

Miruna BULUMETE
(Università di Bucarest)

**La sfida del logos paterno
e i congegni narrativi nel romanzo
(auto)biografico *Via Gemito*
di Domenico Starnone**

Abstract: (The Challenge of the Paternal Logos and the Narrative Devices in the (Auto)biographical Novel *Via Gemito* of Domenico Starnone) In the context of Starnone's narrative production, which mainly has an autobiographical or biographical background, the novel *Via Gemito* (Premio Strega, 2001) is the author's most dense masterpiece of (auto)biographicalism. Even if it begins with the son's almost inquisitorial intent to draw up a sort of indictment against his father, which highlights his lies perpetrated for decades and the physical and psychological violence that would have contributed to the wear and tear of the author's mother, to the point of causing her death, it is precisely the father's voice that takes over, telling the story of his life through his son-writer, who, from an early age, had introjected this paternal voice, allowed himself to be seduced by it, absorbed the paternal stories until to the point that most of the time his mental space became occupied by them. The result is a continuous clash between two authorial instances which paradoxically belong to the same narrative voice. The intricate narrative device, built on analepsis and prolepsis, is marked by contrasting points of view, by ambivalences, as every memory emerges almost always doubled: through the father's self-justifying narrative, vividly evoked by the son, on the one hand, and through the experience lived by the son, which he struggles to draw from a very fleeting background of memory, on the other hand. And it is precisely in this rather negative space, of the lack of traces, of the unsaid, of memories as glimpses of evanescence (Bergson), of the difference (Derrida) that the son must operate to get closer to the truth and reclaim his own identity.

Keywords: *paternal logos; (auto)biography; analepsis and prolepsis; authorial instances; identity construction.*

Riassunto: Nell'ambito di un'intera produzione narrativa a sfondo autobiografico o biografico, il romanzo *Via Gemito* (Premio Strega, 2001) risulta il capolavoro più denso di (auto)biografismo di Starnone. Anche se esordisce con l'intento quasi poliziesco del figlio di redigere una specie di requisitoria contro il padre, che rilevi le sue menzogne perpetrate per decenni e le violenze fisiche e psichiche che avrebbero contribuito al logoramento della madre, fino a causarle la morte, è proprio la voce del padre a prendere il sopravvento, a raccontare la storia della propria vita attraverso il figlio-scrittore, il quale, sin da una tenera età, aveva introiettato tale voce paterna, si è lasciato sedurre da essa, ha assorbito le storie paterne fino a riuscirgliene impossibile l'affrancamento, fino a occupargli il più delle volte egemonicamente lo spazio mentale. Ne risulta un continuo scontro fra due istanze autoriali che paradossalmente appartengono alla stessa voce narrante. L'intricato congegno narrativo, costruito su analessi e prolessi, è segnato dai punti di vista contrastanti, dalle ambivalenze, in quanto ogni ricordo affiora quasi sempre raddoppiato: tramite la narrazione autogiustificativa del padre, evocata vividamente dal figlio, da una parte, e tramite l'esperienza vissuta dal figlio, che lui stenta di trarre da un fondo molto labile della memoria, dall'altra parte. Ed è proprio in questo spazio piuttosto negativo, della mancanza di tracce, del non detto, dei ricordi come "grumi di evanescenze" (Bergson), della differenza (Derrida) che deve operare il figlio per avvicinarsi alla verità e riappropriarsi della propria identità.

Parole-chiave: *logos paterno; (auto)biografia; analessi e prolessi; istanza autoriale; costruzione dell'identità.*

Nell'ambito di un'intera produzione narrativa a sfondo autobiografico o biografico (riguardante quasi sempre la propria famiglia d'origine), il romanzo *Via Gemito* (il quale ha vinto il Premio Strega nel 2001) risulta il capolavoro più denso di (auto)biografismo di Starnone.

Il presente lavoro si propone di indagare sulla complessa e inedita maniera in cui il romanzo è costruito, che poggia sull'incontro-scontro di due voci narranti, appartenenti ai due protagonisti della storia, il padre e il figlio, le cui inconciliabili nature e il cui problematico rapporto vanno analizzati in quanto risultano basilari tanto per il configurarsi stesso dei congegni narrativi quanto per chiarire un peculiare e sofferto rapporto starnoniano con la propria scrittura.

Sebbene il romanzo appartenga al genere domestico, vi è rintracciabile un accattivante risvolto poliziesco, in quanto esordisce con l'intento del figlio di redigere una specie di requisitoria contro il padre, che rilevi le sue menzogne perpetrate per decenni e le violenze fisiche e psichiche che avrebbero contribuito al logoramento della madre, fino a causarle la morte:

Il problema era che per tutta la vita – e ancor oggi mentre scrivo – avevo segretamente creduto che mio padre a un certo punto, da mazziere, si fosse trasformato in persecutore accanito. Tanto che – dai e dai – l'aveva logorata fino a ucciderla. Che l'avesse picchiata una volta o cento, contava poco. Contava caso mai che mi decidessi ad accusarlo o a scagionarlo, prima che morisse. (Starnone 2020, 25).

La molla emotiva che fa scattare la riflessione evocativo-investigativa risiede nei sentimenti che il figlio prova proprio nel momento in cui suo padre, ormai vecchio, proferisce un'ennesima menzogna. Lo sforzo di tirare dal fondo della propria memoria gli episodi del maltrattamento della madre da parte del padre, quello del suicidio da lei tentato, e infine i segni precorritori, i sintomi effettivi e le fasi della sua malattia, è gigantesco. Ad esempio:

... per acquietare me stesso, decisi di fare uno schema pacato delle volte in cui sicuramente mio padre aveva picchiato mia madre. Il prospetto dapprima risultò ricchissimo, ma quando le singole immagini del passato – uno schiaffo, un piatto di maccheroni lanciato contro una parete, un urlo, un occhio nero – furono sottoposte alle necessità della prosa e articolate in una successione ordinata di fatti, la memoria cominciò a tentennare e mi ritrovai piuttosto allarmato con due soli episodi di indiscutibile fondatezza. (Starnone 2020, 9).

In tale percorso si stenta di essere il più obiettivo possibile perché dalla colpevolezza o meno del padre dipende la sua stessa colpevolezza o innocenza. In una maniera più o meno velata emerge lungo la storia il senso di colpa del figlio stesso nei confronti della madre, la riprovazione verso se stesso di aver agito permanentemente come un complice taciturno del padre. Non sarebbe un verdetto negativo nei confronti del padre, dunque, quello che gli mettesse l'anima in pace, anzi; cosicché lui si sforza

di trovare nelle storie paterne costruite su innumerevoli menzogne, omissioni nonché fatti veramente avvenuti, quelle verità fattuali che, in ultima istanza, potrebbero anche discolparlo. Neanche un tale esito sarebbe però confortevole. Perché un diverso senso di colpa prova anche nei confronti del padre. Se arrivasse alla conculsione che il padre fosse veramente responsabile del degrado e della morte della madre, l'odio intensamente sentito per il genitore, che lo aveva portato al desiderio di ucciderlo, sarebbe, di fronte alla propria coscienza, legittimato, obiettivamente fondato.

Assalito, quindi, da un subbuglio di sentimenti contraddittori e irrisolti sensi di colpa, per il figlio diventa fondamentale esaminare il passato con imparzialità e discernere la verità.

Tale programmatico intento dell'autore è però costantemente minato, messo a dura prova dalla stessa voce paterna. È proprio la voce di Federí, il padre, a prendere il sopravvento, a raccontare la storia della propria vita attraverso il figlio-scrittore, il quale, sin da una tenera età, aveva introiettato la voce del genitore, si è lasciato sedurre da essa, ha assorbito le sue storie fino a riuscirgliene impossibile l'affrancamento, fino a occupargli il più delle volte egemonicamente lo spazio mentale. "Sono un bambino che quando ascolta i racconti del padre, lo guarda a bocca aperta: a volte ne è così incantato che le labbra perdono sensibilità e con grande imbarazzo arriva a sbavare come nemmeno suo fratello appena nato." (Starnone 2020, 33).

A tali storie introiettate si aggiunge anche un'altra fonte della dominante voce del padre: un quaderno delle sue memorie, lasciato in eredità proprio al primogenito adulto. "Verba volant. Voleva lasciare dietro di sé un lungo filo di scrittura" (Starnone, 2020, 62), "componendo una trama estrosa dentro cui vero era sempre e soltanto ciò che sul momento gli appariva necessario". (Starnone 2020, 38).

Questo atto, dato il mestiere del figlio, quello di scrittore, crea il sospetto che sia stato il frutto di una strategia, di un puro calcolo da parte di un tale padre, che vediamo accanitamente impegnato a plasmare se stesso attraverso le storie della propria vita e a lasciarle ai posteri insieme ai suoi dipinti come parti indelebili di quella che lui ritiene la propria ammirevole, impareggiabile esistenza. E a questo fine usa il figlio-scrittore, se lo strumentalizza. Ne emerge la scissione del narratore fra quello che avrebbe voluto essere, il vero autore della storia, e quello che infatti è: un veicolo attraverso il quale il padre ridice la propria storia. Una citazione chiave in questo senso è la seguente:

Provavo a rintracciare il filo giusto del racconto e, se mi pareva di averlo trovato, cercavo di non perderlo. Ma poi succedeva che se io tiravo da un lato, mio padre – lui in persona o la sua ombra o ciò che di lui mi porto iscritto nel corpo dalla nascita – tirava dall'altro. (Starnone 2020, 89)

Quello che il lettore si trova davanti in una stragrande proporzione è l'autobiografia del padre che si sovrappone, ossia prende il posto di quella che inizialmente si annunciava come autobiografia del figlio e biografia della propria famiglia. La scrittura starnoniana stessa rispecchia la maniera graduale in cui si produce tale sovrapposizione: ad esempio, appena inizia un episodio, la voce di Federí, che si

fa immediatamente sentire, appare introdotta da verbi assertivi (fra i quali i più ricorrenti sono “gridare” – vi compare centotrenta volte –, “strillare” – ha ottantadue ricorrenze –, “urlare”, “esclamare” ecc.), che a tratti sono abbondanti; man mano che si avvanza, però, nel relativo episodio, tali verbi cominciano a diradarsi e addirittura a scomparire del tutto e, inoltre, l’autore rinuncia persino alle virgolette che riportano i discorsi del padre, cosicché il lettore si scopre immerso proprio dentro il flusso di coscienza di Federí, fino a quando riemerge la voce del figlio che si riimpadronisce della narrazione. Complessivamente ne risulta, dunque, un’alternanza e anche uno scontro fra due istanze autoriali che paradossalmente appartengono allo stesso narratore: il padre con la sua narrazione autogiustificativa che viene riportata dal figlio, e, dall’altra parte, il figlio che, pur conservando la sua lucidità, ironia e la piena consapevolezza sul bovarismo paterno, appare soggiogato dall’odiosa e allo stesso affascinante personalità e coscienza del padre, tanto da dover lottare per imporre un proprio punto di vista.

Quello contro cui lotta il figlio non è, però, soltanto un discorso ben articolato e convincente, non è cioè solo *lexis* – se riprendiamo la distinzione fra *lexis* e *logos*, sviluppata, ad esempio, da Gérard Genette nel suo libro *Figure* –, ossia solo “l’atto di una rappresentazione verbale” (Genette 1978, 153), bensì è molto di più: è *logos*, è l’atto della rappresentazione di un’intero ordito mentale, di una rete di concetti che si compone in una vera e propria filosofia della vita, che Federí vuole inculcare nei figli, in quanto questi sono ritenuti da lui le sue creazioni, che gli devono assolutamente assomigliare. Al di là della diversità dei fatti raccontati da Federí, concettualmente, i suoi discorsi presentano una piena coerenza e arrivano a toccare questioni ontologicamente fondamentali: Dio, il destino, la morte, il rapporto con l’altro sesso e il sesso, il lavoro, l’arte, la verità, o meglio dire la relativizzazione, l’alterazione della verità. Quest’ultima definisce anche la concezione di Federí sulla propria pittura, la quale è in essenza la stessa che descrive la maniera in cui lui costruisce la storia della propria vita: “Insomma, esclamava, ci vuole una realtà. Non troppo vera perché il vero è mobile e ti scappa sotto gli occhi; non troppo falsa perché se no a che serve?” (Starnone 2020, 214).

L’unica in grado di opporre resistenza, disapprovazione o addirittura ostilità alle menzogne di Federí, palesamente, contraddicendolo, o, il più delle volte in una maniera subdola – tramite un sospiro, un sorriso ironico, uno sbuffo, una scossa della testa – è la madre. E dunque l’unica che possa mettere a repentaglio la credibilità di Federí, l’autorevolezza, la costruzione di se stesso di fronte ai propri figli. Di conseguenza, per Federí diventa imperiosamente necessario ridurla al silenzio. Ci riesce: costantemente nelle liti le grida “zitta”, e se continua a parlare la fa tacere ricorrendo agli schiaffi e alle botte; fin alla fine lei muore e, dopo la morte di lei, il padre per decine di anni ancora rimane il solo a iterare, rendendo ancora più pregnanti, più credibili le proprie storie, mentre della madre, il figlio, nonostante lo sforzo, arriva dolorosamente a non ricordarsi la voce. Come argomenta David Le Breton nel suo libro filosofico-antropologico *Sul silenzio*, uccidere l’altro significa anzitutto annientarlo come

interlocutore; citando André Neher, lui aggiunge: “Nessuno è riuscito mai a strappare alla morte altro che il silenzio”. (Le Breton 2001, 262).

Sia che si presentino come le sue più avvincenti, allegre storie, oppure scandalose e oscene, sia che prendino la forma di una riprovazione estremamente violenta dell'altro, i discorsi di Federí, su tutti i suoi interlocutori, sortiscono quasi sempre l'effetto di lasciarli senza parole: “rimanere a bocca aperta” è un'espressione che ricorre ben diacisette volte nel romanzo ed è solo una modalità di esprimere l'ammutolimento degli altri. In tal ultimo senso citiamo una drammatica confessione del figlio, il quale afferma che il padre aveva

una sua orribile capacità di rendermi con una sola nota della gola corpo pesante e insieme vuoto, vuoto di ragioni mie e colmo di piombo fino alla bocca, una pesantezza che per quanto opponessi resistenza mi dava subito da piangere. E le lacrime mi abbattevano, nel senso che mi atterravano e mi avvilitavano, mi umiliavano, cioè, per un tempo indefinito, forse per tutta la vita. (Starnone 2020, 20-21)

Tanto più impetuosamente Federí manifesta la sua vitalità, tanto più irruenti sono i suoi discorsi in parte pittoreschi e fantasiosi, in parte crudeli, manipolativi, irriverenti e, comunque, sempre autoelogiativi, tanto più il figlio si sente fiacco, incapace di esprimere la propria volontà, intimorito e insicuro di sé. Di fronte al padre che ostenta incessantemente le sue qualità di geniale artista, di ineccepibile padre di famiglia che lavora instancabilmente per provvedere alle necessità della moglie e dei cinque figli, di un modello di virilità che ha sempre avuto successo con le donne e ha saputo farsi rispettare dagli uomini, il figlio sente un profondo sentimento di inadeguatezza. Sin da una tenera età si sente sopraffatto dalla straripante personalità del padre e dal suo autoritarismo.

Federí costringe tutta la famiglia ad assecondarlo in ogni momento e ad ogni costo nel suo desiderio di diventare un pittore apprezzato, torturandoli con le sue esigenze e i suoi capricci. Tanto che il figlio non osa nemmeno giocare quando il padre è in casa, sentendosi, dunque, inibito, nel suo più elementare e naturale bisogno.

Se invece il padre è in casa, non prova nemmeno a giocare, e non perché glielo impedisca [...], ma perché quella sua sola presenza da sveglio o da dormiente cancella il tempo dei giochi, li sconsiglia. Del resto, come abbandonarsi davvero a quella specie di altro mondo felice, se poi arriva lui col suo? No, il bambino non gioca se c'è suo padre in casa. Tace, aspetta, cerca di non arrecargli disturbo. (Starnone 2020, 108).

Più tardi, in adolescenza, l'inibizione si tramuta sul piano del rapporto con l'altro sesso. Sono proprio la disinibizione con cui il padre gli parla di sesso – nonché dei suoi rapporti extraconiugali – e la spudorata maniera in cui lo spinge a godere del corpo femminile come di un mero oggetto di poco conto – Federí definisce la donna una

“sputacchiera” (Starnone 2020, 358) – a sortire sul figlio l’effetto contrario e ad alimentargli un odio che suscita in lui il desiderio di ucciderlo:

Ma in quei tre anni non avevo fatto altro che sognare a occhi aperti di ammazzarlo. Volevo immergergli un coltello nel petto e mi piaceva sentire la sera, prima di addormentarmi, il suo sangue sulle mani. Ora che era morto, mi chiesi per la prima volta in modo esplicito perché avessi nutrito per tanto tempo un desiderio del genere. Scoprii con sorpresa che la voglia di parricidio era motivata non tanto da come trattava mia madre, quanto dal suo modo di parlare delle donne e del sesso. (Starnone 2020, 343).

Perché il figlio approdi ad una condizione psichica che abbia del patologico “basta, dice Lacan, che nel padre ci sia dell’unilaterale, per esempio nel registro di un’ambizione o di un autoritarismo sfrenati, ma anche di mostruoso come in quei mostri sociali che si dicono sacri”. (Cadeu, Landman 1999, 129). Federì arriva spesso a esprimere la superiorità, nonché la sacralità della sua natura e, conseguentemente, a disprezzare e denigrare tutti gli altri, tranne i suoi figli considerati eredi del suo sacro lignaggio. Mentre degli altri afferma che sono “chilli sfaccimm”, “pezzi di merda”, “merdaiuoli”, “stronzi”, “gente di niente”, “saraceni”, lui “cercava in tutti i modi di dimostrarsi di qualità diversa, di pasta piú ricca, meglio animata dal fiato di Dio” (Starnone 2020, 257). Soprattutto quando dipinge dichiara di sentirsi “in uno stato di grazia” (Starnone 2020, 136), simile a “un dio della terra e del cielo” (Starnone 2020, 271), “un dio che dà le forme buone al bordello generale degli elementi” (Starnone 2020, 155). Per circondarsi di un’aura di sacralità pretende che sia nato proprio nella notte di Sant’Antonio, che discenda dai “principi del Nord [...] Svevi al seguito di Federico di Svevia, artisti tutti, comunque con un estro che scintilla negli occhi e segnala: io sono io, io, io.” (Starnone 2020, 66). Inoltre, “si considerava profeta” (Starnone 2020, 80), appartenente alle “stirpi di visionari” (Starnone 2020, 371).

Un motivo costante delle sue irrefrenabili storie è poi l’idea che la sua vita, persino nei suoi più insignificanti particolari, sia il frutto di un piano divino: “Era sicuro invece che grandi e piccoli avvenimenti obbedissero a un motivo di fondo, la cifra del suo destino”. (Starnone 2020, 38). Concetto fondamentale della sua filosofia di vita), il destino (che ha ventisei ricorrenze nel romanzo) nonostante sia ordito da Dio, necessita nella sua visione la sua collaborazione per essere decifrato. Convinto che “le cose [...] giocano a nascondersi nella confusione generale della vita” (Starnone 2020, 81), Federì si sente proprio in dovere di diventare il narratore della propria esistenza, di rivelare agli altri come “il destino [...] stava lavorando a scavargli vie apposta” (Starnone 2020, 180). E così che, senza scrupoli e considerandosi un privilegiato, un eletto di Dio, superiore a tutti gli altri, si sforza di costruirsi un’ipertrofica identità attraverso “quei suoi racconti che avevano l’abilità di filare vertiginosamente per cause ed effetti e non lasciare niente al caso, nemmeno la morte degli altri”. (Starnone 2020, 43-44).

Tali spinte egocentriche, narcisiste e megalomane sono imprescindibilmente legate poi alle sue concezioni misogine, razziste e naziste. Sebbene pretenda di aver lottato sul fronte russo contro i nazisti (impresa che gli dovrebbe conferire un'aria di spericolato guerriero, ma sulla cui veridicità tutti dubitano), si dichiara un fervido simpatizzante dei tedeschi, mentre i liberatori gli ripugnano, chiamandoli “scimpanzé arrapati” (Starnone 2020, 84):

«I tedeschi sono un grande popolo»: gentili, ben educati, una lingua splendida di cui avidamente aveva cominciato a imparare i rudimenti, quando era marconista in Francia. Per di più, sottolineava, erano alti, ben proporzionati, pezzi d'uomini, non pezzi di merda. In quanto combattenti, poi, operavano senza fare guainelle, con grande rigore tattico e strategico. (Starnone 2020, 74).

Tali simpatie politiche e ideologiche appaiono in linea con la sua convinzione sulla superiorità di razza, con il suo maschilismo, con la sua stessa visione sulla propria famiglia che, trasposta al livello di un'intera società, corrisponderebbe alla società “monocefala dei regimi totalitari [...] bloccata su di una struttura verticale nella cui sommità il capo si confonde con Dio” (Pasi 2002, 138): “L'Italia mussoliniana e la Germania hitleriana costituiscono delle «patrie» nel senso forte, etimologico del termine, delle società saldate da rapporti verticali di sottomissione al padre” (Pasi 2020, 138).

Il figlio, sin da bambino, vuole assolutamente assomigliare al padre, godere di tutti gli attributi e privilegi che il padre pretende di avere e perciò, in una maniera più o meno consapevole, si forma aderendo alle sue convinzioni e credenze: “Così senza nemmeno accorgermene aderivo alle simpatie di mio padre” (Starnone 2020, 77). Il risvolto di tale totale sottomissione al falso modello prende man mano, però, la forma di un crescente senso di inadeguatezza e di inferiorità che raggiunge l'apice nel periodo dell'adolescenza.

Riacquistare o scoprire le proprie ragioni, le proprie convinzioni, e implicitamente la propria identità, è, di conseguenza, la più ardua impresa del figlio, che deve trovare la maniera di affrancarsi dai dispotici, paralizzanti, menomanti discorsi paterni.

Ed è la stessa operazione che è tenuto a intraprendere per superare le tribolazioni del proprio travaglio di scrittore, ovvero per riuscire ad imporre un proprio punto di vista autoriale. A differenza della forte istanza autoriale paterna la quale spaccia per verità incontestabili le finzioni sulla propria esistenza ed esprime con piena certezza il gran valore della propria arte, mantenendo a seconda del caso “un tono competente” o rivendicativo che non risparmia nessun oppositore, il figlio è continuamente esitante in ciò che riguarda la propria arte. Da una parte è preso dal sempiterno dubbio che la scrittura non possa rispecchiare la vita, ossia dall'impossibilità “di mettere in un libro un intero personaggio”, con le parole di Arnold Bennett, citato da Iser, dall'inerente “discrepanza esistente fra una vita di un essere umano e la forma – necessariamente limitata – della sua possibile rappresentazione” (Iser 2006, 376):

Ci vogliono strumenti piú sensibili, tecniche piú sofisticate per registrare davvero la ridda di voci, di gesti, di pulsazioni del sangue, di buona e cattiva salute, di singhiozzi, di antichissime risate e smorfie di dolore che per convenzione verbale chiamiamo individuo. Strato aggiunto a strato, confusamente. Il passato remotissimo che lo abita. Gli altri che lo invadono dissipandolo, lui che tracima negli altri dissipandosi. Federí, Rusinè. Frottole dei segni grafici. (Starnone 2020, 226).

Dall'altra parte si sente schiacciato dal discorso autoriale paterno che annulla le proprie parole, rendendole insignificanti, superflue, sostanzialmente ineffettive, persino quando si potrebbero articolare in un discorso basato sulla sua diretta esperienza dei fatti. Citiamo, in tal senso, una delle molte amare costatazioni dello scrittore: "...me l'ha raccontata tante di quelle volte che, ora che ne devo scrivere, non so distinguere tra ciò che ho visto io e ciò che mi ha fatto vedere lui con le sue parole". (Starnone 2020, 243).

In tali riflessioni metatestuali, mentre il padre si configura come il verbo stesso che ammalia e sopraffà, la madre, presenza essenziale, però muta, diventa metaforicamente "un segnalibro" (Starnone 2020, 141), della cui figura lo scrittore si serve in quanto è capace di riallacciarlo con prontezza "ad un brano importante" (Starnone 2020, 141) del passato.

L'unica via per ritrovare, le proprie parole e quelle verità che potrebbero svincolarlo dalle "verità" del padre, resta infatti recuperare, dove e per quanto sia possibile, tali "brani importanti", cioè quei ricordi rilevanti che riportino alla luce la propria esperienza, le proprie percezioni e sentimenti relativi agli episodi narrati dal padre, e attenersi ad ogni costo ad essi fin quando arrivino a possedere sufficiente consistenza da poter articolarsi in una narrazione che si faccia specchio delle realtà avvenute.

Questo vuol dire, però, operare su un terreno molto labile, come ad esempio quello del primo periodo dell'infanzia, quando i ricordi si mescolano alle reverie quotidiane, ai giochi, alle fantasie e si configurano piuttosto come quadri sinestesici, in cui le percezioni sensoriali si fondono e si confondono fra di esse. Così, per fare un solo esempio, un suono può dar vita nella mente del bambino ad un'immagine che rimane impressa come ricordo (sebbene non sia però veritiero):

Fatto sta che mentre vedo gli schiaffi, mentre vedo Federí che la colpisce e mia madre che cerca di ripararsi, mentre vedo i pettini che volano sul pavimento – ma vedere non è una certezza: vediamo con tanti possibili occhi, non c'è parola o sillaba o gorgoglio o schiocco che non sia subito anche un'immagine o due o cento contemporaneamente. (Starnone 2020, 21).

Il romanzo è corredato a tratti da tali riflessioni molto acute sui meccanismi della memoria, che possono alterare o falsare la verità, fra i quali uno sembra coronare in assoluto il percorso di immersione nel proprio passato, da parte del figlio: "Com'è

perfida la memoria, ogni ricordo è già il primo stadio di una menzogna” (Starnone 2020, 404).

L’architettura del romanzo sembra ricalcare proprio i meccanismi della memoria. Come afferma Henri Bergson in *Materia e memoria*, “ci sono sempre alcuni ricordi dominanti, veri punti splendenti attorno ai quali gli altri formano una vaga nebulosità” (Bergson 2009, 144). La materia narrativa si coagula proprio intorno a tre tali ricordi dominanti che danno anche il titolo alle relative parti del romanzo *Il pavone*, *Il ragazzino che versa l’acqua* e *Il ballerino*. Tutti e tre sono momenti della vita del figlio quando è estremamente sollecitato dal padre tanto da risentire le relative esperienze come delle vere e proprie torture. Gli attimi della sofferenza fisica e psichica si dilatano, acquistano dimensioni mostruose, tanto da coprire ognuno un intero capitolo nel quale ci sono però circoscritti molti altri episodi evocati in maniera analettica o prolettica dal figlio o raccontati dal padre. Nella seconda parte, ad esempio, il figlio, che deve posare da modello per il padre che dipinge il più grande e importante quadro della sua vita, subisce un incredibile tormento, cercando di cambiare la posizione in cui il padre lo aveva costretto a stare, in quanto si rende conto, in seguito ad un’affannosa analisi, che il padre sta sbagliando le distanze, tanto che l’acqua della damigiana che tiene sotto il braccio non sarebbe arrivata nel bicchiere del personaggio raffigurato sulla tela vicino a lui. Per non lasciar sì che il quadro – la cui elaborazione aveva scompigliato tutta la casa e l’intera vita della famiglia – sia compromesso da un tale errore, decide di spostarsi in una maniera impercettibile per il genitore, il quale se lo vedesse muovere, andrebbe su tutte le furie. In preda ad una specie di delirio accompagnato dalla febbre, generato dalla colossale tensione psichica e fisica, compie movimenti estremamente minuti e lenti, nel cui frattempo, il padre gli racconta senza tregua le storie della sua nascita, infanzia e giovinezza, avvolte tutte in un alone favoloso, quasi soprannaturale:

Quanto ai millimetri che guadagnavo, erano percorsi sterminati [...] Quanto durò quel tentativo? Non lo so, la durata dipende a volte dal significato che attribuiamo ai nostri atti. Credo che quella torsione stia ancora durando e durerà finché vivo, o meglio fino a quando continuerò a pensarci e a raccontarla. Mio padre intanto parlava e parlava: la sua infanzia, la sua adolescenza, le ragazze, le donne, suo padre, i pittori nemici. Mi spostavo con movimenti minimi. (Starnone 2020, 309)

Così, il relativo episodio, ossia ricordo, dominante favorisce l’affiorare di molti altri e acquista funzioni complesse dal punto di vista narrativo: prima di tutto, una funzione incorniciante. In un ricordo si incastrano, dunque, molti altri, risultando una peculiare organizzazione del romanzo simile al sistema delle scatole cinesi, ossia delle matryoska. Inoltre, Starnone accresce così il suspense all’interno di ogni singolo capitolo, in quanto torna ripetutamente a distanza di interi paragrafi sull’azione principale, aggiungendo solo qualche sviluppo, però senza portarla ancora a compimento in quanto altri ricordi vengono nel frattempo tirati in ballo. Non

ultimamente risulta ad essere una strategia perché la voce del figlio possa riprendere le briglie della narrazione dopo aver lasciato la parola al padre.

Anche se l'ordine cronologico è infranto all'interno di ogni singolo capitolo, i tre episodi incornicianti sono cronologicamente ordinati, dunque è individuabile un tragitto cronologico globale, il quale è fondamentale nella costruzione del personaggio del figlio, non in quella del padre. Il figlio è colui che cambia in seguito alle esperienze avute. Il padre ridice le storie in qualsiasi ordine vuole e loro corrispondono alle sue necessità provare, di ostentare certe sue qualità agli occhi degli altri: con ogni singola storia tali qualità diventano sempre più pregnanti, e lui se ne appropria come se fossero delle etichette che si appiccica addosso, dei veri e propri blasoni personali. Come afferma Bachtin nell'*Estetica e romanzo*: "I tratti del carattere sono privi di cronologia e le loro manifestazioni sono spostabili nel tempo. Il carattere non cresce e non muta, *si completa* soltanto: non completo, non rivelato, frammentario all'inizio, esso diventa *completo* e arrotondato alla fine" (Bachtin 1979, 289).

Tale tempo "della rivelazione del carattere" (Bachtin 1979, 288) che è molto lasso e reversibile si incrocia con il tempo irriversibile del mutamento del figlio e, in particolar modo – per quanto è essenziale nell'economia del racconto – del mutamento dell'atteggiamento del figlio nei confronti del padre: da una totale "devozione" (Starnone 2020, 8) al padre (e non casualmente il termine ha un connotato religioso, in quanto il padre è assimilato, in una prima parte della sua vita, a Dio, ad un'istanza sovrana), il figlio arriva ad odiare il genitore, a distanziarsi mentalmente da lui, a situarsi in quello che Derrida chiamerebbe "lo spazio della differenza", uno spazio pienamente separato da tutto ciò che il padre rappresenta, uno spazio che è però facilmente cancelabile dalla minima breccia di permissività nei suoi confronti: "bastava il soffio di vecchissime rabbie e paure per farmi perdere saggezza e spingermi a cancellare le distanze che mi ero imposto crescendo." (Starnone 2020, 6).

Per conservare tale differenza autoimposta, il figlio deve fare *tabula rasa* di quello che Federi gli aveva inculcato, ciò che è difficile perché persino a trent'anni dalla morte della madre, il padre continua ad assillare il figlio con le sue verità, a cercare di abitargli persino i pensieri:

Mio padre mi chiedeva sempre più spesso: «Mimí, a che pensi?», sperando che tirassi fuori un pensiero e lui di rimando potesse dirmi i suoi, senza fine. Ma io rispondevo sempre: «A niente, papà», ed era verissimo, non pensavo a niente. Stavo facendo il possibile per svuotarmi il cervello, cacciarne le credenze di Federí, le parole che negli anni mi aveva dato. (Starnone 2020, 414)

Come sostiene Jacques Derrida: non dipendere dall'istanza sovrana, non obbedire ai suoi imperativi, non esservi più subordinati "significa istituire un rapporto nella forma del non-rapporto, iscrivere la frattura nel testo, mettere la catena del sapere discorsivo in rapporto con un non-sapere che non ne costituisca un momento, con un non-sapere assoluto sul cui senza-fondo si levino la chance o la scommessa del senso". (Derrida 2002, 347).

È proprio in questo spazio negativo, della mancanza di tracce, del non detto, dei ricordi evanescenti, estremamente labili, del dubbio, dell'apparente irrilevante, che opera lo scrittore per avvicinarsi alla verità ed è in questo spazio che invita il lettore. Solo apparentemente il libro si chiude con una sconfitta, con lo scacco dell'autore la cui principale avversaria appare ad essere alla fine proprio la memoria. Le ultime parole del romanzo sono: "chiudo gli occhi, non mi ricordo come va a finire" (Starnone 2020, 441). La strategia narrativa vincente di Starnone consiste appunto, dopo aver dato pienezza di realtà al suo protagonista, dopo averlo reso pienamente udibile e visibile, nel ritirarsi, nel non dare dei verdetti, bensì nel creare, in termini iseriani, "attraverso dei vuoti" quelle "potenzialità negative" che permettano "il posizionamento del lettore nei confronti del testo" (Iser 2006, 360), oppure, in termini derridiani, nel lanciare la sfida, "la scommessa del senso" (Derrida 2002, 347) al lettore, di lasciare a lui l'arbitrio di discernere le verità dalle mezzeverità e dalle menzogne e di dare un proprio verdetto morale sul protagonista.

Bibliografia

- Bachtin, Michail. 1979. *Estetica e romanzo*. Traduzione in italiano di Clara Strada Janovič. Torino: Einaudi.
- Bergson, Henri. 2009. *Materia e memoria. Saggio sulla relazione tra il corpo e lo spirito*. A cura di Adriano Pessina. Roma: Laterza.
- Cadeau, M-Ch., Landman, C. 2000. *...ancor più dell'incendio*, in *L'Altro e la psicosi*. Bollettino di psicanalisi "Cosa freudiana", n. 16-17, Giugno, p. 129-131.
- Derrida, Jacques. 2002. *La scrittura e la differenza*. Traduzione in italiano di Gianni Pozzi. Torino: Einaudi.
- Genette, Gérard. 1978. *Figuri*. Traduzione in romeno di Angela Ion e Irina Mavrodin. București: Editura Univers.
- Iser, Wolfgang. 2006. *Actul lecturii. O teorie a efectului estetic*. Traduzione in romeno di Romanița Constantinescu. Pitești: Paralela 45.
- Le Breton, David. 2001. *Despre tăcere*. Traduzione in romeno di Constantin Zaharia. București: ALL Educational.
- Pasi, Carlo. 2002. *Georges Bataille. La ferita dell'eccesso*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Starnone, Domenico. 2020. *Via Gemitto*. Torino: Einaudi.