliate cfr. A. ARBO, *Carlo Michelstaedter*, Studio Testi, Pordenone 1996, pp. 10-11.

¹⁹ Dalle cronache newyorkesi, come scoperto da Sergio Campailla e rivelato in *Un'altra giovinezza. Vita e mito di Carlo Michelstaedter*, Marsilio, Venezia 2019, pp. 204-205, Gino Michelstaedter si era suicidato a 32 anni nella sua casa a Manhattan sparandosi un colpo di pistola alla nuca. Era un agente di commercio, emigrato nel 1893 a New York, dove lavorò presso l'azienda dello zio Giovanni Luzzatto. Il 30 giugno 1905 aveva ottenuto lo svincolo dalla cittadinanza austriaca. Cfr. C. MICHELSTAEDTER, *Epistolario*, cit., p. 5, nota 1.

²⁰ Così è scritto sulla lettera e si tratta, per chiarire l'abbreviazione di Carlo, di Santa Lucia di Tolmino, località di villeggiatura abbarbicata su uno sperone roccioso in prossimità della confluenza dell'Idris con l'Isonzo.

avevo di me. Così sono ora freddo ora ardente, sempre sdoppiato, mentre una parte osserva scetticamente le incostanze dell'altra, ed ha sempre e innanzi tutto chiaro il senso della propria umiliazione, della nausea²¹.

E sulla scia di questi avvenimenti e stati d'animo dobbiamo leggere una delle più belle, tra le più enigmatiche e le più significative poesie di Carlo, frutto di parecchi rifacimenti e probabilmente dello stesso anno 1909:

Il canto delle crisalidi

Vita, morte,
la vita nella morte;
morte, vita,
la morte nella vita.

Noi col filo
col filo della vita
nostra sorte
filammo a questa morte.

E più forte
è il sogno della vita –
se la morte
a vivere ci aita

ma la vita
la vita non è vita
se la morte
la morte è nella vita

e la morte
morte non è finita
se più forte
per lei vive la vita.

Ma se la vita
sarà la nostra morte
nella vita
viviam solo la morte

²¹ *Ibi*, p. 407-408.

morte, vita,
la morte nella vita;
vita, morte,
la vita nella morte. —²²

Nella poesia *Risveglio*, scritta nel mese di giugno 1910 sul monte San Valentin, solo pochi mesi prima che si togliesse la vita, Michelstaedter esamina lo stesso suo pensiero costante dei coevi scritti in prosa:

Giaccio fra l'erbe
sulla schiena del monte, e beve il sole
il mio corpo che il vento m'accarezza
e sfiorano il mio capo i fiori e l'erbe
ch'agita il vento
e lo sciamo ronzante degli insetti. —
Delle rondini il volo affaccendato
segna di curve rotte il cielo azzurro
e trae nell'alto vasti cerchi il largo
volo dei falchi...
Vita?! Vita?! Qui l'erbe, qui la terra,
qui il vento, qui gl'insetti, qui gli uccelli,
e pur fra questi sente vede gode
sta sotto il vento a farsi vellicare
sta sotto il sole a suggerire il calore
sta sotto il cielo sulla buona terra
questo ch'io chiamo «io», ma ch'io non sono.
No, non son questo corpo, queste membra
prostrate qui fra l'erbe sulla terra,
più ch'io non sia gli insetti o l'erbe o i fiori
o i falchi su nell'aria o il vento o il sole.
Io son solo, lontano, io son diverso -
altro sole, altro vento e più superbo
volo per altri cieli è la mia vita...

²² C. MICHELSTAEDTER, *Poesie*, a cura di S. CAMPAILLA, Adelphi, Milano 2021, nuova edizione riveduta e ampliata, pp. 73-74. A pp. 131-132 della stessa opera il curatore riporta un'informazione significativa per la citata poesia e per la nostra argomentazione sui traversamenti dell'incompiuto nel pensiero poetico-filosofico di Michelstaedter. Riferisce Campailla: «L'autografo non porta la data di composizione. Arangio-Ruiz (per la prima volta nel 1948, nell'edizione Garzanti delle *Poesie* 1910) e Chiavacci (nell'edizione delle *Opere*) hanno apposto la data novembre 1909, forse sulla base della testimonianza dei familiari».

Ma ora qui che aspetto e la mia vita
 perché non vive, perché non avviene?
 Che è questa luce, che è questo calore,
 questo ronzar confuso, questa terra,
 questo cielo che incombe? M'è straniero
 l'aspetto d'ogni cosa, m'è nemica
 questa natura! basta! voglio uscire
 da questa trama d'incubi! la vita!
 la mia vita! il mio sole!

Ma pel cielo

montan le nubi su dall'orizzonte,
 già lambiscono il sole, già alla terra
 invidiano la luce ed il calore.
 Un brivido percorre la natura
 e rigido mi corre per le membra
 al soffiare del vento. Ma che faccio
 schiacciato sulla terra qui fra l'erbe?
 Ora mi levo, ché ora ho un fine certo,
 ora ho freddo, ora ho fame, ora m'affretto,
 ora so la mia vita,
 ché la stessa ignoranza m'è sapere -
 la natura inimica ora m'è cara
 che mi darà riparo e nutrimento,
 ora vado a ronzar come gl'insetti²³.

Che «l'italianissimo Michelstaedter aveva dentro di sé lo straniero più vero», come giustamente afferma Mauro Covacich, è piuttosto evidente seppur poco esplorato.²⁴ Nell'asburgica Gorizia multiculturale e multilinguistica Carlo, poliglotta di lingua madre italiana²⁵, sapeva bene che «Non è la patria / il comodo giaciglio

²³ *Ibi*, pp. 89-90.

²⁴ Cfr. *Lo straniero più vero. Intervista a Mauro Covacich*, in *Storia e storiografia di Carlo Michelstaedter*, ed. by V. CAPPOZZO, Romance Monographs (S-6), The University of Mississippi 2017, p. 245.

²⁵ Cfr. S. GLAVAŠ, *Carlo Michelstaedter i njegov jezični Babilon: sjedročanstva preko Autorovih pisama*, in «Kadmos Studia», Anno II, N. 1 (2022), <https://www.kadmos.info/wp-content/uploads/2022/05/Kadmos-Studia-2.1-01-Glavas%CC%8C-pp.-5-19.pdf>.

/ per la cura e la noia e la stanchezza; / ma nel suo petto, ma pel suo periglio / chi ne voglia parlar / deve crearla. —»²⁶

Così come sapeva che ognuno, per arrivare alla *persuasione*, deve creare da sé una propria lingua, un proprio metodo e una via propria, che non basta imitare segni o indicazioni delle vie altrui, che ognuno deve cercarla da solo la via del «possesso di sé stesso»:

Ma l'uomo vuole dalle altre cose nel tempo futuro quello che in sé gli manca: *il possesso di sé stesso*: ma quanto vuole e tanto occupato dal futuro *sfugge a sé stesso in ogni presente*. Così si muove a differenza delle cose diverse da lui, diverso egli stesso da sé stesso: continuando nel tempo. Ciò ch'ei vuole è dato in lui, e volendo la vita s'allontana da se stesso: *egli non sa ciò che vuole*. Il suo fine non è il suo fine, egli non sa ciò che fa perché lo faccia: il suo agire è un *esser passivo*: poiché egli *non ha sé stesso*: finché vive in lui irriducibile, oscura la fame della vita. *La persuasione non vive in chi non vive solo di sé stesso*²⁷.

Su come Carlo visse di se stesso e di quello straniero che aveva dentro di sé lo scopriamo anche dai versi della prima delle sette liriche che compongono il suo canzoniere *A Senia*, da tutti definita scritta per la sua ultima 'storia d'amore' con una coetanea, la pianista goriziana Argia Cassini²⁸. In questa lirica, di cui fino ad oggi non si conosce la data di stesura, il poeta-filosofo apparentemente si rivela abbandonato ai profondi sentimenti di fusione amorosa tra un *Io* e un *Tu* al femminile, un *Tu* che tace e al quale in esclusiva ultima – «solo a *Tē*» (*Senia*) – vuole narrare di cose viste «in fondo al mare» per dare «la patria a me stesso e all'uomo abbattuto» che, a mio avviso, racchiude in metafora globale il dialogo intimo tra un *Io* e un *Tu* – il suo *Altro da Sé*. Il tempo di cui si narra è quello individuale che sposa la Storia del passato universale con quella del momento presente in profonda fusione con l'immagine della metastoria. Una confessione di Carlo alla sorella Paula potrebbe già metterci sulla «via luminosa» di tale mia ipotetica

²⁶ C. MICHELSTAEDTER, *Poesie*, cit., p. 96. Nella nota relativa a questa poesia il curatore Sergio Campailla precisa che sono «Versi scritti nel 1910, su richiesta di alcune signore filo italiane, per un numero unico patriottico, dove poi non furono pubblicati» (*ibi*, p. 134).

²⁷ *Id.*, *La persuasione e la retorica* (1982), cit., p. 41-42.

²⁸ Era la sorella maggiore di Fulvia Cassini e amica della sorella di Carlo, Paula. Fu deportata da Gorizia nel 1943 e morì ad Auschwitz nel 1944.

interpretazione, sulle tracce di quanto rivelato da Carlo a Paula con lettera da Firenze in data 9 dicembre 1906:

[...] ci troviamo appunto in un'epoca di transizione della società quando tutti i legami sembrano sciogliersi, e l'ingranaggio degli interessi si disperde, e le vie dell'esistenza non sono più nettamente tracciate in ogni ambiente verso un punto culminante, ma tutte si confondono, e scompaiono, e sta all'iniziativa individuale crearsi fra il chaos universale la via luminosa. Così nell'arte come nella vita pratica. - Quanto al resto il difetto è mio, e mi toglie la forza d'ogni pensiero, lo slancio d'ogni iniziativa, la chiarezza d'ogni concezione, e resto così brancolando nel buio annaspando invano per salire. Questo io lo sento profondamente e so che non sarò mai felice, né farò mai alcunché di buono, e se non impazzirò mi tormenterò e soffrirò fino alla morte. —²⁹

Ma potrebbe, inoltre, nel leggere e rileggere la bellissima lunga lettera scritta da Carlo a Gaetano Chiavacci a Gorizia tra il 4 e l'8 agosto 1908, sollevare ulteriori possibili dubbi e quesiti sulle reali fonti d'ispirazione del citato componimento (le sorelle Cassini, Argia o Fulvia? o entrambe?). Purtroppo, nei carteggi e tra le carte salvate rese pubbliche, e nelle edizioni varie delle *Poesie*, della prima lirica si riferisce sempre che ne è ignota la data di stesura, e che la lirica è stata ispirata da Argia. Tuttavia, il mio pensiero, attraverso le parole di Carlo stesso, si spinge oltre, ed eccone un esempio illustrativo preso dall'*Epistolario*:

10 giorni di libertà in compagnia di mia sorella e di due signorine. Di quelle 2 signorine di cui ti parlavo e ti dicevo che sono innamorato di tutte due e anche della mamma loro e della loro casa e del loro cane. Eravamo noi quattro soli con le stesse tendenze, gli stessi gusti a goderci il mare e i colli, a vibrare allo stesso modo a ogni impressione senza bisogno di comunicarcele. [...] Accanto a me al piano la «creatura musicale» - la più giovane delle due ragazze ch'erano con noi a Pirano - e suona senza interrompersi, il *Septetto* di Beethoven, una *Barcarola* di Mendelssohn - Schumann, Brahms, Liszt - che è un incanto. - Nella stanza vicina c'è l'altra sorella con mia sorella (che deve stare al buio perché ha una congiuntivite). Non puoi immaginarti quanto sono deliziose quelle due ragazze, quanto sono semplici, buone, e per me belle.

²⁹ C. MICHELSTAEDTER, *Epistolario*, cit., p. 158.

Vivono sole con la mamma in una villetta quasi in campagna poco distanti dall'Isonzo. [...] La minore suona sempre quando è libera, è proprio una creatura musicale, quasi selvaggia, sembra infantile ed ha un fondo passionale, che si rivela soltanto in certi scatti subitanei e quando suona - perché suona con tutta l'anima. L'altra è una sensitiva che vibra come una corda a ogni soffio, che sembra sempre soffrire per l'accumularsi delle sensazioni e la mancanza dell'espressione continua. La mancanza dell'espressione... cioè d'uno sfogo esplicito, perché ha un'espressione più intensa in ogni gesto e in ogni atteggiamento; ha gli occhi grandi d'un verde scuro sempre nuotanti, e nella faccia chiara la bocca rossa rossa. - Si chiama F. - ed io non so, quello che sento per lei. - Certo mi sembra così naturale di farle vedere le cose più belle che vedo, di dirle le cose migliori che sento, di essere per lei sempre migliore io stesso. [...] Io non le ho mai detto una parola un po' personale, non solo, ma nemmeno una cosa comune detta con intenzione, non le ho mai parlato più intimamente di me stesso, - né cercato che lei lo facesse di sé. - Pure io sto tanto volentieri con lei e lei con me, - e a me pare che come io conosco lei intimamente, lei deve conoscere me... [...] - Sento qualche cosa di molto speciale per lei, desidero di starci insieme più che ogni altra cosa - pure non credo che questo sia amore e forse la perderò e dal punto di contatto rientreremo l'un per l'altra nelle sfere dell'ombra...³⁰

Qualche ulteriore scoperta tra le carte ancora sparse e inedite potrebbe darmene conferma in futuro. Sicché ad oggi posso interpretare in questi versi, da sotto il velo di un'enigmatica chiarezza michelstaedteriana, i pensieri sulla profondità della sua persuasione (in greco *APTIA* = Pace, Quieté) relativi alla sua vera patria metafisica (in greco *Xenia*=Straniera=Saper pensare) e alla via del pensiero del suo regno perduto (*Argia*=*Senia*=Vita nella Morte/Morte nella Vita), di cui confessa nel componimento V: «Non Argia ma Senia io t'ho chiamata, / per non sostar nel facile riposo, / e la lingua la fiamma consacrata / con le parole non contaminò»³¹.

I

Le cose ch'io vidi nel fondo del mare,
i baratri oscuri, le luci lontane

³⁰ *Ibi*, pp. 332, 334, 335.

³¹ *Id.*, *Poesie*, cit., p. 113-114.

e grovigli d'alghe e creature strane,
Senia, a te sola lo voglio narrare.

Che a brevi fiato nel tempo passato
nel fondo del mare mi sono tuffato.
A dare or la patria all'esule sirena,
la patria a me stesso e all'uomo abbattuto
svelare la via del suo regno perduto,
mi voglio tuffare con più forte lena,
ché ogni uom manifeste le tenebre arcane
conosca e vicine le cose lontane.

Ma quel che già vidi nel fondo del mare,
i baratri oscuri, le luci lontane
e grovigli d'alghe e creature strane,
Senia, a te sola lo voglio narrare³².

Rimane da chiederci se anche questo componimento, la sua lirica delle liriche, non fosse del periodo ultimo della sua vita, e se, insieme alla sesta e alla settima del canzoniere *A Senia* (pure senza data), non fosse addirittura posteriore alla poesia *All'Isonzo*, che è del 22 settembre 1910³³.

Sia come sia, così scrisse, sotto forma di prosa filosofica e di versi, il brillante ventitreenne Carlo Michelstaedter, che si tolse la vita sparandosi un colpo alla tempia destra con la pistola, lasciataagli dall'amico Mreule prima che partisse per l'Argentina, il giorno del cinquantaseiesimo compleanno di sua madre Emma Luzzatto Coen Michelstaedter³⁴. E prima di compiere quel gesto estremo sigillò con il proprio sangue la minuta sul foglio protocollo di due

³² *Ibi*, p. 105. Nella nota relativa alla poesia, a pagina 136, Campailla riferisce che la lirica è senza data e che il suo «titolo apocriffo» è stato introdotto da Arangio-Ruiz.

³³ Nella nota relativa al canzoniere *A Senia* riferisce Campailla che «la prima, la sesta e la settima sono senza data, ma che non è escluso, secondo l'ipotesi avanzata da Vittorio Enzo Alfieri (*Michelstaedter poeta*, in «Letterature moderne», XII, marzo-giugno 1962, p. 136), che la sesta e, soprattutto, la settima [...], appartengano ai tempi estremi e perciò siano posteriori alla poesia *All'Isonzo*, che è del 22 settembre 1910» (*ibi*, p. 135).

³⁴ Figlia di Leone Cesare Luzzatto e di Regina Jona, nacque a Gorizia il 17 ottobre 1854 e morì ad Auschwitz nel 1943, deportatavi insieme alla figlia Elda, moglie del medico Silvio Morpurgo, a seguito della razzia degli ebrei goriziani del 23 novembre 1943.

pagine e quattro facciate della *Lettera al signor Gelati*³⁵, dalla famiglia definito «l'ultimo foglio scritto da Carlo», indirizzato al segretario dell'Istituto da sottoporre alla commissione dei professori della sua tesi di laurea. Sul frontespizio della tesi aveva scritto in greco *apesbèsthen* (*io mi spensi*).

Ha la parabola dell'incompiuto, quindi, non solo la via del suo originale pensiero che si poneva «agli antipodi di qualsiasi forma di storicismo»³⁶ e ricercava l'Assoluto («Platone accanto a Cristo, Buddha accanto a Ibsen») ³⁷, ma anche le varie vicissitudini della sua vita reale. Suicida «per ragioni metafisiche», come lo definì Giovanni Papini³⁸, era il quarto dei figli³⁹ di Emma e di Alberto (Abram) Michelstaedter⁴⁰, una famiglia di ebrei askenaziti di lingua italiana e di profondo sentimento italiano. Il padre Alberto, uomo colto, autorevole e socievole, era un agente delle Assicurazioni Generali, ma anche un vivace autore di scritti propri, organizzatore di even-

³⁵ Del 17 ottobre 1910, in Fondo Carlo Michelstaedter, collocazione: FCM I 3- 7, presso la Biblioteca Statale Isontina di Gorizia. Per gli approfondimenti sul ritrovamento della minuta della lettera, delle sue condizioni e del significato del disegno postovi da Carlo, rimandiamo al pregevole lavoro «*L'ultimo foglio scritto da Carlo. Per un'interpretazione fisica di un suicidio metafisico* di L. TEODONIO – F. VALLE – M. MISSORI, in *Storia e storiografia di Carlo Michelstaedter*, cit., pp. 233-240.

³⁶ Parole di Claudio Magris, in *Il Non-Tempo di Carlo Michelstaedter. Intervista a Claudio Magris, ibi*, p. 247.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Cfr. G. PAPINI, *24 cervelli, saggi non critici*, Studio editoriale Lombardo, Milano 1917, p. 172.

³⁹ Gino (1877-1909), Elda (1879-1944), Paula (188-1972). Gino morì suicida a Manhattan, Elda fu deportata con la madre il 17 ottobre 1943 da Gorizia ed è morta a Ravensbrück nel 1944, Paula sopravvisse fuggendo con il figlio Carlo Winteler nel 1941 in Svizzera.

⁴⁰ Figlio di Elia Michelstaedter e di Bona Reggio, nacque a Gorizia il 13 novembre 1850 da famiglia di origini tedesche, giunta a fine Settecento a Gradisca d'Isonzo, che annoverava tra la stirpe materna il grande rabbino goriziano Isaac Samuel Reggio. Conservatore degli usi e costumi della tradizione religiosa ebraica, seppur emancipato e per certi aspetti ritenuto assimilato, studiò da autodidatta e si affermò non solo nel campo commerciale bensì anche in quello letterario. Traduceva testi biblici dall'ebraico, conosceva bene varie lingue straniere, possedeva una ricca biblioteca, amava Giusti, De Amicis, Carducci e D'Annunzio. Spirito patriottico e liberale, un vero emblema dell'Italia irredentista.

ti culturali (gestiva il Gabinetto della Lettura a Trieste), amico del grande linguista ebreo goriziano Graziadio Isaia Ascoli⁴¹.

Carlo di sicuro ricevette come minimo una formazione religiosa ebraica, in seno alla propria casa e alla Comunità ebraica locale, ma nelle opere non fa mai riferimento né alla lingua ebraica né tanto meno ai grandi traghettatori di anime del passato del mondo secolare ebraico; attraversa questo incompiuto suo lato dell'essere citando solo l'Ecclesiaste e il Cristo, ben consapevole che gli ebrei chiamano e considerano il cimitero *bet haim* ovvero la Casa delle Vite.

Conoscitore di tante lingue, in primis del greco e del latino, del tedesco e del francese, dello spagnolo e dell'inglese, del friulano e sicuramente anche dell'ebraico⁴² e dello sloveno, Carlo avrebbe voluto dar voce al Vero e al Verbo anche come traduttore. Vari sono i suoi tentativi rimasti purtroppo incompiuti in questo campo. Tra i più importanti da ricordare sono di certo la proposta di tradurre dal tedesco «Il mondo come volontà e rappresentazione» di Schopenhauer all'« Egregio Signore» Benedetto Croce a Napoli (autografo con data 6 novembre 1907) per farlo inserire nella sua neofondata collana Classici della Filosofia Moderna. L'argomentazione di Carlo a Croce è la seguente:

Per esser nato e cresciuto nelle province dell'Austria mi trovo ad aver fatto vita intellettuale nei due ambienti italiano e tedesco, nella condizione quindi di padroneggiare allo stesso modo le due lingue. Certo io non dissimulo le difficoltà inerenti all' assunto, - trattandosi d'uno scrittore che nella sua lingua ha impresso una sì forte e sì coerente individualità - né, d'altra parte l'arroganza di presentarmi così senza titolo alcuno che Le dia affidamento di me e della mia qualunque potenzialità. - Ho però onesti propositi di studio e di

⁴¹ Gorizia 1827 - Milano 1907. Fondatore dell' «Archivio glottologico italiano» e degli studi di glottologia e dialettologia in Italia, di fama internazionale. Nel 1861 fu nominato professore di Grammatica comparata e Lingue orientali nell'Accademia scientifico-letteraria di Milano. Fu anche senatore, nominato nel 1889.

⁴² Spesso si legge negli studi su Michelstaedter che non conosceva l'ebraico perché il padre non glielo avrebbe trasmesso. Lui stesso, invece, lo specifica nell'*Epistolario*, parlando di suo bisnonno paterno, il grande rabbino Reggio, e della letteratura cabalistica di cui avrebbe voluto ritrovare scritti in archivio: «[...] peccato che siano scritti in ebraico, ci dovrò faticare per *capirli bene*, ma papà a mi aiuterà, spero» (cfr. lettera a Gaetano Chiavacci, Gorizia, 22. XII.1907, in C. MICHELSTAEDTER, *Epistolario*, cit., p. 268, il corsivo è mio).

lavoro, facendoLe questa proposta, e sono disposto - ov'Ella voglia prenderla in considerazione - a dargliene un saggio. - Con stima / Carlo Michelstädter / studente di filosofia all'Istituto di Studi Superiori - Firenze⁴³.

Della risposta di Croce relativamente alla citata proposta Carlo scrive alla famiglia da Firenze nella lettera con data 14.XI.1907: «Mi rispose subito, che Schop. pel momento non rientrava nei suoi progetti – ma che prendeva nota del mio nome e che “avrebbe probabilmente occasione di scrivermi in seguito per traduzioni dal tedesco”»⁴⁴.

Dalla lettera in francese, scritta da Carlo nello stesso anno 1907 al già noto giornalista e scrittore Henri-Léon-Émile Lavedan (1859-1940), autore di opere satiriche di successo in quegli anni in Francia, tanto da procurargli l'onorevole ingresso all'Accademia francese, si evince una buona conoscenza del francese del giovane goriziano, studente a Firenze. Carlo scrive «A Monsieur Henri Lavedan», in lettera senza data precisa, di aver letto la sua opera teatrale *Leurs soeurs* e di credere di averla capita per cui sentiva «*le devoir*» (il dovere) di trasmettere anche agli altri «*l'impression de sérénité*» che Lavedan con la citata opera gli aveva trasmesso, ragion per cui avrebbe cercato volentieri «di rendere in italiano l'ironia commossa delle sue concezioni»⁴⁵ anche se personalmente non conosceva alcun editore essendo, per parte sua, «del tutto sconosciuto»⁴⁶.

Un altro tentativo *persuaso* rimasto incompiuto⁴⁷.

E scopriamo sempre dall'*Epistolario* come questo «italianissimo Michelstaedter che aveva dentro di sé lo straniero più vero»

⁴³ La lettera autografa è conservata nel fondo della Biblioteca di Benedetto Croce a Napoli. Per i riferimenti alla sua riproduzione nell'*Adelphiana*, Milano 1963-2013 cfr. E. GUERRA, *Una lettera di Carlo Michelstaedter a Benedetto Croce*, in *Il fuoco della vita*, cit., pp. 85-86.

⁴⁴ C. MICHELSTAEDTER, *Epistolario*, cit., p. 263. Riportato anche da E. GUERRA *Il fuoco della vita*, cit., p. 85.

⁴⁵ La citazione della traduzione in italiano dell'integrale lettera di Carlo riportata in francese è di Sergio Campailla, cfr. C. MICHELSTAEDTER, *Epistolario*, cit., p. 173.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Riferisce Campailla nella nota 3 a pag. 173 dell'*Epistolario*, cit.: «Questo saggio di traduzione non si trova tra le carte michelstaedteriane. Le *Leurs soeurs* era stato pubblicato per la prima volta a Parigi nel 1896».

(Mauro Covacich⁴⁸), scriveva lettere ai parenti e agli amici ricorrendo spesso all'uso del latino e del greco, ma anche del tedesco, dell'inglese, del francese e del friulano o del veneto, per meglio e più precisamente esprimersi. Sappiamo anche che leggeva lo spagnolo e aveva tradotto per sé *Lo que se piensa al morir*, poesia tratta dai *Dolores* di Ramón de Campoamor, trascrittagli da Enrico Mreule⁴⁹, ma constatiamo anche che nei suoi scritti non usò mai l'ebraico.

Inoltre, Carlo Michelstaedter non solo era anche un amante dell'arte in tutte le sue forme bensì egli stesso un pittore e caricaturista originalissimo. Amava la musica classica, specie Beethoven, ma anche Mendelssohn e Liszt. Praticava tanti «*sports*» («coltivo tutti gli «*sports*» immaginabili, specialmente *lawn-tennis* e scherma»⁵⁰ e «il tennis da tavola, il *Ping-pong*, ma è una stupida degenerazione»⁵¹) e poi nuotava, praticava la vela, andava in bici, faceva scalate in montagna.

Ben sapeva che i *persuasi* come Platone, Parmenide, Eraclito, Empedocle, Eschilo, Sofocle, Simonide, Socrate, l'Ecclesiaste e Cristo, Petrarca e Leopardi, Ibsen, Tolstoj e Beethoven «che muove il cuore di ognuno»⁵², per citarne solo alcuni che egli elevò ad esempio, erano coloro che avevano portato a fondo e con coraggio nella propria vita la ferma consapevolezza dell' *omnia in omni!!... et omnia nihil*⁵³ e che persuaso è chi *ha in sé la sua vita* e che lui con la sua tesi non avrebbe persuaso nessuno⁵⁴, ma che «nel migliore dei modi» avrebbe fatto solo una tesi di laurea⁵⁵.

Nella «Nizza d'Austria», come definì Gorizia/Görz Carl von Czöring, Carlo Raimondo Michelstaedter (Ghedalia Ram, il suo nome ebraico) ricevette un'ottima istruzione liceale presso

⁴⁸ Cfr. *Lo straniero più vero. Intervista a Mauro Covacich*, cit. p. 245.

⁴⁹ È riprodotta, con il timbro della Biblioteca Civica di Gorizia e l'apposta informazione sul mese di aprile dell'anno 1909, in C. MICHELSTAEDTER, *Epistolario*, cit., p. 363 (pagina senza numero).

⁵⁰ Cfr. *ibi*, p. 274.

⁵¹ *Ibi*, p. 305.

⁵² *Id.*, *Prefazione a La persuasione e la retorica* (1982), cit., p. 36.

⁵³ Nella lettera a Gaetano Chiavacci da Gorizia 1 febbraio 1909, in *Id.*, *Epistolario*, cit., p. 350.

⁵⁴ «Io lo so che parlo perché parlo ma che non persuaderò nessuno» (*Id.*, *Prefazione a La persuasione e la retorica* [1982], cit., p. 35).

⁵⁵ *Ibi*, p. 6.

lo Staatsgymnasium, liceo classico austriaco sito in Palazzo Werdenberg, dove si studiava in parallelo tedesco, sloveno e italiano e per iscriversi al quale, nell'autunno del 1897, dovette sostenere un difficilissimo esame di ammissione in tedesco. Era uno dei pochi ebrei tra una maggioranza di allievi cattolici. Amava le lezioni di letteratura italiana e tedesca, ma a tutto prediligeva le lezioni di arte e di disegno. Leggeva con passione Dante, Machiavelli, Vico, Foscolo, Leopardi, Carducci, Pascoli, D'Annunzio; leggeva e traduceva con facilità Goethe, Hegel e Comte, approfondiva l'estetica di Lessing e la filosofia di Shopenhauer, traduceva dal greco e dal latino Omero, Erodoto, Platone, Cicerone, Virgilio e Lucrezio. All'esame di maturità nel 1905 dichiarò di voler studiare giurisprudenza, ma gli piaceva anche l'idea di studiare matematica o l'arte a Vienna⁵⁶, il fulcro delle avanguardie d'Europa di quel tempo con la Secessione viennese. Prevalse infine la decisione per gli studi filologici a Firenze e «l'immersione nell'arte e nella cultura italiana»⁵⁷.

Il fondo Carlo Michelstaedter fu istituito nel 1973 per volontà della sorella Paula ed è conservato presso la Biblioteca Statale Isontina a Gorizia. L'opera tutta di Carlo, che grazie alla premura della sorella Elda nel 1943 era stata alla svelta depositata in bauli, colmi di manoscritti, dipinti e schizzi, fu affidata in custodia ad una vicina di casa non ebrea, sopravvivendo così ai bombardamenti della loro casa in guerra. Fu altrettanto merito della sorella Elda a redigere con la macchina da scrivere, prima che fosse deportata insieme alla madre da Gorizia, quello che lei intitolò «Piccolo elenco dei libri di famiglia conservati presso la casa Morpurgo-Michelstaedter». Da questo elenco, ritrovato in un baule nel 2018 in maniera fortuita, si evince che Carlo possedeva una copia della seconda edizione tedesca del 1900 di Franz Deuticke del *Die*

⁵⁶ Vi fu ufficialmente immatricolato e iscritto per due semestri.

⁵⁷ Per altre informazioni interessanti ed importanti sugli anni liceali del Nostro cfr. H. KITZMÜLLER, *Lo Staatsgymnasium di Gorizia*, cit., in cui vengono riportate anche notizie dalle precedenti ricostruzioni della vita di Carlo Michelstädter per opera di A. ARBO, *Carlo Michelstaedter*, cit.

Traumdeutung (L'interpretazione dei sogni) di Sigmund Freud, che sicuramente avrà letto con vivo interesse.⁵⁸

Sta di fatto che l'immensa opera del genio goriziano è in parte ancora pubblicata incompiuta perché man mano che si va avanti con il tempo viene periodicamente alla luce qualche poesia inedita o pagine di scritti letterari o filosofici iniziati e mai compiuti.

Così il nostro giovane goriziano continua a vivere e a persuaderci con la sua vita e con la sua opera di straordinaria originalissima potenza e con il fascino della sua persona, come descritto dal suo compagno di scuola dello Staatsgymnasium, Biagio Marin:

Era bellissimo con i suoi lunghi riccioli neri, lucidi con il suo viso pallido di nobile semita, gli occhi neri, naso e bocca perfetti in ogni misura, e in bocca un candore luminoso. Era vestito molto sobriamente ma di buon gusto e portava, un po' alla sbarazzina su quei riccioli, un cappello grigio, tondo, orlato, tenuto alla spagnola⁵⁹.

⁵⁸ Cfr. E. GUERRA, *Approfondimento n. 6. Freud e Michelstaedter*, in *Il fuoco della vita*, cit., pp. 231-236.

⁵⁹ Cfr. A. ARBO, *Carlo Michelstaedter*, cit., p. 23, ripreso da H. KITZMÜLLER, *Lo Staatsgymnasium di Gorizia*, cit., p. 43.

Volumi pubblicati in questa collana

1. ANNA MARIA PEDULLÀ (a cura di), *Letteratura e psicanalisi*
2. ANNA MARIA PEDULLÀ (a cura di), *L'esilio e il sogno. Studi di letteratura e psicanalisi*
3. FEDERICO FABBRI – FRANCO PARIS (a cura di), *Ascolto e transfert: traduzioni e autotraduzioni in letteratura e psicanalisi*
4. ANNA MARIA PEDULLÀ (a cura di), *Visioni del Postumano. In memoria di Aldo e Paolo Augusto Masullo*

CCRITERION

è una dichiarazione di poetica.

è la scelta dell'impossibile di una comunità o di una comunità impossibile.

è il setaccio, il *krinein*, la crisi, la critica. Mai la norma, forse il criterio.

è la sofistica, senza la retorica.

è l'eterogeneità delle ragioni e la pluralità delle voci.

Non è un'antitetica, ma neppure una dialettica, con la sintesi in fondo o al fondo. Piuttosto un poliprospektivismo che si fa metodo.

è una pretesa, una presunzione, un pretesto.

è un'urgenza, tenace, perseverante, che accetta di dilaniarsi nel tempo e il coagularsi in un punto.

è un nome di donna, una *nuance*, una freccia, un effetto a distanza.

è l'arabesco di una chiave, antica e nuova, fatta di ruggine che risplende al sole, di sole che ha il colore di una ruggine *nuova*.

Il senso di un nome va dichiarato, sin da subito, senza sconti. È una forma di rispetto.

E va ripetuto, ogni volta, nella sua ripetizione e nella sua differenza, nella sua ripetizione differente. È un'altra forma dello stesso rispetto.

In calce a ogni testo di questa impresa che si chiama CRITERION queste righe ritorneranno. Uguali, ma sempre diverse. Come le pietre scivolose e aguzze di un torrente da attraversare con piede leggero o i punti di una costellazione che, uniti da un tratto di matita – sottile, magari a volte anche incerto, tremante –, fanno uno stile.



Stampato dal Consorzio Artigiano « L.V.G. » - Azzate (Varese)
nel dicembre 2024