



HAL
open science

Sintomatologia dell'esistenza :metafore e allegorie della fine ne Il ponte nel deserto di Brianna Carafa

Ilaria Moretti

► **To cite this version:**

Ilaria Moretti. Sintomatologia dell'esistenza :metafore e allegorie della fine ne Il ponte nel deserto di Brianna Carafa. PRISMI: Revue d'études italiennes, 2022, 3 (3), pp.93-113. 10.4000/prismi.456 . hal-03834629

HAL Id: hal-03834629

<https://hal.science/hal-03834629>

Submitted on 30 Oct 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Sintomatologia dell'esistenza : metafore e allegorie della fine ne *Il ponte nel deserto* di Brianna Carafa

L'opera come risoggettivazione dell'autore

Chissà che ne direbbe oggi, Brianna Carafa, della sua stessa vita così imprevedibile e beffarda, così assimilabile a quella dei suoi personaggi da romanzo, così fuggevole e malandrina, pronta – sembrerebbe – a farsi beffe di tutti, persino di lei stessa. Sì, perché a rileggere l'opera di quest'autrice dimenticata del nostro Novecento, non è difficile inciampare nel parallelo tra vita e letteratura, ma non già della vita come ispirazione dell'opera, quanto piuttosto della letteratura come possibilità di apertura verso la vita, come strumento di risoggettivazione necessario alla comprensione della propria biografia (RECALCATI 2011). Non sfugge all'occhio del critico l'idea che la psicanalisi, da Carafa scelta come professione, fosse in realtà un'angolatura privilegiata per narrare dei suoi personaggi attraversati da tic e nevrosi, emblemi – *malgré eux* – di una psicopatologia quotidiana pronta a dipingerli più come casi clinici che come protagonisti di un'opera letteraria. Eppure, a leggere con attenzione la produzione narrativa di quest'autrice ancora troppo sconosciuta, si ha la sensazione che qualcosa sfugga di continuo, che il senso si sottragga o, come direbbe Adorno, « resista » allo sforzo ermeneutico (ADORNO 2009, p. 14).

Vi è nei testi una chiave di lettura che resta segreta, che si inabissa dietro le descrizioni di stati d'animo, di atti mancati, di giri a vuoto che spesso rovinano verso il collasso del proprio io, verso una forma se non di follia, quasi di tacita accettazione della propria nevrosi, della propria inattitudine alla vita. Ed è proprio in questi scarti, in queste *ammaccature* del testo – Carafa le chiama « difett[i] della coscienza »¹ – che emerge, ci pare, una possibilità d'interpretazione che esuli dal campo meramente psicanalitico per farsi riflessione più ampia sul fatto letterario, sulla letteratura – cioè – interpretata come oggetto estetico e, ad ascoltare Brianna, verrebbe da dire anche *profetico*. Già la vita, la sua stessa vita di psicanalista e poetessa, di romanziera precocemente interrotta sul nascere, pare assimilabile a quella di Paolo Pintus, protagonista de *La vita involontaria*². Quest'ultimo, scanzonato ragazzo senza meta, abbandona la filosofia per la psicanalisi e torna, come attraverso un'involuzione capricciosa, alla nativa Oblenz, fantomatica cittadina immaginaria, terra d'oblio e d'impossibilità che gli permetterà di iscriversi, a passo di gambero, nel proprio destino : curare i malati ricoverati ai « tetti rossi », oscuro manicomio sommerso dal verde, divenendo in qualche modo *pharmakon* – nel senso di antidoto e veleno – ai mali propri e a quelli altrui. Anche Brianna abbandonò gli studi d'architettura per orientarsi verso la psicanalisi, e anche a lei toccò – come nel caso dei suoi protagonisti romanzeschi – il destino dell'oblio, o meglio della dimenticanza da parte di critica e di pubblico.

Esordiente con *La vita involontaria* – recentemente riedito da Cliquot e finalista allo Strega nel 1975 – ha pubblicato in vita un solo romanzo poiché *Il ponte nel deserto* è uscito postumo

¹ CARAFA 1978.

² *Id.*, 2020.

a pochi mesi dalla sua morte prematura. Autrice di una raccolta poetica edita da Carucci, ideatrice della rivista *Montaggio* insieme a Mario Trevi e Paolo di Paolo, Carafa ha affrontato nelle sue due opere narrative il tema della formazione – o *de*-formazione, in ottica tipicamente novecentesca – del soggetto, perennemente smarrito rispetto al proprio sé, a metà strada tra la nevrosi e la follia, tra la colpa e il tentativo di riparazione. Ne *Il ponte nel deserto*, Carafa costruisce una partitura narrativa volta a disseminare nel testo una serie di indizi – o *sintomi*, per riprendere il linguaggio psicoanalitico – nell’obiettivo di tracciare il percorso autodistruttivo del suo protagonista.

Scopo del nostro articolo è quello di analizzare come, grazie all’uso ripetuto di metafore e allegorie, l’autrice perviene a tessere una narrazione capace di oltrepassare la struttura chiusa del romanzo per costruire una vera e propria riflessione sulla letteratura. In effetti, il testo romanzesco non è più da intendersi come semplice supporto allo svolgersi delle azioni, ma si presenta come mappatura meta-letteraria capace di mettere in luce, attraverso la sua *sintomatologia retorica*, il malessere del suo protagonista. In questo caso si osserverà come per Carafa lo scopo ultimo della parola è quello di operare un *dis*-velamento : un’interruzione, uno « sbaglio » capace di aprire uno squarcio sul *reale* del testo e del personaggio. Così, la letteratura altro non è che l’unico strumento che consente di resistere alla « vita cieca » : quella che si sviluppa fuori dall’espressione, che affoga nella palude dell’ignoranza, che si sgretola in un soffio di vento al pari di un castello di carte costruito per sfida o per errore.

Tra Ibsen e Kafka : castelli in aria e processi

L’ingegner Bobi Berla, protagonista de *Il ponte nel deserto*, si presenta al lettore come un autentico *personaggio-uomo* in perfetto stile debenedettiano. È, in effetti, la summa di altri personaggi *senza qualità* portatore, nelle sue fattezze tipicamente novecentesche di inquietudine e inettitudine, dello statuto di « alter-ego » dell’autore ma anche, più perversamente, del lettore. Per riprendere il « motto araldico » di Debenedetti, Bobi Berla non risolve gli interrogativi che solleva nel corso della sua vicenda, ma obbliga certamente il lettore a ingaggiare con lui – o contro di lui ? – un autentico corpo a corpo interpretativo. Non risponde ma « molto più spesso siamo noi i citati a rispondergli » (DEBENEDETTI 1988, p. 11). È, nella fattispecie, colui che ci ammonisce obbligandoci a osservarci attraverso uno specchio convesso. La nostra immagine deformata si riflette così nel suo stesso volto e la sua storia, inevitabilmente, è qualcosa che – volenti o nolenti – « tratta anche di [noi] » (*Ibidem*).

Così Bobi, il mal amato, tratteggia nella sua struttura caratteriale – nei suoi sogni di bambino incompreso – il destino di un altro uomo moderno, ottocentesco di fattezze ma già novecentesco nell’inclinazione. *Il costruttore Solness* di Henrik Ibsen³ è, in effetti, un precedente letterario capace di gettare una luce sinistra sul destino che attende il personaggio della Carafa. Bobi, che si lancerà nella folle impresa di costruire un ponte nel nulla – ingannato dalla moglie, accetta un incarico inverosimile per costruire una fantomatica città ideale nel deserto del Messico – segue per inedia il suo sogno di bambino. La sua ostinazione ricalca la parabola del costruttore ibseniano che, sconfitto negli affetti, privato di ogni destino, sceglierà

³ L’opera a cui facciamo qui riferimento è nella versione tradotta da Roberto Alonge. *Cfr.*, IBSEN 1999.

di auto-annullarsi attraverso la propria opera. La metafora del castello di carte, presentata da Carafa come un ingenuo gioco infantile, altro non è che l'anticipazione di un tragico destino :

A quel tempo – poco prima della guerra – Bobi si divertiva invece, nei monotoni pomeriggi piovosi, a costruire castelli con le carte da poker, così da ottenere favolosi e precari equilibri. In quella inusitata pazienza era forse già contenuta la sua sfida alle leggi della statica che doveva fare di lui, in seguito, il creatore di ardite forme di cemento armato. Poi, con un dito, sfaceva tutto ridendo, senza lontanamente sospettare che quel gioco non era che l'abbozzo del suo destino. (CARAFA 1978, p. 26)

Il castello di carte anticipa la professione che Bobi sarà chiamato a compiere : divenire ingegnere ma non, come suggerisce la madre, perché « c'è tanto da ricostruire...gli ingegneri sono necessari » (*Ibid.*, p. 27) quanto perché nella scelta universitaria il protagonista rivede il brivido selvaggio di se stesso fanciullo. Il gioco del costruire e poi distruggere suggerisce che si può essere, malgrado l'inedia, artefici del proprio destino e anche, trasversalmente, della propria rovina : « Bobi non aveva guardato alla sua carriera da questo punto di vista, o non vi aveva guardato affatto. Semmai, la sua scelta era legata alle carte da poker » (*Ibidem*). La metafora, come spesso accade in Brianna Carafa, si fa in questo contesto portatrice di una verità soggiacente che, in termini aristotelici, permette di *vedere* ossia di comprendere la struttura dinamica del mondo riuscendo a cogliere le connessioni segrete presenti nel linguaggio⁴.

Il tema della visione è, del resto, un filo conduttore che attraversa tutto il percorso letterario dell'autrice. Spesso di difficile interpretazione, il testo – come già anticipato – si articola come una sorta di mappatura che implica l'integrazione del lettore che si fa, assieme al protagonista finzionale, il vero depositario del senso nascosto della narrazione. In questo modo, ci pare di leggere nella scelta dell'autrice un tentativo di messa in prospettiva dell'opera. Quest'ultima non è soltanto l'elaborazione di un processo estetico e narrativo, ma si fa, attraverso la sua stessa struttura, portatrice di una verità altra, di un bisogno ermeneutico che travalica i confini del testo. È, per dirla con Adorno, una letteratura intesa come possibilità di osservazione, come spettro privilegiato per cogliere il reale e per « aprire gli occhi » (ADORNO 2009, p. 89).

È del resto la stessa autrice che, chiosando la metafora del castello, inserisce una chiave di lettura che pare confermare la nostra stessa ipotesi : « Capitava, qualche volta, che delle cose apparentemente insignificanti acquistassero un grande valore, un valore determinante, senza che Bobi potesse neppure spiegarne il motivo » (CARAFA 1978, p. 27). Il valore dell'insignificanza assume qui la valenza di un possibile squarcio interpretativo che permetterebbe di cogliere un aspetto ulteriore del personaggio. La sua inattitudine unita all'incapacità di focalizzarsi su degli obiettivi a lungo termine, è sostituita dall'esaltazione della fantasticheria, del sogno adolescente che vede nel castello di carte – inteso, in senso lato, come autentico atto di sfida – una possibilità esistenziale costruita al di là dai binari consueti. In questa *rêverie* Bobi abbraccia la traiettoria di Solness, il costruttore malinconico gravato da una colpa immaginaria e al contempo atrocemente realistica : aver mancato al ruolo di marito eccedendo nell'ambizione e tralasciando così gli affetti. Come Bobi che – incapace d'amore – sacrifica all'altare della carriera la moglie Marisa e il figlio Aldino, così Solness è colpevole del male di Aline – la morta in vita – la donna che ha perso casa e figli in un incendio da cui,

⁴ A proposito del rapporto tra la metafora aristotelica e la possibilità di visione, *cfr.*, TRAVAGLINI 2009, p. 121-148.

misteriosamente, si è generata la fortuna professionale del marito. La colpa che attraversa i due personaggi si ricongiunge poi nella metafora del castello e nell'idea di un'altezza (professionale, esistenziale) impossibile da raggiungere, eppure agognata, vagheggiata contro la ben più disprezzata vita familiare e affettiva :

SOLNESS Ma non costruirà mai più...povero costruttore.

HILDE (*con vivacità*). Ma sì ! Noi due ci metteremo insieme per questo. E noi costruiremo il più delizioso...il più delizioso di tutto ciò che c'è nell'intero mondo.

SOLNESS (*teso*). Hilde... mi dica, che cosa è questo ! [...] Ciò che c'è di più delizioso al mondo. E che noi due costruiremo insieme ?

HILDE [...] Castelli in aria.

SOLNESS Castelli in aria ?

HILDE [...] Castelli in aria, sì ! Lei sa, cosa è un castello in aria ?

SOLNESS Ciò che c'è di più delizioso al mondo [...]. (IBSEN 1999, p. 136-137)

Come Bobi che vagheggia di mondi irreali nel letto dell'amante Chavela, anche Solness si lascia trascinare dal sogno malefico del diavolo biondo, quella Hilde che lo istiga alla perdizione, che gli suggerisce l'infattibile desiderio di costruire torri altissime, nonostante lui soffra di vertigini e sia così destinato alla rovina. Il castello tra le nuvole, situato a un'altezza irraggiungibile, anticipa – come nel caso di Bobi – il destino a cui si auto-condanna Solness : perire nella sua stessa costruzione, essere vittima del suo stesso sogno incosciente e della mancanza di misura. Allo stesso modo Bobi, nel gioco del castello di carte, sfida quelli che lui stesso definisce i « favolosi e precari equilibri » (CARAFA 1978, p. 26) della sorte che lo inducono poi alla dissipazione.

È però a Kafka che Brianna Carafa pare ispirarsi per l'incipit del romanzo. Quest'ultimo ricorda, per l'atmosfera di sospensione e incredulità, le prime righe de *Il processo* : « Qualcuno doveva aver diffamato Josef K. perché, senza che avesse fatto nulla di male, una mattina venne arrestato » (KAFKA 2006, p. 179). Parimenti a Bobi, K. si trova a letto e assiste sgomento alla sua condanna inaspettata. Anche l'arresto di Bobi avviene la mattina, senza che ci siano state avvisaglie capaci di anticipare la capitolazione del protagonista. Tuttavia, se K. tenta di resistere all'arresto, cercando di comprenderne le assurde motivazioni, l'ingegnere non pare sorpreso dalla chiamata del fato, anzi, sembra attenderla – impassibile – come si trattasse di una prassi inevitabile :

Quando, alle prime luci del giorno, in aprile, vennero ad arrestarlo nella sua abitazione, a Napoli, e lui vide il mare ancora bianco dietro la finestra, l'ingegner Roberto Berla – così lo chiamarono – non mostrò alcuna meraviglia. Camminava a piedi nudi sul freddo pavimento di marmo, indossava un pigiama celeste e si ostinava a cercare nella bruma che ancora levitava dalle acque, una barca a vela o una nave con il sordo boato della sua sirena. (CARAFA 1978, p. 5)

L'assurdità della situazione è tuttavia comune a entrambe le scene. La vicenda si consuma infatti dinnanzi a Marisa, moglie di Bobi, e al figlio Aldino che, impotenti, assistono sgomenti allo svolgersi dell'arresto. Per K. l'insensatezza del contesto è esplicitata dalle sue stesse rimostranze nei confronti delle guardie : « Ma come posso essere in arresto ? E in questo modo poi ? » (KAFKA 2006, p. 181). Per Bobi si tratta di un'incongruenza, di una non coincidenza tra il vissuto e l'agito : « Sembrava che non ci fosse alcun nesso fra il suo operato e l'arresto e che

Bobi fosse sicuro – o era un desiderio del dormiveglia ? – di restare in prigione, sebbene non avesse alcun elemento per confermare questa sua certezza » (CARAFA 1978, p. 6). In questa discrepanza tra l'azione e la conseguenza, si apre la narrazione di Carafa che chiarifica fin dalle prime battute il carattere enigmatico dell'opera.

In questo contesto, pur non avendo a che fare con una figura retorica capace di costruire la mappatura simbolica di quella che abbiamo definito essere un'autentica *sintomatologia retorica*, Carafa insiste sul dislivello tra la vita sognata e quella vissuta, tra la convinzione intellettuale e la *praxis* quotidiana, tra il desiderio e il collasso del proprio io. Esiste, a conti fatti, una frattura presente nel romanzo. È una falla ricorrente che si squarcia mettendo in luce il disequilibrio tra il plot, la costruzione caratteriale del personaggio e il testo inteso come sistema linguistico. In questa svasatura, in queste sacche di incomprensione – o meglio di sospensione, d'enigma – l'autrice pare suggerire una chiave di lettura capace di mettere in luce come il prodotto letterario arrivi a definirsi – a svelarsi – proprio attraverso le tensioni che sviluppa. Nell'ottica adorniana, già anticipata nella nostra introduzione, l'opera rivela la propria verità grazie al suo sottrarsi all'ermeneutica. La sua autenticità consiste nel *resistere* alle interpretazioni o, detto ancora più chiaramente, nel suo « spostamento » rispetto all'impressione che ne ricaviamo dopo una prima lettura – da qui il senso della metafora aristotelica come strumento di verità – poiché l'opera, suggerisce Adorno, « dice senza parole » (ADORNO 2009, p. 177) ossia si svela al di là di ciò che è visibile.

Alla luce di queste considerazioni, tenteremo nei prossimi paragrafi di decifrare la tensione che esiste tra la narrazione e il suo linguaggio per mostrare come il lavoro di Carafa non consista soltanto nella messa in narrazione di una soggettività nevrotica, impaludata nella propria impotenza. L'obiettivo è analizzare come la figura di Bobi Berla, l'inetto senza qualità, rappresenti in realtà una chiave d'accesso per penetrare – attraverso le metafore e le allegorie costruite attorno alla sua figura – in una più precisa riflessione sul testo, sul senso implicito dell'opera letteraria intesa come chiave di comprensione del reale o meglio come nuova possibilità di risoggettivazione. Riprendendo il concetto sviluppato da Massimo Recalcati (2011) nel suo studio sull'estetica psicanalitica, osserveremo in effetti come non è tanto la biografia che spiega l'opera, quanto è piuttosto l'opera che permette la scrittura di un'inedita biografia, non certo come « cancellazione » della vita passata, ma come « risoggettivazione progressiva » (*Ibid.*, p. XIII). Procedendo in questa direzione e tenendo a mente la teorizzazione adorniana sulla critica della teoria psicoanalitica dell'arte, ci proponiamo dunque di comprendere come attraverso la sua opera narrativa Brianna Carafa abbia cercato di proporre una prospettiva meta-letteraria capace di riflettere sull'apparato romanzesco attraverso il testo stesso. La sua angolatura di autrice-psicanalista ci sembra offrire, nell'ambito della letteratura italiana del Novecento, uno sguardo inedito non tanto sull'interpretazione dell'opera attraverso – appunto – la chiave psicanalitica, ma sulla possibilità di eleggere il testo a *sinthome* – per dirla con Lacan – del Nome Proprio dell'autore⁵. E, nel nostro caso specifico, della visione critica che l'autore sviluppa attorno alla sua stessa creazione.

⁵ Lacan riprende da Freud l'idea che il sintomo psicotico possa essere interpretato come un "rammendo" ma, pur essendo debitore di questa definizione, riesce a rinnovarla, superandola. Il « *sinthome* » lacaniano viene applicato al caso di James Joyce dove per la prima volta si parla, appunto, di un "rammendo" che permetterebbe al soggetto di restare unito. Il Nome del Padre non è dunque più il centro della soggettività, ma un semplice "rammendo", o un nodo supplementare che favorisce la stabilità dell'annodamento a tre. Citando M. Recalcati : « il *sinthome* è un quarto anello che rende possibile la tenuta salda degli altri tre : R.S.I. (reale, simbolico e immaginario). Si tratta di una rappresentazione topologica, appunto, del soggetto che

Il sintomo : indizio o premonizione ?

Numerose sono le metafore e allegorie che attraversano *Il ponte nel deserto*. Per iperbole, potremmo quasi arrivare a sostenere che l'opera si regge proprio sulla sua simbologia. La storia, in effetti, appare scarna ed è piuttosto il linguaggio retorico a costituire l'interesse del testo. L'ingegner Bobi Berna, accusato di un crimine che non sa d'aver commesso ritraccia, nei giorni precedenti al processo, il percorso di *de*-formazione che ha costituito la sua stessa esistenza. Rievocando l'infanzia trascorsa a Villa Regina, s'accorge che la propria struttura caratteriale è sempre stata costruita attorno a un vuoto di senso che non è mai riuscito a colmare. La sua incapacità d'azione, la sua *svasatura* rispetto agli eventi – già presente in giovane età – si riversa così nella sua vita d'adulto. Perderà moglie e figlio, sarà condannato per un traffico di stupefacenti senza rendersene conto e finirà in prigione con una condanna a vent'anni, assumendo su di sé, senza responsabilità né rimorsi, il peso della propria rovina. L'idea di un'apertura che permetta – come già anticipato – una riflessione meta-letteraria, ci è in realtà già suggerita dal carattere dello stesso Bobi che presenta, nella sua conformazione psichica, le tracce di una forte instabilità :

La sua pareva una fuga continua, quasi che coi in divieti, i buoni consigli, le lezioni, le passeggiate, le intrusioni di ogni genere insomma, fosse insidiata la sua stessa esistenza, permeata di una certa indefinibile labilità. (CARAFA 1978, p. 7)

È proprio la labilità nervosa che consente al lettore di penetrare nella sua falla : di orientarsi, cioè, all'interno di un universo simbolico capace di suggerire una possibile lettura *seconda* dell'opera. Tra le metafore capaci di accentuare questa stessa *svasatura*, segnaliamo, per esempio, l'uccisione delle farfalle :

Bobi, per esempio, simulava, o provava davvero – chi avrebbe potuto dirlo ? – quell'attonito stupore quando, dopo aver stretto troppo a lungo o con forza tra due dita una farfalla, questa cadeva inerte al suolo ? (*Ibid.*, p. 12)

L'uccidere le farfalle frantumando, quasi incoscientemente, le ali tra le dita come si trattasse di un gioco suggerito dalla noia, è per Bobi un'attività priva di qualsiasi intento macabro. In effetti, il ragazzino non s'accorge che, così facendo, uccide i poveri insetti : « Ma così le ammazzi. – Sono loro che cascano, io non le ammazzo, – s'intestardiva lui [...] pareva gli sfuggisse il nesso fra causa ed effetto » (*Ibidem*). In questo abisso di senso, si delinea la nevrosi di Bobi annidata – a dire della madre – in un « punto nascosto in cui malattia e colpa si fondevano » (*Ibidem*). Quel punto morto, in cui il protagonista precipita sin dalla più tenera infanzia, è proprio il segno della sua « labilità nervosa » (*Ibid.*, p. 4), della sua non-coincidenza rispetto alle cose. L'uccisione inconsapevole delle farfalle si fa così oscura metafora dell'ignoranza di Bobi che, a sua volta, traduce un'incapacità di comprensione del reale. Preannuncia, al pari di un sintomo prematuro, quella che sarà la sua impossibilità nella vita

fa perno sul nodo borromeo, ovvero su quel nodo a tre corde la cui caratteristica principale è quella di implicare che lo scioglimento di una sola corda sia sufficiente per sciogliere il nodo stesso. [...] Il sintomo si differenzia dal sintomo per il fatto che non divide il soggetto, non frattura l'identificazione, ma svolge, al contrario, una funzione di annodamento che dà consistenza al soggetto ». *Cfr.*, RECALCATI 2016, p. 117-125. Per il riferimento completo al testo di Lacan, si veda : LACAN 2005.

d'adulto : comprendere i fenomeni nella loro verità. Del resto, se il protagonista ha potuto essere raggirato al solo scopo di favorire degli scambi internazionali di droga, è perché a Bobi manca il senso della misura, la coscienza del limite, il peso della realtà. Nello sgretolamento delle ali di farfalla si percepisce già il carattere fragile della sua stessa personalità, destinata a sbriciolarsi con l'incedere degli eventi. Al contempo, il gioco innocente del catturare le farfalle è assimilabile alla perdita della fanciullezza, al presagio di un'adulità difficile che si fa strada attraverso la morte inconsapevole dell'insetto. La disgregazione dell'innocenza è così preannunciata attraverso la polverizzazione delle ali di farfalla e anticipa, quasi a sinistra richiamo, un secondo luogo metaforico che attraverserà l'intera narrazione.

In effetti, Bobi ha memoria di favola strana – una *favola nera* – di cui non ricorda con esattezza i contorni. Nella sua malinconia d'adulto si sforza così di ricordare i dettagli di quella storia ascoltata da bambino e divenuta poi oggetto di altre fantasmagorie. Verità e menzogna si confondono al pari della colpa e della malattia :

Bobi tacque, i suoi chiari occhi erano come persi nel vuoto o nella reminiscenza di una favola che di tanto in tanto sommergeva tutti i suoi pensieri : « Tutte le fate furono invitate intorno alla culla regale, *tranne una* ». Non ricordava altro. Ma da tempo sapeva, ormai, chi fosse quell'ombra che scivolava accanto al suo letto e gli incuteva un'ineffabile paura : la non invitata. Le aveva perfino dato un nome, Regina Claudia, Regina come la villa, poiché era là che Bobi era nato e Regina Claudia come certe susine dorate, dalla polpa dolcissima che crescevano nel frutteto. (*Ibid.*, p. 15)

La *non invitata* – la fata misteriosa che segue Bobi durante l'infanzia – è un'allegoria funzionale che produce una virata all'interno del romanzo : il plot assume, grazie a Regina Claudia, tonalità da racconto gotico. In effetti, a cadenza regolare, la narrazione s'avviluppa su stessa, subisce una torsione : abbandonati i toni da romanzo di formazione, abbraccia il filone della storia di spettri che infestano la villa. Un ulteriore dettaglio – sempre legato alla simbologia sopracitata – accentua questa dimensione attraverso l'allegoria dello specchio d'ingresso, opacizzato da un alito misterioso : « C'era anche una grande macchia opaca sullo specchio dell'ingresso, pareva che qualcuno vi avesse alitato sopra, che rendeva imprecise e irriconoscibili le immagini » (*Ibidem*). L'allegoria della fata esclusa dalla festa di battesimo, unita dunque all'impossibilità di riconoscersi attraverso il proprio riflesso nello specchio, suggerisce la pista dell'identità impossibile.

Il soggetto, non potendo lacanianamente riconoscersi – e dunque definirsi – attraverso la fase dello specchio, precipita nella palude dell'esclusione. La fata non invitata, quel « *tranne una* » che echeggerà nelle orecchie del protagonista anche negli anni della sua maturità, suggerisce l'impossibilità di adesione non soltanto al consorzio familiare, ma anche a se stessi. Bobi, frantumato dalla mancanza di identificazione, si prefigura così come un paria – un *déraciné* – per il resto dell'esistenza. Nella *de*-formazione del protagonista si consuma il dramma di un soggetto scisso. Incapace di aderire al reale del mondo, l'ingegnere è svasato non soltanto rispetto agli affetti ma anche nei confronti della propria identità. Soltanto nello strazio del proprio coniglietto domestico, torturato per gioco dalla sorella Isabella, Bobi ritrova un appiglio identitario :

Lei si fermò davanti alla gabbia dov'era rinchiuso il coniglio prediletto dal fratello. – E adesso guarda –. Il tono era indifferente e garbato. In mano stringeva la lampadina tascabile che a un tratto accese, puntandola sulla gabbia. [...] Il coniglio si rifugiò d'un balzo in un angolo, gli occhi

rossi dilatati dal terrore, immoto, come avvinto alla sua aguzzina [...]. – Spegni ! – gridò Bobi. Ma Isabella parlò : – Ti somiglia, lo sai che ti somiglia ? Tu, in fondo, sei così. (*Ibid.*, p. 19)

Non è difficile scorgere nel coniglio l'allegoria dell'orrore di vivere, dell'incapacità a sottrarsi dallo scorrere degli eventi. L'animale ingabbiato, seviziato per mezzo di una banale torcia elettrica, incarna nelle sue fattezze di fragilità e spavento il corpo dello stesso Bobi condannato poi, molti anni più tardi, alla stessa tortura :

L'oscurità era completa. [...] Allora si svegliò gridando, questa volta gridò davvero, si lanciò sulla porta chiusa battendovi i pugni e ansimando. Udì la propria voce : – Voglio uscire. [...] Si avvicinarono dei passi cadenzati, pesanti, e a un tratto la luce di una torcia elettrica abbagliò Bobi attraverso lo spioncino, lo costrinse ad arretrare in un angolo della cella. (*Ibid.*, p. 21)

In questo passo del testo Carafa dà corpo alla sua stessa simbologia segregando il protagonista in una prigione trasfigurata a claustrofobica gabbia di coniglio. La reazione di abbaglio di Bobi – quell'indietreggiare che lo porta ad assumere le fattezze dell'animale terrorizzato – permette al protagonista di incarnarsi nella sua stessa mancanza. Il coniglio accecato dalla sorella, inquietante premonizione del destino d'adulto, si fa tutt'uno con il personaggio il quale finisce per combaciare con la propria angoscia. Il corpo dell'animale ferito diviene così il corpo dell'ingegnere ingiustamente incarcerato e l'allegoria dello spavento si attualizza nell'*osceno* destino – osceno perché esposto, mercificato agli occhi altrui – a cui lui stesso è condannato.

Del resto, la crepatura presente nell'esistenza del protagonista subisce qui un macabro arresto. Esiste, in effetti, una coincidenza tra il sintomo e la sua realizzazione. L'angoscia del confino e della tortura subita per interposta persona si concretizzano nel dramma dell'incarceramento di Bobi. L'allegoria diviene quindi anticipazione o meglio *premonizione*. Il sintomo s'incarna nel soggetto portando a un'assimilazione tra il corpo nevrotico e la propria angoscia. Tuttavia, anche la condanna che grava sul protagonista altro non è che uno sbaglio, una capitolazione infingarda che lo colpisce a tradimento. E questo stesso errore – simile, come abbiamo sottolineato, ai tanti punti di tensione o di sospensione metaforica presenti nel linguaggio – finisce per coincidere con la vita : « d'un tratto gli era parso che vi fosse uno sbaglio nella sua esistenza, compiuto chissà quando » (*Ibid.*, p. 50). La caduta è dunque il tratto costitutivo di un'esistenza che implode in se stessa, che si auto-sabota, che inciampa nel proprio fluire. Il testo, allora, riproduce lo stesso ritmo a singhiozzo attraversato da trappole semantiche che paiono ora premonizione, ora depistamento. È del resto la stessa Carafa a suggerire un'analogia tra la vita e la stoffa ossia – come ci sembra – tra l'esistenza e il *tessuto* narrativo :

Era piuttosto una smagliatura nel suo tessuto, forse una delle tante, una falla. Quasi fosse stato, lui, una stoffa lisa, un intreccio di fili troppo radi in cui il vento poteva giocare provocando uno strappo. (*Ibid.*, p. 51)

Quel che è suggerito per il destino del personaggio è quel che accade – letteralmente – alla *trama* romanzesca. I fili della stoffa non tengono, si attorcigliano su loro stessi : così accade alla narrazione che si torce attraverso un sovrapporsi continuo di domande e risposte mozzate, di simbologie che paiono frutto di sogni vigili, atrocemente reali, capaci di concretizzarsi nel percorso allucinato dell'ingegner Berla. La confusione che concerne tanto l'apparato linguistico

– costituito dall'*annodarsi* di metafore e allegorie che impediscono un lineare sviluppo dell'*intreccio* – tanto la costruzione caratteriale del protagonista, trova una sua conclusiva risoluzione nella metafora della spazzatura :

Voltandosi lo vide, il secchio della spazzatura, accanto a un portoncino sprangato, nella prima luce rosea che additava un'altra realtà. [...] il secchio prese a rotolare giù per la strada in discesa, il coperchio saltò come una ruota d'automobile e il selciato si disseminò di bucce di frutta, di pezzi di giornale, barattoli, bottiglie, pomodori e gusci d'uovo, una scia di fiori di lordura. (*Ibid.*, p. 52)

Il secchio della spazzatura diviene qui l'emblema della disgregazione : metafora dell'escluso che altro non può che accettare la propria realtà di scarto, di rigettato, di rifiutato. Ma qualcosa, avverte Massimo Recalcati nel suo saggio *Il tabù della spazzatura*⁶, rimane. Rifacendosi al testo di Alessandro Zaccuri (2016), lo psicanalista analizza come il rifiuto sia in realtà intimamente connesso al problema della mancanza. È simbolo di una forza che assedia il soggetto esigendo una sistemazione – un « collocamento »⁷ – ma al contempo è anche sintomo di un bisogno inappagato. Perché nessun oggetto è mai in capacità di estinguere la mancanza costitutiva dell'individuo. Se da un lato l'ingegner Berla si identifica nello scarto e nell'impossibilità d'appagamento di un proprio desiderio inespresso, Brianna Carafa pare servirsi della metafora della spazzatura per articolare una più precisa concezione della letteratura.

Da psicanalista, non può esserle sfuggito l'osservazione di Jacques Lacan a proposito del discorso dell'analista, inteso nel senso di lavoro sulla parola, sulla scrittura. Lacan, in effetti, riconosce un debito con quanto sostenuto da Tommaso d'Aquino alla fine della propria esistenza : gli scritti di una vita altro non sono che « sicut palea »⁸ dunque : scarto, letame, immondizia. Non c'è altra via, sembra suggerire Carafa, che accettare – in psicanalisi come in letteratura – il proprio destino di eccedenza e al contempo di mancanza, di imperfezione, di minoranza. Si deve continuare a scrivere pur coscienti della propria posizione liminare, del proprio essere destinati a perire – a rovinare nell'oblio – come accade al protagonista de *La vita involontaria*. La letteratura, come la psicanalisi, certo non ambisce ad altro che alla comprensione, al *dis-velamento* dell'« *humus* umano »⁹ : unico nutrimento possibile, unico terreno attorno al quale poter edificare un tentativo – seppur fragile – di comprensione dell'esistere.

Così la spazzatura, il rifiuto in cui Berla identifica la propria condizione di esiliato, diviene una più chiara lettura sul destino del letterato, facendo eco, tra l'altro, al verso fortiniano : « La poesia / non muta nulla. Nulla è sicuro, ma scrivi » (FORTINI 2005, p. 836). Scrivere dunque, coscienti del destino di dissoluzione, di dimenticanza. Carafa, sembra avere già assimilato la lezione della falla, della non possibilità di memoria, prefigurando, attraverso il suo tessuto metaforico, il destino a cui andrà incontro negli anni successivi. Tuttavia, se è vero che la spazzatura permette di scorgere, come l'autrice stessa suggerisce, « un'altra realtà » sul potenziale meta-letterario del testo, analizzeremo come nella metafora della « vita cieca »

⁶ RECALCATI 2017, p. 90-92.

⁷ *Ibid.*, p. 91.

⁸ LACAN 2001, p. 275.

⁹ RECALCATI 2013.

Carafa proponga una più chiara esemplificazione di ciò che per lei è letteratura intesa come inciampo – o ancora scarto, ancora caduta – : autentico incidente capace di aprire, attraverso il linguaggio e lo stile, alla strada verso la conoscenza.

« La vita cieca » o della letteratura come *pretium doloris*

La chiave interpretativa de *Il ponte nel deserto* pare dunque contenuta in un passo del romanzo dove si racconta di un breve incontro tra Bobi e suo padre. Il signor Aldo, spesso rinchiuso nella biblioteca situata in un'ala solitaria di Villa Regina, ha pochi contatti con l'esterno, pochi scambi relazionali persino con gli stessi membri della sua famiglia. Eppure, nel breve dialogo con Bobi condensa il senso di un insegnamento prezioso che, tuttavia, non farà breccia nel cuore del ragazzo, troppo impegnato nello scontro con un'inedia che lo torturerà per tutta la vita :

Non sapeva perché si trovasse in quella biblioteca [...] dal momento che la lettura lo annoiava e tutte quelle vecchie scartoffie non avevano nulla a che fare con la sua vita. Una vita cieca. Glielo disse il signor Aldo, quando Bobi fu più grande, nell'ora in cui il tramonto aveva riempito la stanza di una nube rosa e impalpabile. Lo chiamò : [...] – Bobi, non bisogna dimenticare gli antichi. I filosofi, i poeti... – Bobi fece un cenno vago con la testa perché sapeva che li avrebbe dimenticati, anzi che non li avrebbe quasi mai conosciuti [...] – Altrimenti la vita è cieca –. (CARAFA 1978, p. 25-26)

La vita di Bobi è dunque cieca, come lui stesso ammette, proprio perché si è consumata nella dimenticanza. Non ha prestato attenzione alle parole degli antichi, alla voce della filosofia o della poesia, l'unica, suggerisce il signor Aldo, capace di aprire gli occhi permettendo, in termini adorniani, un più lucido sguardo sull'esistenza. La letteratura è dunque l'unica via capace di produrre lo squarcio – « la maglia rotta nella rete »¹⁰ – che, secondo la prospettiva montaliana, permette al soggetto di osservare la realtà senza più mascheramenti. Questo *dis*-velamento è possibile soltanto attraverso le lenti della letteratura. Ma come può la finzione, la costruzione letteraria, frutto di un procedimento estetico, linguistico e immaginifico, permettere uno sguardo più autentico sul reale ? Del resto Bobi, ingegnere con la mania della praticità, non segue l'insegnamento paterno : « l'allievo Berla era assente anche quand'era presente » (CARAFA 1978, p. 26). La scelta dell'ignoranza – in questo contesto ignoranza rispetto alla letteratura – è, per riprendere l'insegnamento sartriano, « *réfus d'être concerné par l'Être* »¹¹ : volontà di sottrarsi alla vita, dunque negazione della vita stessa e perciò del principio di conoscenza.

Tuttavia, la malattia di Bobi – il suo *mal-être* o, più precisamente, *mal d'être* – potrebbe essere interpretata come strumento conoscitivo proprio perché, riprendendo la teorizzazione di Peter Sloterdijk (2000), il dolore è, nell'ottica dell'*algodicea*, possibilità di conoscenza. Vi è una giustizia del dolore : nella sofferenza abita una possibilità di comprensione, di produzione del mondo che permetterebbe il superamento del malessere. Proseguendo su questa strada, è la filosofa e psicanalista Cynthia Fleury a sottolineare come, in effetti, seguendo l'idea della

¹⁰ MONTALE 2006, p. 7.

¹¹ SARTRE 1989, p. 76.

metafisica dell'immaginazione¹² pensata sul concetto di sofferenza, il dolore stesso può divenire « production d'un monde » (FLEURY 2015, p. 78-79). Allora lo stile può essere interpretato come una vera e propria ferita della pagina, una sospensione rispetto allo snodo della narrazione. Così, la nostra *sintomatologia retorica* – nel suo configurarsi come incidente rispetto al plot – può essere letta come un mezzo di conoscenza, di articolazione del reale.

Se è vero, seguendo C. Fleury, che « la figure stylistique renvoie bien à un accident » (*Ibid.*, p. 159), possiamo osservare come la pagina di Carafa sia, proprio nelle sue *buche*, il luogo di una produzione possibile : un tentativo di esistenza o meglio di sopravvivenza alla vita cieca. La letteratura è qui pensata in termini di una verità che nasce dal soffrire. È quell'*algodicea* che si sviluppa a partire dal *pretium doloris*, dal prezzo del dolore : uno scotto necessario per accedere al reale. Bobi, scegliendo di inabissarsi nella palude dell'ignoranza, rifiuta l'*aletheia*, la verità : lo *s*-velamento che gli permetterebbe di salvarsi dal proprio destino. Privo di strumenti capaci di far fronte al proprio male sceglie la cecità, abbraccia il non-sapere e si inabissa nel buio.

Al contrario, Brianna Carafa fa della pagina un luogo del possibile : lo scrittore, sostiene C. Fleury, è colui che tramite lo stile permette il movimento. Poiché la letteratura è, prima di tutto, « critique du monde » (*Ibid.*, p. 170) e dunque possibilità di creazione attraverso il prisma di una parola capace di farsi portavoce non soltanto di una storia – quella di Bobi – ma anche di un'idea di mondo. L'angoscia, così presente nella scrittura di Brianna, è dunque un filtro che veicola l'ispirazione romanzesca, ma è al contempo un grimaldello che si insinua nella lingua, la modifica e diviene così processo meta-letterario che consente al testo di pensarsi, di riflettere su se stesso, di collocarsi – al pari del desiderio della spazzatura – di trovare un orizzonte di senso. La paura, così, altro non è che un modo per *s*-corprisi come suggeriva già Carafa in una poesia di giovinezza : « Solo da adulti ci si amica / la paura / [...] per incontrare / [...] la nostra immagine allo specchio / che ci colga di sorpresa » (CARAFA 1957, p. 9). Capirsi dunque, accettando che la caduta – dello stile, dell'esistenza o della pagina – divenga un più limpido sentiero verso la risoggettivazione del sé : strada di verità, lampo o inciampo capace di squarciare il buio attraverso il baluginio del sapere.

Ilaria MORETTI

Université Jean Moulin Lyon 3 (HRIM, UMR 5317)

¹² *Cfr.*, FLEURY 2020.

Bibliographie

CARAFÀ 1978 = CARAFÀ, Brianna, *Il ponte nel deserto*, Torino, Einaudi, 1978.

CARAFÀ 2020 = CARAFÀ, Brianna, *La vita involontaria* [1975], Roma, Cliquot edizioni, 2020.

CARAFÀ 1957 = CARAFÀ, Brianna, *Poesie*, Roma, Carucci Editore, 1957.

Textes critiques

ADORNO 2009 = ADORNO, Theodor Ludwig Wiesengrund, *Teoria estetica* [1970], Torino, Einaudi, 2009.

DEBENEDETTI 1988 = DEBENEDETTI, Giacomo, *Il personaggio uomo*, Milano, Garzanti, 1988.

FLEURY 2020 = FLEURY, Cynthia, *Métaphysique de l'imagination* [2000], Paris, Gallimard, 2020.

FLEURY 2015 = FLEURY, Cynthia, *Pretium doloris. L'accident comme souci de soi* [2002], préface de Sylvain Tesson, Paris, Pluriel, 2015.

LACAN 2001 = LACAN, Jacques, « Discours à l'École freudienne de Paris », *Autres écrits*, Paris, Éditions du Seuil, 2001.

LACAN 2005 = LACAN, Jacques, *Le séminaire. Livre XXIII. Le sinthome : [1975-1976]*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Éditions du Seuil, 2005.

RECALCATI 2011 = RECALCATI, Massimo, *Il miracolo della forma. Per un'estetica psicanalitica*, Milano, Bruno Mondadori, 2011.

RECALCATI 2017 = RECALCATI, Massimo, *I tabù del mondo. Figure e miti del senso del limite e della sua violazione*, Torino, Einaudi, 2017.

RECALCATI 2013 = RECALCATI, Massimo, « Jacques Lacan e l'inconscio visto da vicino », *la Repubblica*, 20 dicembre 2013.

RECALCATI 2016 = RECALCATI, Massimo, *Jacques Lacan. La clinica psicoanalitica : struttura e soggetto*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2016.

SARTRE 1989 = SARTRE, Jean-Paul, *Vérité et existence*, texte établi et annoté par Arlette Elkaïm-Sartre, Paris, Gallimard, 1989.

SLOTERDIJK 2000 = SLOTERDIJK, Peter, *Critique de la raison cynique* [1983], Paris, Christian Bourgeois éditeur, 2000.

TRAVAGLINI 2009 = TRAVAGLINI, Graziella, « La metafora, l'analogia e le figure dei sensi in Aristotele », *Rivista di estetica*, n° 40 | 2009.

ZACCURI 2016 = ZACCURI, Alessandro, *Non tutto è da buttare. Arte e racconto della spazzatura*, Brescia, La Scuola, 2016.

Textes littéraires

IBSEN 1999 = IBSEN, Henrik, *Il costruttore Solness*, a cura di Francesca Malara, Ancona-Milano, costa&nolan, 1999.

KAFKA 2006 = KAFKA, Franz, *Il processo in Tutti i romanzi e i racconti*, introduzioni di Italo Alighiero Chiusano e Giulio Raio, coll. « I Mammut », Roma, Grandi Tascabili Economici Netwon, 2006.

FORTINI 2005 = FORTINI, Franco, « Traducendo Brecht », in *Poeti italiani del Novecento* [1978] a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, Milano, Mondadori, 2005.

MONTALE 2006 = MONTALE, Eugenio, « In limine » in *Tutte le poesie* [1984], a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 2006.