Il giocatore segreto

Alcune riformulazioni dell'idea di Destino dall'Illuminismo in poi



A Stefano Brugnolo

***e alla sua voce*[1]**

1. Un destino davvero già scritto: l'inconscio freudiano

Uno dei passaggi narrativi più belli a proposito di un personaggio segnato da un assillante fatalismo non lo si trova in un romanzo o in un racconto propriamente detto, ma dentro l'opera di Freud, nel celebre caso clinico dell'*Uomo dei topi* (1909):

Malgrado l'ottima cultura, la mentalità illuminata e la notevole acutezza di spirito, il nostro paziente era superstizioso in sommo grado, nonostante di quando in quando fosse disposto ad assicurarmi di non credere affatto a quel cumulo di sciocchezze. Egli era dunque a un tempo superstizioso e non superstizioso e si distingueva nettamente dai superstiziosi ignoranti che si sentono tutt'uno col loro credo. Sembrava ch'egli si rendesse conto che la sua superstizione dipendeva dal pensiero ossessivo e cionostante, a volte, si abbandonava completamente ad essa. […] La sua superstizione era pur sempre quella di una persona colta, e rifuggiva dai pregiudizi volgari come la paura del venerdì, del 13 e simili. Credeva però alle premonizioni e ai sogni profetici; gli capitava continuamente di incontrare persone a cui aveva pensato senza alcun motivo poco prima, ricevava lettere da conoscenti persi di vista da anni e tornatigli improvvisamente alla mente proprio in quei giorni ecc. Tuttavia, era abbastanza onesto, o

[1] Questa riflessione ha cominciato a delinearsi durante un corso di Letteratura francese che ho svolto a contratto presso la Facoltà di Lingue dell'Università degli Studi di Enna "Kore", nel secondo semestre dell'anno accademico 2022/23. È la ragione per cui prevalgono largamente gli autori francesi o francofoni, all'interno di un'indagine che in ogni caso è qui appena tratteggiata rispetto alle sue possibilità di espansione. Di alcuni spunti che qui ripropongo e sviluppo ne avevo parlato a suo tempo con Stefano, come sempre trovando comprensione e consigli, ed è dunque il presente lavoro dedicato alle chiacchierate avvenute con lui in passato, e a quelle che in qualche modo avverranno in futuro.

meglio abbastanza fedele alla sua convinzione ufficiale, da non dimenticare che in molti casi aveva avuto presentimenti intensissimi che non si erano avverati affatto, come ad esempio la precisa sensazione che l'aveva colto una volta, partendo per la villeggiatura, che non sarebbe ritornato vivo a Vienna. Ammetteva anche che la quasi totalità delle premonizioni concernevano cose che non rivestivano per lui alcuna importanza particolare, e che quando incontrava un conoscente cui non aveva pensato per molto tempo e che gli era venuto in mente proprio qualche istante prima, non accadeva poi nulla tra lui e la persona così miracolosamente riapparsa. Né naturalmente poteva negare che tutti gli avvenimenti importanti della sua vita si erano verificati senza che egli ne avesse alcuna premonizione, così per esempio la morte del padre. Ma tutti questi argomenti non modificavano in nulla il dissidio delle sue opinioni; dimostravano soltanto il carattere ossessivo della sua superstizione, già deducibile, del resto, dal parallelismo tra le oscillazioni di questa e quelle della resistenza.[2]

Sappiamo dalle pagine precedenti che dall'ambivalenza del rapporto con il proprio padre il paziente ha finito per rimuovere l'odio, e lo scatenamento di un mondo ostile ("…che non sarebbe ritornato vivo…") su base superstiziosa (giacché, come leggiamo più avanti, tali tendenze nascono dall'arrovellarsi "intorno alla durata della vita e alle probabilità di morte di qualcuno"[3]) sembrerebbe dell'ordine di una proiezione all'esterno di quegli stessi impulsi aggressivi misconosciuti. Al tempo stesso, possiamo paradossalmente riconoscere qualcosa della solidità dell'io del nevrotico ossessivo, la cui contiguità con l'allucinazione non ne compromette tuttavia il rapporto con la realtà[4]. Sul versante invece del come questo ci viene detto, possiamo davvero parlare con Stefano Brugnolo di un'ammirevole *letterarietà* del testo freudiano[5], in cui l'avanzamento della conoscenza non è mai separabile dal piacere che proviamo di fronte a un racconto articolato in modo sorprendente, secondo appunto le linee dell'inconscio. E in particolare, a proposito di un altro famoso caso clinico, quello dell'*Uomo dei lupi*, Brugnolo ravvisava una narrazione multidimensionale che ripete a più riprese e sotto diverse angolazioni la scena del trauma, così realizzando "un compromesso tra il tempo lineare della narrazione sequenziale classica e il tempo circolare (e al limite eterno) dell'inconscio"[6]. In modo

[2] Sigmund Freud, "L'uomo dei topi. Osservazioni su un caso di nevrosi ossessiva" in *Casi clinici 2*, Bollati Boringhieri 2013, trad. di Renata Colorni e Mauro Lucentini, pp. 119-121.
[3] *Ivi*, p. 125.
[4] Charles Melman, *La névrose obessionnelle. Tome 1 - Le signifiant, la lettre*, érès 2015, p. 277.
[5] Stefano Brugnolo, *La letterarietà dei discorsi scientifici. Aspetti figurali e narrativi della prosa di Hegel, Tocqueville, Darwin, Marx, Freud*, Bulzoni Editore 2000, I libri dell'Associazione Sigismondo Malatesta.
[6] *Ivi*, p. 304.

diverso ma simile, nel caso dell'Uomo dei topi avviene come un riavvolgimento del nastro: la storia dell'analisi è già stata raccontata fino alla sua risoluzione e compimento, e solo in un capitolo ulteriore, poi intitolato *Considerazioni teoriche*, il paziente ci viene descritto dal lato della sua peculiare superstizione, come un'aggiunta di carattere al suo tormento principale e a quello inevitabilmente collegata. Se vogliamo, in quel passaggio viene anche resa evidente e letterale la verità di ogni inconscio e della sua interpretazione analitica: che cioè ciascuno di noi porta in sé la trama del proprio destino psichico, e che il più delle volte la subisce e (ri)percorre senza saperne nulla o quasi, finché l'adesione non diventa intollerabile. Siamo quindi dalle parti di quello che Francesco Orlando, nel suo studio sul soprannaturale letterario, chiamava *soprannaturale di trasposizione*, indicando l'occorrenza di nuovi contenuti sotto la veste magica della tradizione, riacquisendo quest'ultima pienezza di senso, e i primi guadagnandosi "l'aura del mistero"[7]. Non c'è dubbio che almeno nel Novecento l'idea tradizionale di Destino sia per lo più trasmigrata nell'inconscio freudiano, ma prima ci sarà appunto un poco di strada da fare, a cominciare dalla *pars ridens* e *destruens* che è stata decisamente interpretata dalla scrittura illuminista.

2. Ironia illuminista e incanto residuale

Il campione tra i *philosophes* del farsi beffe di un certo soprannaturale religioso e tradizionale è stato Voltaire, e l'idea di Destino non è esente da questo trattamento, già in molte voci del *Dictionnaire* (1764), che la spingono al ridicolo estendendola meccanicamente a ogni aspetto dell'esistenza:

> L'homme ne peut avoir qu'un certain nombre de dents, de cheveux et d'idées ; il vient un temps où il perd nécessairement ses dents, ses cheveux et ses idées.[8]

> Un paysan croit qu'il a grêlé par hasard sur son champ ; mais le philosophe sait qu'il n'y a point de hasard, et qu'il est impossible, dans la constitution de ce monde, qu'il ne grêlât pas ce jour-là en cet endroit.[9]

---

[7] Francesco Orlando, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, a cura di Stefano Brugnolo, Luciano Pellegrini e Valentina Sturli, Einaudi 2017, p. 114.
[8] Voltaire, *Dictionnaire philosophique* (1764), Éditions Gallimard 1994, Folio Classique, p. 227.
[9] *Ivi*, p. 229.

Ma se passiamo ai *contes philosophiques*, dove appunto fin dal nome che identifica un genere "concepito come un vero e proprio ossimoro"[10] l'istanza della critica astratta viene posta sul piatto della figuralità e del racconto, l'attitudine derisoria si stempera spesso e volentieri "nel tono del soprannaturale di indulgenza"[11], che trae piacere da quella stessa immaginazione e cattiva logica che si volevano mettere alla berlina. Così nel *Candide ou l'Optimisme* (1759) il motto leibniziano del "migliore dei mondi possibili", prima di uscire umiliato dall'iperbolica catena di disgrazie che i personaggi saranno costretti a percorrere, è fin da subito messo in bocca a un filosofo inattendibile e sgangherato, Pangloss, che di quell'idea fa suo malgrado la caricatura. Al tempo stesso, però, la pessima metafisica che Pangloss insegna e propina agli altri personaggi ci risulta così simpatica da provare una giocosa complicità con l'assurdo (come nell'inversione qui proposta tra le cause e gli effetti) che tiene ancora segretamente ancorati a un pensiero di tipo regressivo:

« Il est démontré, disait-il, que les choses ne peuvent être autrement : car, tout étant fait pour une fin, tout est nécessairement pour la meilleure fin. Remarquez bien que les nez ont été faits pour porter des lunettes, aussi avons-nous des lunettes. Les jambes sont visiblement instituées pour être chaussées, et nous avons des chausses. Les pierres ont été formées pour être taillées, et pour en faire des châteaux, aussi monseigneur a un très beau château; le plus grand baron de la province doit être le mieux logé ; et, les cochons étant faits pour être mangés, nous mangeons du porc toute l'année : par conséquent, ceux qui ont avancé que tout est bien ont dit une sottise ; il fallait dire que tout est au mieux. »[12]

Anche il precoce antiromanzo *Jacques le Fataliste et son maître* (1785) di Denis Diderot pone al centro la questione della Necessità, di come "tout ce qui nous arrive de bien et de mal ici-bas était écrit là-haut"[13], srotolato nella grande pergamena del cielo. Jacques, che si dichiara convinto di questo, ha però vissuto liberamente e disordinatamente i propri amori e ne fa il resoconto al suo padrone, continuamente interrotto dagli imprevisti del viaggio nonché dagli interventi dello stesso narratore. Quest'ultimo, ricordando a più riprese e ironicamente al lettore l'imprevedibilità della materia narrata e la propria incapacità di dominarla ("Il est bien évident que je ne fais pas un roman, puisque je

[10] F. Orlando, *Il soprannaturale letterario*, cit., p. 122.
[11] *Ivi*, p. 123.
[12] Voltaire, *Candide ou l'Optimisme* (1759), Éditions Gallimard 2003, Folioplus Classiques, p. 9.
[13] Denis Diderot, *Jacques le Fataliste et son maître* (1785), Éditions Gallimard 1973, Folio Classique, p. 39.

néglige ce qu'un romancier ne manquerait pas d'employer"[14]), ribalta dentro il romanzo un'ipotetica istanza della Necessità, abbandonandosi insieme ai suoi stessi personaggi al gusto della divagazione letteraria. Il movimento centrifugo che domina la scrittura sembra insomma perorare la causa della libertà, riducendo il motto fatalista a formula vuota, disattivata dall'ironia, come già l'ottimismo di Pangloss nel mondo di *Candide*. E così quando Jacques a cavallo per due volte viene trascinato dall'animale nei pressi di forche patibolari, e interpreta il fatto come presagio di sventure, la scoperta che il cavallo in questione apparteneva al boia, da cui era stato recentemente acquistato, svilisce ancora una volta fatalismo e presentimenti, li dissolve in un'ilare casualità. Ma il padrone di Jacques, dopo avere interpretato la voce della ragione, deve riconoscere anche in sé l'invincibilità di certe suggestioni:

JACQUES : Et aux pressentiments ?
LE MAÎTRE : J'en ris, mais j'avoue que c'est en tremblant. Il y en a qui ont un caractère si frappant ! On a été bercé de ces contes-là de si bonne heure ![15]

Riderne a condizione di tremare è una formazione di compromesso che ci rivela come certe immagini ereditate ("…ces contes-là…") mantengono, nonostante tutto, un'aura evocativa, magica, al limite terribile. Ciò non toglie che la scrittura illuminista le abbia svuotate di gran parte della loro pienezza tradizionale, preparando il terreno per le loro future incarnazioni.

3. Come il denaro cambia la faccia del mondo: da Faust a Gobseck

Nel suo autopresentarsi, il Mefistofele di Goethe dà una definizione di sé misteriosamente lampante, quella di essere "una parte di quella forza che vuole sempre il Male ed opera sempre il Bene"[16]. Per Orlando, è uno di quei passaggi testuali che rendono particolarmente evidente l'attrazione tra una veste magico-tradizionale e contenuti storico-sociali moderni, autorizzando su tutte "la lettura della magia come allegoria del capitalismo"[17], di una forza insomma umana e non soprannaturale, ma capace di stravolgere il mondo alla maniera di una volontà diabolica e distruttiva (e i cui

[14] *Ivi*, p. 52.
[15] *Ivi*, p. 120.
[16] J. W. Goethe, *Faust* (1808; 1832), Arnoldo Mondadori 1949, trad. di Guido Manacorda, p. 42.
[17] F. Orlando, *Il soprannaturale letterario*, cit., p. 63.

effetti di bene arriverebbero come sovrappiù e in aggiunta sopra le macerie del passato). Anche il vecchio Gobseck, memorabile personaggio di usuraio della *Comédie* balzachiana, pur volendo il male finisce per compiere anche il bene, incarnando la forza del capitale come se ne fosse egli stesso dominato ("…je suis intimement persuadé que, sorti de ses affaires, il est l'homme le plus délicat et le plus probe qu'il y ait à Paris"[18], dirà di lui l'avvocato Derville, testimone della vicenda narrata). E il potere del denaro si carica in effetti di un'aura fatale che trasfigura l'usuraio in un operatore sospeso tra cielo e terra, se le stesse leggi umane degli affari e degli interessi divengono imperscrutabili: "J'aime à crotter les tapis de l'homme riche, non par petitesse, mais pour leur faire sentir la griffe de la Nécessité"[19]; "Nous sommes dans Paris une dizaine ainsi, tous rois silencieux et inconnus, les arbitres de vos destinées"[20]. Ad esserne travolta è la contessa de Restaud, per vanità indebitatasi fino al collo all'insaputa del conte, che nello sforzo di salvaguardare i figli dalla rovina cade mortalmente malato. Leggiamo così che la contessa, "épouse dévouée en apparence", del marito in realtà "guettait la mort et la fortune"[21], stava in agguato a spiare la morte e il patrimonio, che per una casualità significativa è ciò che secondo Freud fanno i nevrotici ossessivi "in ogni loro conflitto vitale", e cioè "spiare la morte di un individuo importante per loro e perlopiù caro"[22]. Si vede bene come le dinamiche dell'usura molto abbiano a che fare con quelle della nevrosi ossessiva, con il trattenere e non lasciare andare (le ricchezze come il Tempo), con un debito da saldare, materiale o simbolico, con la morte di qualcuno che diventa un lasciapassare. Lo stesso Gobseck, arricchitosi indefinitamente, si spinge oltre il limite di un desiderio compatibile con la vita, e muore in mezzo alla marcescenza delle merci:

Dans la chambre voisine de celle où Gobseck était expiré, se trouvaient des pâtés pourris, une foule de comestibles de tout genre et même des coquillages, des poissons qui avaient de la barbe et dont les

[18] Balzac, *Gobseck – Une double famille* (1830), GF -Flammarion 1984, p. 109.
[19] *Ivi*, p. 84.
[20] *Ivi*, p. 89. Non è forse inutile notare come anche l'ideologia nata in opposizione al capitalismo ricorra alla custodia di un'immagine soprannaturale per attribuirsi un potere altrettanto inesorabile, nel grande incipit che tutti sappiamo del *Manifesto del Partito Comunista* (1848): "Uno spettro si aggira per l'Europa…".
[21] Balzac, *Gobseck – Une double famille*, cit., p. 114.
[22] Sigmund Freud, "L'uomo dei topi" in *Casi clinici 2*, cit., p. 125. L'originale tedesco, rispetto alla traduzione proposta, presenta nel verbo "lauern" una carica di aggressività nascosta che l'italiano "spiare" rende solo in parte: "So lauern sie in jedem Lebenskonflikt auf den Tod einer für sie bedeutsamen, zumeist einer geliebten Person" varrebbe "Così essi sono in vigile attesa della morte di una persona per loro significativa, nella maggior parte dei casi a loro cara" (traduzione e consulenza amichevolmente fornitemi dalla germanista Anna Maria Curci). Allo stesso modo insomma del francese "guetter" nel racconto di Balzac, non solo spiare, ma come in agguato.

diverses puanteurs faillirent m'asphyxier. Partout fourmillaient des vers et des insectes. Ces présents récemment faits étaient mêlés à des boîtes de toutes formes, à des caisses de thé, à des balles de café. Sur la cheminée, dans une soupière d'argent étaient des avis d'arrivages de marchandises consignées en son nom au Havre, balles de coton, boucauts de sucre, tonneaux de rhum, cafés, indigos, tabacs, tout un bazar de denrées coloniales ! Cette pièce était encombrée de meubles, d'argenterie, de lampes, de tableaux, de vases, de livres, de belles gravures roulées, sans cadres, et de curiosités. Peut-être cette immense quantité de valeurs ne provenait pas entièrement de cadeaux et constituait des gages qui lui étaient restés faute de paiement.[23]

4. Se i figli non ce la fanno: Maeterlinck e Mattia Torre

In una serie di pièce che vanno dal 1889 al 1901[24], il drammaturgo belga Maurice Maeterlinck ha rappresentato un mondo misteriosamente segnato dalla decrepitudine e da una mancanza di apertura verso il futuro, mancanza che si manifesta come Destino incombente e di conseguenza come inutilità dell'azione. Impressiona tanto più che ci si trovi sull'orlo di un tracollo che non arriva mai: i castelli in rovina sembrano appesi a un filo, ma quel filo resiste; i re che li abitano sono a loro volta vecchissimi e malati, ma non per questo muoiono. I figli, dal canto loro, si fanno portatori di un'istanza di rinnovamento troppo debole e rinunciataria, e spesso finiscono per essere le vittime sacrificali di questo universo bloccato. Se dunque il Destino si presenta generalmente come atmosfera carica di presentimenti e presagi e profezie che si autoavverano, bisogna considerarlo piuttosto come un vuoto di rappresentazione, una impasse nel cuore del soggetto, un'impossibilità logica rispetto all'avvenire.

Nei casi più radicali e all'epoca innovativi, lo stallo psichico produce un vero e proprio immobilismo dei personaggi. Peter Szondi ha indicato nel primo teatro di Maeterlinck l'atto di fondazione del dramma statico novecentesco, analizzando in particolare due pièce, *Les Aveugles* e *Intérieur*, accomunate dallo stesso impressionante dato strutturale: all'inizio della vicenda, la tragedia è già avvenuta. La prima è la storia di un gruppo di

[23] Balzac, *Gobseck – Une double famille*, cit., p. 126. Impressiona che si tratti dello stesso *au-delà* del desiderio e smania autodistruttiva che coglie un altro personaggio balzachiano, in apparenza così lontano dall'usuraio, e cioè il pittore Frenhofer. Tragico protagonista del *Chef-d'œuvre inconnu* (1831), egli deturpa senza volerlo il proprio capolavoro, rendendolo un guazzabuglio di colori da cui emerge soltanto la perfezione di un piede che lascia stupefatti Porbus e Poussin ("Ils restèrent pétrifiés d'admiration devant ce fragment échappé à une incroyable, à une lente et progressive destruction"). Svanita l'illusione della mente che gli celava lo scempio, Frenhofer muore nella notte, dopo aver bruciato tutte le sue tele.
[24] In ordine cronologico: *La Princesse Maleine* (1889); *L'Intruse* e *Les Aveugles* (1890); *Les Sept Princesses* (1891); *Pelléas et Mélisande* (1892); *Alladine et Palomides*, *Intérieur* e *La Mort de Tintagiles* (1894); *Aglavaine et Sélysette* (1896); *Ariane et Barbe-Bleue* (1901).

ciechi che abitano in un ospizio sopra un'isola: usciti un mattino, non trovano più la loro guida, un anziano prete, e restano immobili in preda alle domande. Il prete si trova ancora in mezzo a loro, ma è morto, come eloquentemente precisa la didascalia iniziale ("La face est affreusement pâle et d'une immuable lividité de cire où s'entr'ouvrent les lèvres violettes. Les yeux muets et fixes ne regardent plus du côté visible de l'éternité, et semblent ensanglantés sous un grand nombre de douleurs immémoriales et de larmes"[25]). In *Intérieur*, due personaggi all'esterno, uno sconosciuto e un vegliardo, devono annunciare l'annegamento di una ragazza alla famiglia che non sospetta nulla, e attraverso le finestre distinguono i gesti muti e tranquilli dei genitori e delle sorelle. Soltanto alla fine il vecchio troverà il coraggio di entrare, sconvolgendo per sempre la calma dell'interno. Almeno altre due pièce sono comunque nettamente riconducibili alla categoria del dramma statico, per quanto la tragedia richieda ancora un poco di pazienza: *L'Intruse* e *Les Sept Princesses.* Quest'ultima è costruita intorno al sonno malato di sette principesse, vegliate attraverso i vetri da un re e una regina decrepiti ("Nous sommes trop vieux, trop vieux ; tout le monde est trop vieux pour elles… On est trop vieux sans le savoir…"[26]) e dal principe loro cugino, di ritorno al castello. Quando questi riesce a entrare nella sala, tutte le principesse si risvegliano, tranne una. Qualcosa di simile nel caso dell'*Intruse*, dove una famiglia è riunita dopo un parto difficile, e la donna dorme nella sua camera, assistita da una suora di carità. Malgrado l'ottimismo degli altri, soltanto l'ottuagenario cieco si accorge che qualcosa sta arrivando da fuori, e noi lettori/spettatori condividiamo la sua apprensione:

L'AÏEUL. – Il est arrivé quelque chose !... Je suis sûr que ma fille est plus mal !...

L'ONCLE. – Est-ce que vous rêvez ?[27]

L'AÏEUL. – Vous avez introduit quelqu'un dans la chambre ?

LE PÈRE. – Mais je vous dis que personne n'est entré ![28]

L'AÏEUL. – Mais vous ne voyez pas, vous autres ![29]

---

[25] Maurice Maeterlinck, *Petite trilogie de la mort: L'Intruse - Les Aveugles - Les Sept Princesses*, Édition établie et commenté par Fabrice van de Kerckhove, Luc Pire 2009, collection Espace Nord, p. 39.
[26] *Ivi*, p. 81.
[27] *Ivi*, p. 25.
[28] *Ivi*, p. 26.
[29] *Ivi*, p. 27.

Eppure ci stupisce forse di più che lo stesso sentimento di inevitabilità promani da drammi dall'impianto in apparenza tradizionale, come *Pelléas et Mélisande*, reso celebre dall'opera di Debussy, il cui tema è un amore proibito, se pure appena accennato, che ricorda Paolo e Francesca (tra Mélisande e Pelléas, che è il giovane fratellastro del marito di lei, Golaud), con elementi shakespeariani. In preda alla gelosia, Golaud finirà per uccidere entrambi, ma appunto ciò che colpisce è il modo titubante e irresoluto che accompagna ogni atto dei protagonisti. Come scrive Maryse Descamps, "la principale caractéristique des personnages est de ne pas agir"[30]. Pelléas ad esempio rappresenta perfettamente l'eroe mancato maeterlinckiano: quattro volte annuncia di partire, quattro volte rimane. I suoi discorsi sono carichi di cattivi presentimenti: "J'ai depuis quelque temps un bruit de malheur dans les oreilles…"[31]. Oscilla tra una decisione e l'altra: "Je ferais mieux de m'en aller sans la revoir… Il faut que je la regarde bien cette fois-ci…"[32]. Lo stesso Golaud si perde nella tragedia finale: "Je l'ai fait malgré moi, voyez-vous… Je l'ai fait malgré moi…"[33]. Mélisande, invece, sembra nata per morire senza una ragione, uccisa da "une petite blessure qui ne ferait pas mourir un pigeon"[34]. Ebbene, in questo teatro si muore spesso per una qualche ragione "che non farebbe morire un piccione", e neppure la forza e il coraggio di Ariane, in *Ariane et Barbe-Bleue* (1901, ultima pièce di questo corpo coeso di drammi), basta a scuotere gli altri personaggi dalla loro passività: le mogli di Barbe-Bleue decidono di restare prigioniere del tiranno, confermando lo sconcertante blocco volitivo dei precedenti anti-eroi maeterlinckiani.

La debolezza dei giovani ci impressiona insomma molto più che il potere vecchio e inoffensivo dei padri, tanto più che questi sembrano auspicare la successione e ammirano la possibilità di un rinnovamento per il loro mondo putrido, come nel lungo discorso che il re Arkël rivolge a Mélisande ("Et c'est toi, maintenant, qui vas ouvrir la porte à l'ère nouvelle que j'entrevois…"[35]). Soltanto che i figli si defilano e si… defigliano, e la loro tragedia ricade sugli stessi padri. A un livello iperbolico

[30] Maryse Descamps, *Maurice Maeterlinck: Pelléas et Mélisande*, Éditions Labor 1986, p. 32.
[31] M. Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*, Éditions Labor 2005, collection Espace Nord, p. 61.
[32] *Ivi*, p. 69.
[33] *Ivi*, p. 83.
[34] *Ivi*, p. 80.
[35] *Ivi*, pp. 63-64.

dell'immaginario, si potrebbe dire che nel mondo maeterlinckiano *il futuro è assente perché i giovani non sono capaci di assumerlo*[36], e questo produce una catastrofe psichica che ha anche molte risonanze di tipo storico e culturale[37]. In un mondo tragico dove nulla davvero muore e nulla davvero vive, la decrepitudine paterna è il segno della rinuncia da parte dei figli, e la stagnazione del tempo trova corrispondenza nelle acque stagnanti sotto il castello di Arkël, così come nelle parole di un altro re, Ablamore, che rende esplicita l'equivalenza macro-testuale: "Je crois que j'ai paralysé la destinée […] il doit y avoir une vie plus active et plus haute que l'attente… Ils verront bien que moi aussi, j'ai la force d'agiter, quand je veux, l'eau qui paraissait morte au fond des grandes cuves de l'avenir…"[38].

Tornando però al dramma statico strettamente inteso, c'è un filo che attraversa il Novecento e da Maeterlinck arriva a Mattia Torre (tra gli autori della fortunata serie *Boris*, 2007-2010, e poi 2022, dopo la morte di Torre), e alla sua *456* (2011), grottesca pièce teatrale sulla cattivissima simbiosi di una famiglia (madre, padre, figlio) che abita in una casa isolata nella valle, parla uno strano miscuglio di dialetti meridionali, teme l'ignoto dell'esterno (il padre in particolare è turbato dal vento). Rispetto ai giovani maeterlinckiani, il figlio Ginesio (che ha un'aria già stancamente matura, e infatti i tre autori che da anni interpretano la pièce sono grossomodo coetanei) esprime in realtà il desiderio di andarsene a lavorare nella capitale, ma è un desiderio continuamente frustrato dai genitori, a cui Ginesio dedica preghiere vendicative ("O Deu meu, Deu meu, piffavori, fai che mater e pater muorino. E poi piffavori mourimi a mi puri. Ma pater e mater morte violenti, di dolori tremenzi"). Nel finale scopriamo che i numeri del titolo si riferiscono ai loculi del cimitero che il padre è riuscito ad acquistare, con grande soddisfazione: il futuro entra insomma nella casa sotto forma di morte. Sullo sfondo, ad

---

[36] È l'idea interpretativa a cui sono pervenuto nella mia tesi di Dottorato, *Si les rois ne meurent – Le problème du Temps dans le premier théâtre de Maurice Maeterlinck*, discussa a Pisa nel novembre 2012, relatore Stefano Brugnolo, consultabile sul mio profilo Academia.edu, così come un articolo che sintetizzava buona parte di quel percorso: *Le suicide de l'avenir. Une impasse représentative chez Maurice Maeterlinck*, Les Lettres Romanes 2012.

[37] Maeterlinck apparteneva alla borghesia *rentière*, cioè quella borghesia proprietaria che viveva di rendita e non aveva bisogno di lavorare, e che era dunque improduttiva, con tratti di immobilità aristocratica. Questo autorizza una equivalenza segreta con i suoi stessi personaggi, tanto più che Maeterlinck acquisterà e andrà vivere in un castello a Nizza, e verrà nominato conte dal re belga nel 1932. Il futuro negato dentro il suo teatro può quindi alludere, sulla base degli elementi extratestuali suddetti, anche al rifiuto del progresso, per definizione dinamico e borghese.

[38] M. Maeterlinck, *Alladine et Palomides, Intérieur, La Mort de Tintagiles: Trois petits drames pour marionnettes*, Édition établie et commenté par Fabrice van de Kerckhove, Renaissance du Livre 2009, collection Espace Nord, p. 18.

accompagnare ogni momento, da quattro anni cuoce senza sosta il sugo di Nonna Merda, *u suco perpetuo*, che sta per il non-tempo del trauma, dove la vicenda familiare sembra essersi incastrata.

5. Snobismo o presagio di un mondo che scompare: Maeterlinck in Proust

Colpisce la massiccia presenza dell'opera di Maeterlinck nella *Recherche*, al punto che se ne potrebbe fare un ulteriore spioncino da cui guardare e considerare il monumentale ciclo proustiano. Già all'inizio del primo volume, a proposito della lanterna magica e delle sue proiezioni con cui il narratore bambino si distraeva prima della cena, compaiono insieme i nomi di Golo e Barbe-Bleue[39]: il primo, riconducibile alla leggenda di *Geneviève de Brabant*, è omofono del Golaud di *Pelléas et Mélisande*; l'altro viene da Perrault, ma è ripreso da Maeterlinck in *Ariane et Barbe-Bleue*. Il suo teatro è insomma l'unico "luogo" nel quale i due nomi sono riuniti, per cui il riferimento suona come un omaggio nascosto.

In modo decisamente più conclamato vengono invece paragonate le voci dei venditori per strada alle atmosfere e alle sonorità del *Pelléas* trasposto da Debussy, laddove il linguaggio simbolista diventa qui figura della realtà misteriosa, su cui interviene in altri momenti l'articolazione logica della sintassi proustiana. È il connubio tra densità metaforica e lavoro analitico che caratterizza il doppio registro della *Recherche* e la sua tensione fondamentale, quella di trovare ogni volta le parole di una "cantilène indéfinie" che da sola avrebbe tutta la forza del destino:

…c'était avec la tristesse et le vague de Maeterlinck, musicalement transposés par Debussy, que le marchand d'escargots […] ajoutait avec une chantante mélancolie : « On les vend six sous la douzaine… » Il m'a toujours été difficile de comprendre pourquoi ces mots fort clairs étaient soupirés sur un ton si peu approprié, mystérieux, comme le secret qui fait que tout le monde a l'air triste dans le vieux palais où Mélisande n'a pas réussi à apporter la joie, et profond comme une pensée du vieillard Arkel qui cherche à proférer, dans des mots très simples, toute la sagesse et la destinée. Les notes mêmes sur lesquelles s'élève avec une douceur grandissante la voix du vieux roi d'Allemonde ou de Golaud, pour dire : « On ne sait pas ce qu'il y a ici. Cela peut paraître étrange. Il n'y a peut-être pas d'événements inutiles », ou bien : « Il ne faut pas s'effrayer… C'était un pauvre petit être mystérieux,

[39] Marcel Proust, *Du côté de chez Swann* (1913), Éditions Gallimard 1988, Folio Classique, p. 58.

comme tout le monde », étaient celles qui servaient au marchand d'escargots pour reprendre, en une cantilène indéfinie : « On les vend six sous la douzaine… »[40]

Ma ci sono almeno due pièce di Maeterlinck che vengono tirate in ballo direttamente dai personaggi, non senza malintesi e pregiudizi. In *Sodome et Gomorrhe*, ancora *Pelléas et Mélisande* nella versione di Debussy incontra l'entusiasmo di Mme de Cambremer-Legrandin, nuora di Mme de Cambremer, quest'ultima legata invece a Chopin e a una sensibilità tradizionale che la giovane disprezza. Si capisce però che dietro certe valutazioni sommarie e aggressive, frutto "di una concezione della temporalità progressiva, di ascendenza positivistica e darwiniana"[41], ma deluse con garbo dallo stesso narratore[42], si cela il bisogno snobistico di affermare la propria esistenza. L'arte d'avanguardia diventa allora il pretesto per staccarsi da uno sfondo ereditato (lo stesso al quale la suocera appartiene, dove autenticamente sta e rimane), fermo restando che un pretesto non ha bisogno per funzionare di una reale conoscenza. Così per due volte il narratore, sinceramente appassionato, per sublimare il presente fa riferimento alla stessa scena dell'opera (Pelléas che risale dai sotterranei putridi del castello e respira a pieni polmoni sulla terrazza e ode le campane), senza però trovare una vera complicità estetica e intellettuale:

« C'est tout à fait *Pelléas*, lui dis-je, pour contenter son goût de modernisme, cette odeur de roses montant jusqu'aux terrasses. Elle est si forte dans la partition que, comme j'ai le hay-fever et la rose-fever, elle me faisait éternuer chaque fois que j'entendais cette scène. – Quel chef d'œuvre que *Pelléas* ! s'écria Mme de Cambremer, j'en suis férue »; et s'approchant de moi avec les gestes d'une femme sauvage qui aurait voulu me faire des agaceries, s'aidant des doigts pour piquer les notes imaginaires, elle se mit à fredonner quelque chose que je supposai être pour elle les adieux de Pelléas et continua avec une véhémente insistance comme s'il avait été d'importance que Mme de Cambremer me rappelât en ce moment cette scène, ou peut-être plutôt me montrât qu'elle se la rappelait.[43]

…nous discernâmes, à peine séparées du lumineux azur, sortant des eaux, roses, argentines, imperceptibles, les petites cloches de l'*angelus* qui sonnaient aux environs de Féterne. « Ceci est encore

[40] M. Proust, *La Prisonnière* (1923), Librairie Générale Française 2008, Le Livre de Poche, pp. 179-180. *La sagesse et la destinée* è anche il titolo di un saggio di Maeterlinck del 1898.
[41] Sabrina Martina, *Proust e Maeterlinck. Il chiarimento delle percezioni oscure*, Le Cáriti Editore 2014, p. 169.
[42] "Je me fis un plaisir de lui apprendre, mais en m'adressant pour cela à sa belle-mère, comme quand au billard, pour atteindre une boule on joue par la bande, que Chopin, bien loin d'être démodé, était le musicien préféré de Debussy" (M. Proust, *Sodome et Gomorrhe* (1921), Éditions Gallimard 1989, Folio Classique, p. 212).
[43] M. Proust, *Sodome et Gomorrhe*, cit., pp. 208-209.

assez *Pelléas*, fis-je remarquer à Mme de Cambremer-Legrandin. Vous savez la scène que je veux dire. – Je crois bien que je sais » ; mais « je ne sais pas du tout » était proclamé par sa voix et son visage qui ne se moulaient à aucun souvenir, et par son sourire sans appui, en l'air.[44]

Era andata comunque decisamente peggio all'altra pièce, *Les Sept Princesses*, sguarnita di rivestimenti musicali, recitata da Rachel, l'amante di Saint-Loup, nel salotto della zia di lui, la Duchessa di Guermantes, che non aveva lesinato sarcasmo verso il suo stile di recitazione e neppure nei confronti del testo stesso e del *décor* previsto:

D'abord, imaginez-vous qu'elle avait eu la prétention que je fisse dresser un escalier au beau milieu de mon salon. C'est un rien, n'est-ce pas, et elle m'avait annoncé qu'elle resterait couchée à plat ventre sur les marches. D'ailleurs, si vous aviez entendu ce qu'elle disait, je ne connais qu'une scène, mais je ne crois pas qu'on puisse imaginer quelque chose de pareil : cela s'appelle *Les Sept Princesses.*
– *Les Sept Princesses*, oh! oïl, oïl, quel snobisme ! s'écria M. d'Argencourt. Ah ! mais attendez, je connais toute la pièce. L'auteur l'a envoyée au Roi qui n'y a rien compris et m'a demandé de lui expliquer. […]
« Ah ! Vous connaissez *Les Sept Princesses* ? répondit la duchesse à M. d'Argencourt. Tous mes compliments ! Moi j'en connais qu'une, mais cela m'a ôté la curiosité de faire la connaissance de six autres. Si elles sont toutes pareilles à celle que j'ai vue ! »[45]

A essere preso di mira è insomma il linguaggio oscuro, evocativo, simbolista, contrapposto alla chiarezza classica, raciniana[46]; le ripetizioni, le esitazioni e i silenzi che fanno la caratteristica prosodia sonnolenta del teatro di Maeterlinck; un certo corredo figurale un po' languido ("…avec des lis !"), allegoricamente connotato:

« D'abord la veille il y eut une espèce de répétition qui était une bien belle chose ! poursuivit ironiquement Mme de Guermantes. Imaginez qu'elle disait une phrase, pas même, un quart de phrase, et puis elle s'arrêtait ; elle ne disait plus rien, mais je n'exagère pas, pendant cinq minutes.

– Oïl, oïl, oïl ! s'écria M. d'Argencourt.

– Avec toute la politesse du monde je me suis permis d'insinuer que cela étonnerait peut-être un peu. Et elle m'a répondu textuellement : "Il faut toujours dire une chose comme si on était en train de la composer soi-même." Si vous y réfléchissez, c'est monumental, cette réponse.

– Mais je croyais qu'elle ne disait pas mal les vers, dit un des deux jeunes gens.

---

[44] *Ivi*, p. 217.
[45] M. Proust, *Le Côté de Guermantes* (1920), Éditions Gallimard 1988, Folio Classique, p. 220.
[46] S. Martina, *Due esempi di poetiche attoriali nella* Recherche*: Berma e Rachel*, «Mantichora. Periodico del centro Interdipartimentale di studi sulle Arti Performative», n. 1 dicembre 2011, www.mantichora.it

– Elle ne se doute pas de ce que c'est, répondit Mme de Guermantes. Du reste je n'ai pas besoin de l'entendre. Il m'a suffi de la voir arriver avec des lis ! J'ai tout de suite compris qu'elle n'avait pas de talent quand j'ai vu les lis ! »[47]

Oltre che suscitare la fiera irritazione del narratore, ammiratore come detto del drammaturgo belga ("Je trouvais une sorte d'âpre satisfaction à constater sa complète incompréhension de Maeterlinck"[48]), l'ostilità della Duchessa sembra però tradire qualcosa in più, se è vero che ogni rifiuto snobistico non può che celare una forma segreta di rispecchiamento. E infatti nelle sue rassicurazioni a M. d'Argencourt, compatriota di Maeterlinck, emerge qualcosa dell'ordine del sospetto sul proprio mondo ("Je connais des Belges très aimables […] heureusement vous ne parlez pas le même langage que l'auteur des *Sept Princesses.* […] Ce sont des gens qui cherchent à avoir l'air obscur et au besoin qui s'arrangent d'être ridicules pour cacher qu'ils n'ont pas d'idées"[49]), come l'inconfessato timore di parlare in fin dei conti "le même langage", che si possa scorgere una similarità recondita tra l'evanescenza verbale e le pose del teatro d'avanguardia, e l'affettazione mondana, il chiacchiericcio dei salotti, la grande recita sociale. Tanto più che dietro il disprezzo alla Duchessa potrebbe invece dolere la sua coscienza di classe, e accadere che i re, i principi e le principesse, che in Maeterlinck facevano colore simbolista, lei li prenda segretamente alla lettera, così come prende alla lettera la loro vecchiaia e il loro sonno. L'inattualità provvisoria di un pezzo d'avanguardia richiama così quella imminente dell'aristocrazia, e in quel modo di parlare e recitare inadatto al presente la Duchessa può sentirci, per certi versi, anche il suo. A conferma di ciò, si veda come dopo molti anni, perduto il prestigio di un tempo, tenta di legarsi a Rachel, che è invece soprendentemente divenuta un'attrice di successo, e nel farlo ribalta del tutto quelle che erano state le sue impressioni e convinzioni di partenza:

« Je vous dirai, me dit-elle, que cela m'intéresse d'autant plus de l'entendre, et de l'entendre acclamer, que je l'ai dénichée, appréciée, prônée, imposée à une époque où personne ne la connaissait et où tout le monde se moquait d'elle. Oui, mon petit, cela va vous étonner, mais la première maison où elle s'est fait entendre en public, c'est chez moi ! Oui, pendant que tous les gens prétendus d'avant-garde comme

[47] M. Proust, *Le Côté de Guermantes*, cit., p. 221.
[48] *Ivi*, p. 220.
[49] *Ivi*, p. 240.

ma nouvelle cousine », dit-elle en montrant ironiquement la princesse de Guermantes qui pour Oriane restait Mme Verdurin, « l'auraient laissée crever de faim sans daigner l'entendre, je l'avais trouvée intéressante et je lui avais fait offrir un cachet pour venir jouer chez moi devant tout ce que nous faisons de mieux comme gratin. Je peux dire, d'un mot un peu bête et prétentieux, car au fond le talent n'a besoin de personne, que je l'ai lancée. Bien entendu, elle n'avait pas besoin de moi. »[50]

Il tempo ritrovato per la Duchessa diventa quindi un tempo misconosciuto, nel tentativo di fermare un declino inarrestabile che è invece il destino della sua stessa classe sociale.

6. Il ricordo d'infanzia come figura del destino individuale: *Mémoire* di Rimbaud, Marcel in Proust

Se prendiamo quel grande testo che è il poemetto *Mémoire*[51] di Arthur Rimbaud, si ha dapprima la sensazione di muoversi dentro quell'oscurità metaforica che fonda la poesia moderna e di cui lo stesso Rimbaud è stato uno dei principali inventori. Eppure, al tempo stesso, ci sembra di intravedere fin da subito una certa coerenza delle immagini, così da presumere di trovarci in un paesaggio assolato di fiume ("L'eau claire"; "…blancheurs des corps de femmes"; "le courant d'or en marche"; "…frais surtout, d'herbe") che si trasfigura ben presto nell'interno di un'alcova ("…avant le Ciel bleu pour ciel-de-lit, appelle/ pour rideaux l'ombre de la colline et de l'arche"; "L'eau meuble d'or pâle et sans fond les couches prêtes"), così come la ninfea richiama una moneta d'oro che ricorda la fede coniugale di una sposa. In effetti all'inizio della terza sezione (il testo consta di cinque parti, ognuna formata da due strofe) compare *Madame*, "debout dans la prairie", poi "des enfants" che leggono nel verde, e infine un uomo, il marito e il padre, che li sta però bruscamente lasciando, il tutto reso con la potenza visionaria caratteristica di Rimbaud: "Lui, comme/ mille anges blancs qui se séparent sur la route,/ s'éloigne par-delà la montagne ! Elle, toute/ froide, et noire, court !/ après le départ de l'homme !". È insomma la scena di un abbandono, e la donna spezzata ci si aspetta che "pleure à présent sous les remparts", gli stessi "dont quelque pucelle eut la défense", come anticipato nella prima strofa della prima sezione, con riferimento a Giovanna D'Arco e dunque a una figura di coraggio femminile vittima dell'ingratitudine maschile.

[50] M. Proust, *Le Temps retrouvé* (1927), Éditions Gallimard 1990, Folio Classique, pp. 317-18.
[51] Arthur Rimbaud, *Poésies complètes*, Le livre de poche 1998, pp. 252-254.

Appare quindi un vecchio che draga, "dans sa barque immobile". Si passa alla quinta e ultima sezione, la barca immobile è diventata un canotto, per la prima volta sentiamo un io che si lamenta di non riuscire a prendere nessuno dei due fiori cui tende: "…je n'y puis prendre,/ ô canot immobile ! oh ! bras trop courts ! ni l'une/ ni l'autre fleur". Il finale annuncia invece un disastro che sembra inevitabile, l'inabissarsi nel fango: "Mon canot, toujours fixe ; et sa chaîne tirée/ au fond de cet œil d'eau sans bords, – à quelle boue?". Rimbaud ci mostra insomma l'insorgere di un trauma infantile (il proprio?), legato come sempre ad avvenimenti (in questo caso, l'addio di un padre) rispetto ai quali si è troppo piccoli e inermi per potere intervenire a modificarne il corso (le "braccia troppo corte" sono dunque da intendersi innanzitutto alla lettera, come le braccia di un bambino, insufficienti a raggiungere e fermare il padre che fugge, ma anche a calmare la sofferenza di una madre che resta). Se allora il canotto immobile sta per l'impotenza della condizione infantile rispetto ad eventi che ci segneranno per tutta la vita (e che nemmeno riusciamo in quel momento a capire fino in fondo nella loro importanza), il fango verso cui misteriosamente si va ("à quelle boue?") sono appunto gli effetti incalcolabili che il trauma produrrà nell'arco della nostra esistenza. Con questo testo del 1872 Rimbaud in definitiva anticipa Freud e l'idea centrale del metodo psicanalitico, secondo cui "il ricordo d'infanzia […] si costituisce come la «figura» del destino individuale"[52], al punto che addirittura possiamo dire che "il ricordo d'infanzia freudianamente vale come la più impressionante versione moderna di *destino*"[53].

Tornando alla *Recherche*, incontriamo quasi subito un'altra scena fondativa: l'abituale bacio della buonanotte, tanto atteso dal narratore, che non gli viene concesso una sera in cui sua madre e tutta la famiglia sono impegnati a cena con Swann ospite d'onore[54]. Quell'evento si configura come il fantasma di tutti gli amori infelici di Marcel adulto e del suo rapporto con la gelosia, ed è lo stesso narratore a riconoscere questa derivazione (alternandosi in lui onniscienza tradizionale e focalizzazione parziale), con un confronto con Swann che è quasi la sua proiezione futura, e che sta già vivendo ciò che lui vivrà:

---

[52] S. Brugnolo, "Alcuni influssi freudiani sul tema letterario del ricordo infantile", in *Il ricordo d'infanzia nelle letterature del Novecento*, Pacini Editore 2012, I Libri dell'Associazione Sigismondo Malatesta, p. 355.
[53] *Ivi*, p. 353.
[54] Sugli allargamenti simmetrici di questa scena originaria all'interno dell'opera di Proust, rimando ad Alessandra Ginzburg, *La* Recherche *di Proust e gli esiti del bacio negato. Per un'applicazione letteraria del pensiero di Ignacio Matte Blanco*, Alpes 2025.

…lui [Swann], cette angoisse qu'il y a à sentir l'être qu'on aime dans un lieu de plaisir où l'on n'est pas, où l'on ne peut pas le rejoindre, c'est l'amour qui la lui a fait connaître, l'amour, auquel elle est en quelque sorte prédestinée, par lequel elle sera accaparée, spécialisée ; mais quand, comme pour moi, elle est entrée en nous avant qu'il ait encore fait son apparition dans notre vie, elle flotte en l'attendant, vague et libre, sans affectation déterminée, au service un jour d'un sentiment, le lendemain d'un autre, tantôt de la tendresse filiale ou de l'amitié pour un camarade.[55]

Successivamente, centinaia di pagine dopo, metterà in parallelo il suo amore per Albertine con quello provato da figlio, constatando come il sentirsi consolato o atterrito continui a dipendere unicamente da *quel* bacio:

C'était un pouvoir d'apaisement tel que je n'en avais pas éprouvé de pareil depuis les soirs lointains de Combray où ma mère penchée sur mon lit venait m'apporter le repos dans un baiser.[56]

Malheureusement, la soirée qui vint fut une de celles où cet apaisement ne m'était pas apporté, où le baiser qu'Albertine me donnerait en me quittant, bien différent du baiser habituel, ne me calmerait pas plus qu'autrefois celui de ma mère quand elle était fâchée, et où je n'osais pas la rappeler, mais où je sentais que je ne pourrais pas m'endormir.[57]

Ce n'était plus l'apaisement du baiser de ma mère à Combray, que j'éprouvais auprès d'Albertine, ces soirs-là, mais au contraire, l'angoisse de ceux où ma mère me disait à peine bonsoir, ou même ne montait pas dans ma chambre, soit qu'elle fût fâchée contre moi ou retenue par des invités.[58]

È insomma quella scena mitica la *matrice* dell'angoscia futura di Marcel, un'angoscia che "émigre dans l'amour, et peut devenir à jamais inséparable de lui"[59], trovando come punto d'incontro il piacere masochistico di sentirsi esclusi dalla "fête inconcevable, infernale"[60], credendola tale soltanto per il fatto di non esserne parte, come già in quella sera dell'infanzia, e come sarà con gli amori saffici di Albertine. Se dunque "[p]er Freud la storia di una vita è essenzialmente la storia di un desiderio così come esso si è definito a partire dalle esperienze infantili"[61], per Marcel è crudelmente, nevroticamente sotto il segno di un'impossibilità che il suo desiderio si articola, rendendo il possesso sempre deludente e l'amore bisognoso di sofferenza ("On peut avoir du goût pour une

[55] M. Proust, *Du côté de chez Swann*, cit., p. 83.
[56] M. Proust, *La Prisonnière*, cit., p. 129.
[57] *Ivi*, p. 143.
[58] *Ivi*, p. 172.
[59] M. Proust, *Du côté de chez Swann*, cit., p. 274.
[60] *Ivi*, p. 84.
[61] S. Brugnolo, "Alcuni influssi freudiani sul tema letterario del ricordo infantile", cit., p. 354.

personne. Mais pour déchaîner cette tristesse, ce sentiment de l'irréparable, ces angoisses qui préparent l'amour, il faut […] le risque d'une impossibilité"[62]). Riconoscere la chiave del nostro essere in quei primi anni, e una volta trovata, faticosamente riuscirla a girare, o farsi per sempre condizionare dal trauma – sta tutto lì l'agonismo cognitivo della psicoanalisi, e forse anche il suo implicito pessimismo.

7. Questione di fortuna e di cibernetica: un racconto dalle *Cosmicomiche* di Italo Calvino

Due personaggi non meglio definiti che esistono fin dalle origini del mondo, Qfwfq e il Decano (k)yK, quando ancora non c'era nulla cominciano a fare scommesse sull'evoluzione dell'universo. All'inizio Qfwfq azzecca tutte le previsioni, perché tratta l'universo come un sistema cibernetico che "si forma attraverso una serie di «retroazioni» positive e negative"[63] di cui è possibile prevedere la logica. Poi il cosmo si complica, cresce la sua imprevedibilità, e in mezzo al caos che dilaga comincia a spuntarla sempre più spesso il Decano, senza un motivo, per la disperazione di Qfwfq:

> – Qfwfq, hai visto che il Faraone Amenhotep IV non ha avuto figli maschi? Ho vinto io!
> – Qfwfq, hai visto che Pompeo non ce l'ha fatta, con Cesare? Lo dicevo!
>
> Eppure io i miei calcoli li avevo seguiti fino in fondo, non avevo trascurato nessuna componente. Anche avessi dovuto tornare da capo, avrei riscommesso come prima.[64]

Questo breve racconto umoristico si intitola *Quanto scommettiamo* (senza punto interrogativo), e senza dubbio allude alla scommessa pascaliana sull'esistenza di Dio, qui divenuto il dio della fisica e della regolarità meccanica. In questione è quindi ancora l'idea di Necessità, la stessa di cui gli illuministi ridicolizzavano un'ipotetica garanzia metafisica, risultando nondimeno assoluta una idea di prevedibilità scientifica che copra tutti gli avvenimenti, le nostre azioni, perfino i nostri sogni (è di soli due anni dopo, 1967, il famoso saggio dello stesso Calvino *Cibernetica e fantasmi*). La stessa psicoanalisi freudiana poggia su basi positivistiche, e forse perderebbero qualcosa della loro pienezza storica, senza considerare alle spalle un Ottocento in larga parte scientista e tecnocentrico, i

---

[62] M. Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* (1918), Éditions Gallimard 1988, Folio Classique, p. 396.
[63] Italo Calvino, *Le Cosmicomiche* (1965), Arnoldo Mondadori 1993, p. 85.
[64] *Ivi*, pp. 92-93.

celebri versi di Montale da *In limine*, che annunciavano fin dal primo testo della prima raccolta la successiva poetica delle *occasioni*: "*Cerca una maglia rotta nella rete/ che ci stringe, tu balza fuori, fuggi!*"[65]. In definitiva, l'altra faccia della Necessità è da sempre il caso, che prepara la libertà. Per questo Qfwfq, contro la propria scommessa, sembra quasi sperare che una fantomatica signorina Giuseppina Pensotti possa girare l'angolo e sparire dove non arrivano gli occhi di Dio e neppure le leggi della cibernetica:

– L'otto febbraio 1926, a Santhià, provincia di Vercelli, d'accordo?, in via Garibaldi, al numero 18, mi segui?, la signorina Giuseppina Pensotti, d'anni ventidue, esce di casa alle cinque e tre quarti del pomeriggio: prende a destra o a sinistra?

– Eeeh… – faceva (k)yK.

– Dai, veloce. Io dico che va a destra –. E attraverso le nebule di pulviscolo solcate dalle orbite delle costellazioni già vedevo salire la nebbietta della sera per le vie di Santhià, accendersi fioco un lampione che arrivava appena a segnare la linea del marciapiede nella neve, e illuminava per un momento l'ombra snella di Giuseppina Pensotti mentre voltava l'angolo dopo la pesa del Dazio, e si perdeva.[66]

[65] Eugenio Montale, *Ossi di seppia* (1925), Arnoldo Mondadori 2003, p. 7.
[66] Italo Calvino, *Le Cosmicomiche*, cit., p. 91.