

Forme della coazione a ripetere nel romanzo italiano degli anni Settanta

Laura Pergola

1. Introduzione

Di tutti i termini psicoanalitici entrati a far parte del linguaggio corrente o di quello critico, la coazione a ripetere (*Wiederholungszwang*) non sembra essere il maggiormente diffuso, ma è certamente tra i più suggestivi. L'idea che, a seguito di un trauma, un individuo possa condannarsi a riproporre le stesse dinamiche e mettere in atto inconsciamente proprio ciò di cui ha paura, presenta una evidente somiglianza con il destino. Il potenziale teorico di questo concetto è stato colto da Peter Brooks che, in *Trame*, parte dall'osservazione che la ripetizione è una caratteristica connaturata al testo letterario per proporre un «modello dinamico-energetico di trama narrativa»¹ basato su *Al di là del principio di piacere* di Freud. Questo modello viene proposto come uno strumento di analisi della trama in generale; tuttavia, la disamina di Brooks riguarda un corpus di romanzi ottocenteschi, in cui, in qualche modo, *tout se tient*, e le trame sono grandi architetture.

Ma cosa accadrebbe cambiando terreno d'indagine? Da questo punto di vista, gli anni Settanta italiani costituiscono un campo particolarmente stimolante per almeno tre ragioni. La prima è che in questo periodo, anche grazie ai moti del Sessantotto, la psicoanalisi entra a far parte dell'orizzonte culturale comune. In secondo luogo, la psicoanalisi intercetta una serie di questioni del dibattito pubblico dell'epoca, come la legge Basaglia, le rivendicazioni femministe, le lotte sindacali e gli strascichi del boom. Dal punto di vista più strettamente letterario, il romanzo rimane un importante terreno di discussione per i temi che interessano la società, in particola-

1. P. Brooks, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo* [1995], trad. it. di D. Fink, Einaudi, Torino 2004, p. 118.

re l'«altalena culturale tra gli opposti poli degli “entusiasmi” e della “angoscia” scatenate dalla modernizzazione capitalista». ² Certo, sono anni in cui, tenendo gli occhi puntati sul romanzo, «la letteratura sembra vivere una magra stagione». ³ Ma proprio per questo – complice anche un certo distacco temporale – sono sempre più frequenti gli sforzi critici di inquadrare questo decennio tanto complesso, ancora caratterizzato da una forte tensione tra trama e ricerca sperimentale. ⁴ È in questo discorso che la mia ricerca propone di inserirsi per offrire anche, attraverso la coazione a ripetere, una lente attraverso cui guardare il romanzo degli anni Settanta.

Veniamo così al corpus, apparentemente eterogeneo ma, a ben guardare, già percorso da una serie di corrispondenze di natura extra-letteraria. Include infatti autrici e autori più o meno noti che hanno a che fare con la psicoanalisi per ragioni professionali (Brianna Carafa, Paolo Volponi), personali (Goliarda Sapienza, Laudomia Bonanni) o ambedue le cose (Ottiero Ottieri) e che quindi hanno un dialogo diretto con la disciplina freudiana. Quasi tutti sono coetanei: Carafa, Sapienza, Volponi e Ottieri sono nati nel 1924, mentre Bonanni, classe 1907, rappresenta una decisa eccezione.

Dall'esame dei testi è emerso che, anche in opere molto differenti, la ripetizione costituisce l'ossatura del romanzo e può essere analizzata con profitto usando gli strumenti della psicoanalisi, la quale a sua volta esercita una influenza diretta sulla narrazione. Ho individuato tre principali forme di coazione a ripetere: la coazione a ripetere interna; la coazione a ripetere esterna e quella della scrittura come ripetizione del trauma. Queste categorie comunicano tra loro (non sono, cioè, mutualmente escludenti) e coinvolgono diversi livelli del testo, operando a livello tematico, strutturale e linguistico-formale. In questi romanzi la coazione a ripetere risulta sempre aggiornata con il bagaglio culturale e con le preoccupazioni letterarie degli anni Settanta. Infine, quest'analisi ha permesso di verificare la tenuta del modello di trama di Brooks rispetto ai cambiamenti subiti dalla forma romanzo tra Otto e Novecento, e abbiamo osservato che la scoperta presenza dell'elemento psicoanalitico non lo indebolisce ma, al contrario, lo rafforza e rende ancora più pervasiva la ripetizione, che d'altronde è un

Forme
della coazione a
ripetere
nel romanzo
italiano degli
anni Settanta

2. G. Alfano, *Il romanzo del secondo Novecento*, in *Il romanzo in Italia IV. Il secondo Novecento*, 4 voll., a cura di G. Alfano e F. de Cristofaro, Carocci, Roma 2018, p. 30.
3. M. Belpoliti, *Settanta* [2001], Einaudi, Torino 2010, p. XIII.
4. Oltre al fisiologico interesse scatenato dal cinquantesimo anniversario di opere come *Corporale* di Volponi o *La Storia* di Morante (entrambi pubblicati nel 1974), mi riferisco per esempio alla categoria di Neomodernismo proposta da Toracca, che indica una terza via rispetto al binomio tra tradizione e avanguardia e che vede negli anni Settanta il proprio culmine (cfr. T. Toracca, *Il romanzo neomodernista italiano. Dalla fine del neorealismo alla seconda metà degli anni Settanta*, Palumbo, Palermo 2022).

elemento «fondamentale della nostra esperienza di testi letterari» e consente «all'orecchio, all'occhio e alla mente di istituire delle connessioni [...] fra diversi momenti del testo stesso». ⁵

2. Coazione a ripetere interna

Si può parlare, per la prima categoria, di coazione a ripetere interna, o propriamente detta. È questa la forma che più si avvicina alla concettualizzazione proposta da Freud fin da *Ricordare, ripetere e rielaborare* (1914), che vede nella ripetizione un fenomeno inconscio e, com'è noto, pone le basi per la svolta concettuale del 1920. Proprio la coazione a ripetere situazioni angosciose, difficilmente riconducibili al dominio del principio di piacere, spinge Freud a individuare nella pulsione di morte una forza antagonista a esso. Questa può apparire come una «coazione demoniaca» al soggetto, che vede azzerata la propria volontà. Infatti «alla volontà si oppone la ripetizione» in quanto «la ripetizione impedisce il cambiamento, perché sempre di nuovo costringe l'Io, nonostante i suoi sforzi, la sua volontà contraria, a ripercorrere i propri passi». ⁶

Questo è il tema fondamentale della *Vita involontaria* di Brianna Carafa, autrice e psicoanalista romana. Non è possibile in questa sede ripercorrere la biografia e l'opera di Carafa, a lungo dimenticata malgrado avesse partecipato attivamente alla vita culturale romana. ⁷ Basti ricordare che si tratta di un libro sfortunato: pubblicato per la prima volta nel 1975 da Einaudi, finisce quello stesso anno nella cinquina del Premio Strega, ma arriva ultimo. In corrispondenza dell'uscita in libreria del suo secondo romanzo, *Il ponte nel deserto* (1978), Carafa muore e, malgrado i riscontri positivi di Calvino e Porta, le sue opere scompaiono dalle librerie per quasi cinquant'anni, fino alla ripubblicazione dell'editore indipendente Cliquot nel luglio 2020, ancora più in sordina dato il clima pandemico.

Ambientato nell'immaginaria cittadina di Oblenz, *La vita involontaria* racconta la storia di Paolo Pintus, un giovane condannato alla passività fin

5. Brooks, *Trame*, cit., p. 109.

6. F. Cimatti, *Volontà*, in *Filosofia della psicoanalisi. Un'introduzione in ventuno passi*, a cura di S. Vizzardelli e F. Cimatti, Quodlibet, Macerata 2012, p. 52.

7. Carafa, donna di antica aristocrazia napoletana, era solita ospitare artisti e intellettuali nel suo salotto, come dimostra per esempio un volantino su una serata in onore di Karen Blixen conservato da Eugene Walter, attore e scrittore che in quegli anni collaborava, come Carafa, con «Botteghe oscure» (cfr. E. Walter, K. Clark, *Milking the Moon: a Southerner's Story of Life on the Planet*, Untreed Reads, San Francisco 2014). È poi proprio a casa Carafa che, nel 1945, Ottieri incontra Silvana Mauri, più tardi divenuta sua moglie.



dal nome.⁸ Orfano di entrambi i genitori, Paolo è diviso tra due linee: quella ereditata dal padre improntata sul “fare” (in sostanza sulla volontà) – che contraddistingue anche la misteriosa morte in guerra del signor Pintus – e quella della madre la quale, se da un lato si presenta come immagine ideale dell’amore disinteressato, dall’altro, morta nel darlo alla luce, suggerisce implicitamente che Paolo sia in debito di vita per il solo fatto di essere al mondo. È da notare che i genitori, già morti all’inizio del testo, continuano a esercitare la propria influenza attraverso lo zio Ulderico e la zia Beatrice i quali, in modi diversi, puntano in un’unica direzione: dare una forma concreta alla propria esistenza e aderire alle aspettative della società borghese. Alla storia ufficiale della famiglia se ne contrappone una sotterranea e legata ai Tetti Rossi,⁹ sineddoche che indica il manicomio cittadino su cui si apre il romanzo. Circondati da un muro «lunghissimo e impene-trabile»,¹⁰ i Tetti Rossi dividono il mondo dei sani da quello dei malati come per evitare un contagio, secondo quell’antica analogia tra peste e follia descritta da Foucault.¹¹ La follia è anche un malefizio derivante da una colpa non meglio identificabile, che «si spandeva sui padri, sui figli e i parenti». ¹² La famiglia Pintus non è esente da questa macchia, in quanto il nonno paterno di Paolo, pur appartenendo al fortunato novero dei ricchi tenuti in casa e non richiusi in manicomio, era tra gli esclusi. Non solo all’interno della casa un sistema di tende e persiane replica in piccolo la stessa divisione tra sani e malati stabilita all’esterno ma, alla sua morte, il ricordo del nonno viene cancellato; in questo modo, alla rimozione del nonno dalla memoria familiare corrisponde il represso della follia nella cittadina di Oblenz, secondo la concezione di Orlando, che vede il repres-

Forme
della coazione a
ripetere
nel romanzo
italiano degli
anni Settanta

8. L’attenzione riservata alla scelta dei nomi, basata su assonanze o rimandi intratestuali, spinge a valutare come un nome parlante il cognome sardo Pintus, dal participio passato latino *pictus* (‘dipinto’), difficilmente giustificata dall’ambientazione e che sembrerebbe invece alludere a un personaggio che accetta passivamente la vita che gli si dipinge addosso. Oblenz è infatti stata situata in Germania (da Ilaria Gaspari e Alberto Casadei) o più genericamente in Mitteleuropa (da Claudio Magris). Mi sembra plausibile una collocazione di Oblenz in Friuli, come suggerito dalla presenza del mare, dalla commistione di nomi e cognomi che suonano italiani (Paolo Pintus, Gabriele, Federico...), tedeschi (Holbein, Schleichacher) e slavi (Bastovich, Millosz) e dall’importanza che la regione ha avuto per la storia italiana della psicoanalisi.
9. Come notato in una nota inedita inviata da Domenico Scarpa all’editore Cliquot, il riferimento è a C. Tumati, *I tetti rossi. Ricordi di manicomio*, Fratelli Treves, Milano 1931. Cfr. a p. VII: «Raramente il popolo chiama l’ospedale dei pazzi ‘manicomio’ o – tanto meno – ‘ospedale psichiatrico’ come giustamente si vuole dai medici. Esso preferisce dargli un nome più sereno o più pittoresco e lo trae da quello del titolare – santo, scienziato, benefattore – o da caratteristiche del luogo. Questa dei tetti o dei muri “rossi” sembra averlo colpito di più se ricorre in varie regioni ed io l’ho scelta senza alcun riferimento a determinati istituti così chiamati, ma solamente per la vivacità – involontariamente simbolica – dell’espressione».
10. Carafa, *La vita involontaria*, Cliquot, Roma 2020, p. 18.
11. M. Foucault, *Storia della follia nell’età classica* [1963], trad. it. di F. Ferrucci, BUR, Milano 1976.
12. Carafa, *La vita involontaria*, cit., p. 18.

so come un fenomeno che sconfinava dal privato e opera a livello sociale. Come ogni represso che si rispetti, la follia è destinata – lo vedremo – a tornare. L'abulia di Paolo non si limita ai rapporti familiari, bensì infetta la sua intera sfera relazionale ed è causa del trasferimento a Vallona, di fatto imposto dall'amico Gabriele. Piegandosi di volta in volta alla volontà altrui, Paolo si ritrova sempre allo stesso punto, incapace di evolvere.

Questo aspetto diventa evidente in uno dei momenti centrali della narrazione, ovvero il suicidio e il funerale del taciturno e bellicoso Thomas. Vale la pena di soffermarsi perché attorno a questa figura si raccoglie una serie di fenomeni ricorrenti. Del gesto viene messa anzitutto in luce la volontarietà: la porta chiusa con il nastro adesivo per impedire la fuoriuscita del gas prelevato dal fornello con un tubo misurato scrupolosamente, il letto e il pigiama in ordine... Tutti elementi che indicano che si è trattato di «un piano freddo e meditato».¹³ Tale caratteristica di Thomas – la risolutezza – mette in moto uno degli espedienti responsabili della ricorsività all'interno del romanzo e che con la ripetizione ha molto a che fare: il labile confine tra proiezione e sdoppiamento, più di una volta rilevato e mai chiarito dal narratore. Accompagnato dal carismatico e ciarliero Federico (a sua volta un riflesso di Gabriele), Thomas si presenta fin dalla sua prima apparizione come un soggetto sfuggente e oppositivo, soprattutto nei confronti di Paolo, in un modo che ricorda le poche informazioni relative al fu signor Pintus. La sovrapposizione diventa esplicita quando, un pomeriggio d'inverno, Paolo trova Thomas ritto immobile sotto la neve. In Thomas, Paolo vede un «distacco senza rimedio dal mondo [...] il senso dell'improvvisa e sempre possibile caduta di ogni speranza», lo stesso riconosciuto «[a]nche o proprio in uomini temibili come [suo] padre».¹⁴ Tanto Thomas somiglia a Pintus padre, quanto si distanzia da Paolo: nessuno dei due «sopporta le contaminazioni»¹⁵ ma quest'ultimo, a causa della sua inettitudine, si condanna costantemente a sopportare la melma vischiosa che è per lui il reale. L'esempio più compiuto di tale fenomeno psichico si verifica in corrispondenza della processione funebre: in primo luogo, al paesaggio di Vallona si sostituisce quello di Oblenz, offrendo a Paolo l'occasione di trasformare il funerale dell'amico in quello ideale del suo passato. Ma qualcosa nel meccanismo si inceppa:

Fu così che, a un certo punto, non seppi più esattamente chi stessi accompagnando al cimitero, Lisa, Wanda, Gabriele, zia Beatrice o un estraneo che rappresentava tutti gli esseri conosciuti, e anche me. Dovevo guardare

13. *Ivi*, p. 73.

14. *Ivi*, p. 76.

15. *Ivi*, p. 71.

le persone per rendermi conto della realtà, ma anche le persone somigliavano ad altre, già viste.¹⁶

L'effetto persecutorio di questo appiattimento mostra come il fenomeno psicologico della proiezione assuma un effetto perturbante dal momento che non è chiaro al lettore se la sostituzione di un personaggio con un altro o lo sdoppiamento siano reali; si tratta di una questione presente in vari testi del corpus, soprattutto, si capisce, in quelli con un narratore auto-diegetico. Il perturbante è il «segnale emotivo della coazione a ripetere»¹⁷ perché chi si costringe a vivere sempre le stesse, penose situazioni, espone il fianco a quel senso di spaventoso familiare che getta una luce sinistra su ciò che sarebbe di per sé innocuo.¹⁸ L'oscillazione tra reale e immaginato è una delle caratteristiche di Paolo, narratore inattendibile perfino per se stesso: numerosi sono i passaggi in cui la voce narrante, che parla da un futuro imprecisato, insinua nel lettore il dubbio di aver frainteso una situazione e che, a conti fatti, sia impossibile comprendere non solo la realtà circostante, ma il proprio stesso sé.

Non è certo un caso se questo momento costituisce una cesura traumatica tra le due parti in cui si divide il romanzo, scatenando il ritorno della follia che diventa evidente nel momento in cui Paolo si specchia in una vetrina e il suo ritratto non gli rimanda più un'immagine intera ma scomposta, come la sua identità ormai frammentata. La condizione di Paolo sembra il risultato di un destino di follia, quello di ripetere ciò che – per dirla con Freud e Schelling – doveva restare nascosto e invece è affiorato: il trauma del nonno e dei Tetti Rossi. Si tratta di un destino inteso in senso «moderno», che emerge solo «ex post» e si rapporta al caso per «quel sovrappiù di arbitrio o di casualità che ci fa immancabilmente pensare (reazione inconcepibile di fronte a una tragedia) che le cose *potevano andare diversamente*. Ma ci dicono anche che *così sono andate*, e che il

Forme
della coazione a
ripetere
nel romanzo
italiano degli
anni Settanta

16. *Ibidem*.

17. *Il testo del desiderio. Letteratura e psicoanalisi*, a cura di G. Alfano e C. Colangelo, Carocci, Roma 2018, p. 165.

18. Freud parla di «esperienze che ci permettono anch'esse di riconoscere senza fatica che soltanto il fatto della ripetizione involontaria rende perturbante ciò che di per sé è innocuo, e ci insinua l'idea di fatalità, di inevitabilità là dove normalmente avremmo parlato soltanto di "caso". [...] nell'inconscio psichico è riconoscibile il predominio di una *coazione a ripetere* che procede dai moti pulsionali: questa coazione dipende probabilmente dalla natura più intima delle pulsioni stesse, è sufficientemente forte da imporsi al di sopra del principio di piacere, fornisce a determinati lati della vita psichica il carattere demoniaco, si esprime ancora assai chiaramente in ciò cui aspira il bambino in tenera età e domina parte del decorso della psicanalisi del nevrotico. Tutte queste spiegazioni ci predispongono a una scoperta: si percepirà come elemento perturbante ciò che può ricordare questa coazione a ripetere». S. Freud, *Il perturbante*, in Id., *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, trad. it. di S. Daniele, E. Luserna, C.L. Musatti, M. Montinari, E. Fachinelli, H. Trettle Fachinelli, M. Tonin Dogana, P. Veltri, M. Ciarpaglini, Bollati Boringhieri, Torino 1991, pp. 290-291.

verdetto, per quanto poco motivato, è irreversibile». ¹⁹ Fin dall'inizio del romanzo, in effetti, al destino assillante corrisponde una altrettanto insistente casualità. L'oscillazione non è mai risolta, sicché i due termini restano intercambiabili lungo tutto il testo, e negli interventi che l'io narrante fa a posteriori permangono evidenti tracce di questa indecidibilità; il dubbio resta perfino nell'esercizio della professione di psicoanalista, scelta nel pieno della crisi a seguito di una conversazione con il professor Millosz che, in un clima da taverna dostoevskiana, assume alternativamente le sembianze di un inviato del diavolo o di un ozioso *causeur*.

L'inizio della seconda parte rappresenta in sé una ripetizione. Preso in carico dal dottor Schleibacher nella doppia veste di allievo e di paziente, Paolo comincia un percorso di psicoanalisi con il maestro, e per prima cosa racconta gli eventi accaduti fino a quel momento, dandone una versione più accettabile, per così dire *sana*. In effetti, delle parole non ci si può fidare fin dall'inizio del romanzo: più che di scissione dell'io, come afferma Schleibacher, sarebbe il caso di parlare di una generale insicurezza ontologica, che infetta il rapporto di Paolo con la realtà e che emerge (anche) attraverso il linguaggio. Le continue metafore denunciano un'incertezza rispetto ai confini del proprio essere: il reale è identificato come una «melma vischiosa» e le frequenti allusioni alla dimensione animale inscenano una dialettica tra predatore e preda in cui ricorre l'idea di essere divorato. Lo stesso vale per l'uso di figure retoriche come l'antitesi o l'anfibologia, che trasforma le sirene d'allarme del porto di Oblenz in creature mitologiche. Il testo sembra ricalcare il muro dei Tetti Rossi «fatto di assenza, di contraddizioni e di elisioni, e insomma di un cieco turbinio di schegge dell'uomo». ²⁰ La scrittura «chiara e ferma» elogiata da Italo Calvino nella quarta di copertina della prima edizione Einaudi nasconde così una densità di rimandi interni che aprono una faglia su una visione del mondo pericolosa e discontinua, dove ogni cosa può rovesciarsi nel suo opposto: l'animato in inanimato, la preda in cacciatore e l'uomo in animale. È in questa fase che Paolo sembra uscire dal processo coattivo attraverso quello che, parafrasando Foucault, potremmo definire il potere analitico. Come paziente, vedendo incasellato il male oscuro in una rassicurante diagnosi, Paolo può iniziare a «fabbricare sulla sua fragile consistenza», ²¹ ma, su un livello più ampio, l'esercizio della psicoanalisi gli permette di inserirsi in società. A partire da Freud, Brooks nota che la ripetizione è anche dominio; in effetti, replicando le tecniche di Schleibacher anche con un certo

19. F. Moretti, *Il romanzo di formazione*, Garzanti, Milano 1986, p. 200.

20. Carafa, *La vita involontaria*, cit., p. 111.

21. *Ivi*, p. 102.

sadismo, per esempio nei confronti di Francis, un giovane paziente molto simile a lui, Paolo trova uno scopo nel farsi custode della divisione tra sani e malati già garantita dal muro dei Tetti Rossi. Eppure, in lui permane la tentazione della tesi estrema «per cui i pazzi non sono affatto pazzi, bensì gente che gli altri non capiscono, solo perché si muovono su coordinate diverse...»,²² insomma l'antipsichiatria.

La circolarità delle azioni infetta anche il finale del romanzo che si chiude – per caso o per destino – con il ritorno di Paolo a Oblenz: sulla scia del primo *Bildungsroman*,²³ resta da svelare il mistero ultimo, varcando la soglia dei Tetti Rossi. Non da internato, come inconsciamente Paolo aveva temuto, ma come psicologo. Qui «l'invenzione finisce» (questo il titolo del capitolo) e il manicomio si rivela nella sua miseria, abbandonato a se stesso.²⁴ Nel cortile, Paolo vede un paziente appoggiarsi a un bastone ripetendo la frase: «Tu vai giù, io vado su». Malgrado il parere contrario dei medici, che liquidano il comportamento come “stereotipie”, Paolo, determinato a comprendere il significato del gesto, inizia a imitarlo, prima di dirigersi verso l'ufficio del direttore. Con questo scambio, il protagonista non soccombe alla propria follia, come si è voluto sostenere,²⁵ ma la integra. Ciò implica anche una sovversione del modello classico del *Bildungsroman*,²⁶ in cui la sintesi permette all'individuo di integrarsi nella società borghese. Qui avviene sì una sintesi, ma questa si compie nell'accettazione della follia, ribaltando uno dei fondamenti della società borghese.

Forme
della coazione a
ripetere
nel romanzo
italiano degli
anni Settanta

22. *Ivi*, p. 103.

23. «Nel Bildungsroman il senso da attribuire alla vicenda è sempre e intimamente collegato alla soluzione di un enigma. [...] Una narrazione sorretta dall'esistenza di un mistero, e conclusa dalla sua soluzione, riporta in primo piano la coppia teorica di fabula e intreccio. La fabula: organizzazione del materiale narrativo secondo rigorosi criteri causali: narrazione “oggettiva”, svincolata da qualsivoglia punto di vista particolare. L'intreccio: “introduzione dei materiali narrativi nel campo visivo del lettore” (Tomaševskij): narrazione “soggettiva”, perché sorretta dalla differenziazione dei punti di vista all'interno del racconto stesso» (Moretti, *Il romanzo di formazione*, cit., p. 115).

24. Lo stato di incuria in cui versa il manicomio, e in particolare il suo giardino che, come ricorda Foucault, viene introdotto già nelle primissime istituzioni, simboleggia probabilmente il declino delle strutture manicomiali, percepite ormai come desuete negli anni che preludevano alla legge Basaglia.

25. Mi trovo in disaccordo con Ilaria Moretti, che sostiene che Pintus, nel finale del romanzo, diventi definitivamente pazzo (cfr. I. Moretti, «La vita involontaria» de Brianna Carafa: pour une rhétorique de la crise, in «Interstudia», 2020, *Crise du langage, langage(s) de la crise. Représentations discursives*). La mia ipotesi contraria si basa sul fatto che, terminata l'interazione con il malato, Paolo riprende il suo ruolo di professionista e si appresta a incontrare il direttore del manicomio. Questa lettura è anche avallata dall'autrice che, in un'intervista, si rammarica del fatto che in pochi hanno inteso il finale: «C'è speranza, a patto di rischiare molto. Nel finale, infatti, anziché dall'alto della cattedra, con una diagnosi, il protagonista cerca di immedesimarsi nel malato. Dice: vediamo di capire, mettendo a repentaglio la sua salute mentale» (L. Marzoli, *Tra psicoanalisi e letteratura. Incontro con la scrittrice Brianna Carafa*, in «L'Unità», 4 settembre 1976).

26. Non solamente il confronto con il *Bildungsroman* storico ci permette di verificare la tenuta dell'ipotesi di Brooks, ma probabilmente era questo il modello con cui Carafa – figlia di Antonio, traduttore di Goethe per Santoni, e nipote di Enrichetta, traduttrice di Tolstoj per Einaudi – era cresciuta e intendeva misurarsi. Anche Claudio Magris alludeva probabilmente a questa qualità quando nel 1975 elogiò il libro dicendo che ricordava «i grandi e grigi libri della migliore narrativa mitteleuropea».

Attraverso tre elementi portanti (l'assenza di volontà; la follia; l'analisi) la coazione a ripetere agisce in modo strutturale all'interno di questo romanzo a scoperta vocazione psicoanalitica. Non solo la ripetizione costituisce il principale motore – o freno? – al progredire della narrazione, ma il romanzo è costellato da numerosi rimandi interni e somiglianze che raffigurano il ritorno del represso, e mettono in crisi il sistema della *Bildung*. Questa è la grande differenza con l'analisi di Brooks che, nel suo corpus ottocentesco, mostrava una coazione a ripetere che permetteva alla trama di giungere al suo fine, che nel caso del romanzo di formazione coincide con l'assunzione su di sé dei valori borghesi.

Laura Pergola

3. Coazione a ripetere esterna

Veniamo alla seconda categoria, in cui la ripetizione non colpisce il soggetto in modo diretto ma indiretto. Se nel primo caso è il protagonista, incapace di esercitare il libero arbitrio, a essere la vittima e il principale fautore di un circolo vizioso, la coazione a ripetere esterna sposta invece l'attenzione sul contesto sociale che mira a riprodursi ciecamente ed è però ostacolato dalla forza di volontà dei personaggi principali, figure – in qualche misura – anarchiche. Questo schema caratterizza, tra gli altri, due testi almeno in apparenza molto lontani tra loro: *L'arte della gioia* di Goliarda Sapienza e *Corporale* di Paolo Volponi. Si tratta di romanzi imponenti, che Domenico Scarpa ha definito delle «opere-mondo mancate»²⁷ per la tendenza a sfuggire a qualsiasi tentativo di contenimento o classificazione. Ad accomunarli è anche la presenza di un sostrato psicoanalitico riconducibile a *Al di là del principio di piacere*, che li rende particolarmente adatti a testare il potenziale ermeneutico della coazione a ripetere.

Come riassunto efficacemente da Maria Rizzarelli, *L'arte della gioia* (1998)²⁸ è la storia del «lungo itinerario della protagonista, che si affranca progressivamente dalle costrizioni sociali della povertà, dalle inibizioni della carne imposte dall'educazione religiosa, dalle catene intellettuali derivanti dall'ignoranza e dai pregiudizi».²⁹ Nella prima delle quattro parti del romanzo, questa lotta si concretizza in una serie di omicidi ai danni di quattro donne: quello della madre di Modesta insieme con la sorella Tina, presentato in modo indiretto ed ellittico, e quelli di Madre Leonora e della

27. D. Scarpa, *Senza alterare niente*, in G. Sapienza, *L'arte della gioia* [2008], Einaudi, Torino 2015, p. 524.

28. Malgrado la complicata vicenda editoriale, ritengo che si possa includere *L'arte della gioia* in questa rassegna, prendendo come riferimento la data di fine stesura, riportata a p. 511 dell'edizione Einaudi, il 1976. Due sono le edizioni integrali del romanzo: G. Sapienza, *L'arte della gioia: romanzo anticlericale*, Stampa alternativa, Roma 1998, pubblicata a spese di Angelo Pellegrino, e G. Sapienza, *L'arte della gioia*, Einaudi, Torino 2008, riproposto a seguito del successo francese e tedesco.

29. M. Rizzarelli, *Goliarda Sapienza. Gli spazi della libertà, il tempo della gioia*, Carocci, Roma 2018, p. 76.

principessa Gaia, esplicitamente descritti. L'uccisione delle donne non è – non solo! – finalizzata a ottenere la libertà o l'indipendenza economica, ma ha un significato più profondo. Esse infatti hanno il difetto di «incarnare malamente l'ideale altissimo che Modesta ha del suo genere»,³⁰ e si sottomettono, ciascuna alla propria maniera, ai dettami della società patriarcale, cosicché «non solo rimandano a Modesta un'immagine avvilita del proprio sesso, ma indirettamente la condannano al loro stesso destino».³¹ Anzi, il loro comportamento è funzionale alla sopravvivenza di un sistema in cui le donne sono inevitabilmente subalterne; si pensi a Madre Leonora che deride Modesta per aver pensato che una donna possa diventare una dotta. Ma la forza distruttiva di Modesta è sempre controbilanciata da una spinta positiva, e l'eliminazione delle figure materne abiette è funzionale ad affermare la maternità come valore positivo nella seconda metà del romanzo. Non è in gioco un problema di proiezioni, perché il problema di Modesta non è con La Madre, ma con queste madri particolari. Quando toccherà a lei fare da madre a Prando, Jacopo e Bambù, ma anche a Mela e 'Ntoni, Modesta sarà capace di proporre un modello genitoriale nuovo. Le norme che regolano la vita di Villa Suvarita, infatti, sono basate sulla libertà individuale e sull'autodeterminazione, per questo sono sempre passibili di cambiamento. Sono dei principi che non fanno sistema e non delle imposizioni che costringono l'individuo a percorrere dei sentieri prefissati.³²

In effetti, lungo tutto il romanzo, Modesta mostra una certa diffidenza per qualsiasi schema rigido, e la psicoanalisi non ha una sorte troppo differente. La problematizzazione della scienza freudiana è al centro del *Filo di mezzogiorno* (1969), romanzo autobiografico in cui Sapienza, a seguito di un tentativo di suicidio, racconta la propria esperienza come paziente di Ignazio Majore, psicoanalista allora noto nei salotti culturali romani. Il romanzo è pervaso da termini del lessico psicoanalitico, come il *transfert* con cui l'analista vorrebbe catalogare il sentimento che la protagonista, forse ricambiata, sente per lui. Più pertinente alla nostra analisi è un altro termine: *destino coatto*. Si tratta di un'espressione che compare solo tre volte nell'intera opera di Sapienza, ma viene giudicata abbastanza suggestiva da essere scelta come titolo per la breve raccolta di racconti pubblicata nel 1970 su «Nuovi argomenti». L'analista, nel mettere in campo questo termine a proposito della paura dell'abbandono della protagonista, dà la

Forme
della coazione a
ripetere
nel romanzo
italiano degli
anni Settanta

30. M. Farnetti, «*L'arte della gioia*» e il *genio dell'omicidio*, in *Appassionata Sapienza*, a cura di M. Farnetti, La Tartaruga edizioni, Milano 2011, p. 90.

31. G. Scarfone, *Goliarda Sapienza. Un'autrice ai margini del sistema letterario*, Transeuropa, Massa 2018, p. 156.

32. *Ivi*.

seguinte definizione: «Sa come si chiama il meccanismo del riesumare nel presente situazioni passate per ritrovare quelle emozioni, negative o positive che siano, perché solo quelle si sono conosciute e sperimentate e si identificano con la vita stessa? Destino coatto».³³ Il processo descritto dall'analista è del tutto sovrapponibile alla coazione a ripetere freudiana: è qui in gioco una traccia mnestica inconscia di un evento traumatico rimosso (il rifiuto materno) e la paziente, non potendo ricordare, agisce lo stesso rifiuto, contribuendo all'abbandono con le proprie azioni fuori misura. È il caso di osservare che l'interlocutrice riceve questo argomento in modo ambiguo: «Era giustissimo quello che diceva: destino coatto, sì. Forse. Ma io avevo freddo...».³⁴ In un brevissimo giro di righe si passa da una completa accettazione, evidenziata dal superlativo, alla semplice affermazione, messa subito in dubbio dall'avverbio *forse*, per poi cambiare discorso con l'avversativa. La digressione non è fine a se stessa, visto che questi motivi vengono ripresi nell'*Arte della gioia*, specialmente, va da sé, nel rapporto con la psichiatra/psicoanalista Joyce, che porta a villa Suvarita la novella – siamo nei primi anni Trenta – scienza freudiana. Come già per la religione e il socialismo, a una prima fase di infatuazione segue il rifiuto. Inizialmente, Joyce «dipana con la sua voce melodiosa ogni ostacolo»³⁵ e sembra in grado di poter spiegare ogni cosa con la psicoanalisi. Non servirà molto tempo a Modesta per rendersi però conto che «tante cose non tornano».³⁶ In questi capitoli (a forte impostazione dialogica, come *Il filo*), Modesta mette in discussione il concetto di inconscio, sostenendo indirettamente di essersi liberata dai propri traumi infantili, a differenza di Beatrice che «è stata vittima della sua infanzia o, come dite voi, del suo *destino coatto...* che bel titolo sarebbe per un romanzo!».³⁷ Il nesso tra coazione a ripetere e destino sociale è evidente: Modesta ha «deciso di infrangere le tradizioni»³⁸ e cioè il perpetrarsi dei tradizionali ruoli di genere e di classe. La sua felicità invece è – come ammette anche Joyce – «un atto di volontà».³⁹ Diverso è il caso della remissiva Beatrice, che si consacra totalmente a Gaia prima e a Carlo poi e, diventata vedova, si lascia morire di dolore come un'eroina da melodramma: incapace di emanciparsi dal sistema, Beatrice mantiene uno stato subalterno e va incontro a una morte prematura (come tra l'altro sua madre). Un altro punto di frizione è la sfera sentimentale e sessuale, che Joyce vorrebbe imbrigliare in una rigida interpretazione della

33. G. Sapienza, *Il filo di mezzogiorno* [1969], La nave di Teseo, Milano 2019, p. 91.

34. *Ibidem*.

35. Sapienza, *L'arte della gioia*, cit., p. 312.

36. *Ivi*, p. 314.

37. *Ivi*, p. 315.

38. *Ibidem*.

39. *Ivi*, p. 302.

psicoanalisi. La dottoressa, scoperta la relazione tra Bambù e Mela, esprime la necessità di “salvare” Bambù da questo rapporto omosessuale e interclassista, doppiamente scandaloso agli occhi di Joyce. La risposta di Modesta sconfigge l’analista sul suo stesso terreno: anzitutto, è consapevole che lei, la madre, rappresenta la società agli occhi delle due ragazzine; condannare il loro rapporto significa quindi condannarle a una vita di autoemarginazione. Ma soprattutto, Modesta fa notare alla compagna che lo stesso Freud non concepiva la psicoanalisi come una scienza esatta e punitiva: quando Joyce cerca di ridurre il loro amore a transfert e quindi a proiezione di eventi passati, Modesta afferma la verità amorosa e ribatte: «cosa c’è di male nel ricercare una gioia che si è conosciuta o solo immaginata?». ⁴⁰ Ecco dunque la chiave: contro il destino coatto, Modesta sostiene la «grammatica delle emozioni», ⁴¹ uno studio del proprio sentire che non libera il soggetto dalla ripetizione, ma gli permette di viverla in modo consapevole, trasformando il circolo vizioso in uno virtuoso. Ricontestualizzati nel sistema complesso dell’*Arte della gioia*, i dialoghi psicoanalitici del *Filo* acquisiscono un significato nuovo: non si limitano, cioè, a contestare la mania diagnostica di alcuni psicoanalisti selvaggi, ma servono a stabilire un nuovo modello di vita non solo emotiva, ma anche sociale.

L’*Arte della gioia*, tra i testi in esame, è quello che più si avvicina al modello di Brooks, riprendendo *Al di là del principio di piacere* in maniera quasi letterale. Come si è notato, la narrazione è «incorniciata tra due orgasmi» ⁴² di modo che il piacere permette letteralmente di passare «da uno stato di quiescenza a uno stato di “narrabilità”». ⁴³ Il piacere, e più in generale il corpo, è fondamentale, tanto che le relazioni con cui Modesta persegue l’ideale della gioia costituiscono lo «spazio dilatorio» che manda avanti il romanzo. Alla ricerca del piacere corrisponde tuttavia una altrettanto assidua presenza della morte, «la Certa», e infatti la connessione di *eros* e *thanatos* è presente in ognuna delle relazioni di Modesta: nei tentati suicidi di Joyce, nella passione letale con Mattia, nell’ultimo incontro con Carmine, nella «lotta a morte» del parto. ⁴⁴ La ripetizione lavora quindi in modo ambiguo: da un lato punta verso la fine, il momento in cui il significato del romanzo – la metafora globale – sarà chiaro, dall’altro la ritarda. Il testo, come la vita, tende alla fine, ma ci vuole arrivare a modo proprio, e così Modesta, la donna che cerca di afferrare il segreto della morte di Car-

Forme
della coazione a
ripetere
nel romanzo
italiano degli
anni Settanta

40. *Ivi*, p. 351

41. Cfr. *ivi*, p. 105: «Ecco la strada giusta: bisognava, così come si studia la grammatica, la musica, studiare le emozioni che gli altri suscitano in noi».

42. Rizzarelli, *Goliarda Sapienza*, cit., p. 78.

43. Brooks, *Trame*, cit., p. 113.

44. L’importanza di questi elementi viene analizzata in termini psicoanalitici in Scarfone, *Goliarda Sapienza*, cit., pp. 182-192.

mine, non sfugge la morte, ma la sfida. D'altronde, ammette Brooks: «può avere infine una sua logica che la ripetizione parli, nel testo, di un ritorno che sovverte di fatto le stesse nozioni di inizio e di fine [...]. Il ruolo delle trame narrative è appunto quello di imporre un finale che pur tuttavia suggerisca un ritorno, un nuovo inizio: una rilettura».⁴⁵ Le ultime parole del romanzo «[r]acconta, Modesta, racconta»⁴⁶ affermano l'irriducibilità del principio vitale anche di fronte alla morte. Come i defunti nel corso del libro ritornano nei luoghi amati, nei nomi e nei gesti delle nuove generazioni, la protagonista va incontro alla morte sapendo di ritornare tra le pagine del romanzo: mentre leggiamo questa storia, Modesta la vive, la vive ancora.

Prendiamo ora il caso di Volponi. Come denuncia l'epigrafe morantiana,⁴⁷ al centro di *Corporale* si trova la bomba atomica, da intendersi come «esito terminale della razionalità industriale».⁴⁸ Il tema della bomba si impone fin dall'inizio del testo, dapprima come un ritorno del represso che passa per i lapsus e i sogni del protagonista, l'impiegato Gerolamo Aspri, e successivamente nella forma di un pensiero ossessivo e totalizzante, che sfocia nel progetto dell'Arcatana. *Corporale* «doveva essere la fobia psicanalitica di un uomo che teme un'esplosione atomica»⁴⁹ e la paura di Aspri, con il riaffiorare onirico della bomba, ricorda la condizione dei soldati nevrotici, che sognando ripetutamente il proprio trauma cercano di padroneggiare gli stimoli retrospettivamente. Nella nevrosi, l'evento traumatico determina un processo coattivo dominato dalla pulsione di morte, il che è in linea con l'interpretazione pulsionale proposta da Zinato, che identifica la bomba con *thanatos* e il corpo con *eros*. È lecito parlare di nevrosi traumatica in quanto «la bomba è già scoppiata»:⁵⁰ il trauma è già avvenuto, e la progressiva disintegrazione del sé del protagonista è conseguenza diretta dello scoppio. Gli effetti della bomba si presentano già nei sogni che Gerolamo fa durante le vacanze al mare, come scrive a Overath («prima di tutto un'introduzione razionale con qualcuno che mi spiega che io ero stato contaminato dalla bomba H»)⁵¹. Non deve sorprendere che l'interpretazione di Overath – il sogno come appagamento di deside-

45. Brooks, *Trame*, cit., pp. 119-120.

46. Sapienza, *L'arte della gioia*, cit., p. 511.

47. «La nostra bomba è il fiore, ossia la espressione naturale della nostra società contemporanea», tratto da E. Morante, *Pro o contro la bomba atomica* [1965], in Ead., *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, Adelphi, Milano 2013, p. 99.

48. E. Zinato, «Dentro il polline di Freud». *Il rimosso industriale di Paolo Volponi*, in *Letteratura e psicoanalisi in Italia*, a cura di G. Alfano e S. Carrai, Carocci, Roma 2019, p. 250.

49. *Questo pazzo signor Aspri*, intervista a cura di C. Stajano, in «Il giorno», 21 febbraio 1974.

50. T. Toracca, *Paolo Volponi. «Corporale», «Il pianeta irritabile», «Le mosche del capitale»: una trama continua*, Morlacchi, Perugia 2020, p. 36.

51. P. Volponi, *Corporale* [1974], Einaudi, Torino 2014, p. 21.

rio – sia sostanzialmente opposta a quella appena enunciata. D'altronde, la psicoanalisi è «inclusa in senso parodico nel testo stesso»,⁵² per cui è del tutto sensato che il tedesco dia un'interpretazione antecedente alla svolta di *Al di là del principio di piacere* e, con la sua tendenza geometrizzante, tenti di normalizzare il sogno di Gerolamo. Anche la terapia proposta, a base di «spumante e baci», sembra confermare l'intento parodico. Overath non capisce che il sogno altro non è che il segnale del male prossimo a deflagrare. Infatti, la psicosi⁵³ di Aspri dipende dal fatto che, attraverso la bomba, egli intuisce una verità che agli altri non è accessibile: un doppio trauma collettivo, «il passaggio dal mondo contadino al mondo industriale e la fine delle speranze di emancipazione legate a un'idea di riforma democratica del sistema industriale».⁵⁴ Come il soggetto melanconico, Aspri «sembra sia capace di cogliere il vero con maggiore acutezza [...] e ci domandiamo solo perché gli uomini debbano ammalarsi prima di poter accedere a verità di questo genere».⁵⁵ Alla base si trova un trauma – la modernizzazione in senso ampio – che comporta la disgregazione della società, e il personaggio lo rimette in atto nella propria visione del mondo, prima con una percezione frammentaria della realtà, e successivamente attraverso la scissione della propria identità. Ma, lo abbiamo visto, la ripetizione è generata dalla tensione tra istanze contrapposte; se da una parte abbiamo il principio di morte rappresentato della bomba, dall'altro abbiamo le pulsioni vitali: la volontà del protagonista, che passa attraverso il corpo.⁵⁶ Mentre il sé di Aspri subisce un continuo processo di frammentazione, il corpo rimane tutto intero, e diventa uno strumento conoscitivo del reale. Qui si ravvisa l'influenza di *Eros e civiltà*, in cui Marcuse esprime la necessità di creare una società non repressiva, per combattere il disagio della civiltà causato dalla repressione degli istinti: contro l'organizzazione oppressiva e mortifera della società produttiva, Marcuse propone l'affermazione di Eros con conseguente espansione della libido. Il corpo nel suo complesso diventerebbe oggetto di investimento libidico ma, in assenza di un cambiamento delle istituzioni, questo atteggiamento acquisterebbe i

Forme
della coazione a
ripetere
nel romanzo
italiano degli
anni Settanta

52. Zinato, «*Dentro il polline di Freud*», cit., p. 249.

53. G. Scarfone, *Il pensiero monologico. Personaggio e vita psichica in Volponi, Morante e Pasolini*, Mimesis, Milano-Udine 2022, pp. 84-85. Secondo Scarfone, se in *Memoriale* era in gioco una paranoia, per *Corporale* si può parlare di psicosi: «mentre nella seconda il legame con la realtà è compromesso, nella prima esso viene mantenuto».

54. E. Zinato, *Volponi, il soggetto esploso*, in *Cento anni di letteratura italiana*, a cura di M.A. Bazzocchi, Einaudi, Torino 2021, p. 354.

55. S. Freud, *Lutto e melanconia*, in Id., *Introduzione alla psicoanalisi e altri scritti 1916-1917*, ed. it. a cura di C.L. Musatti, Bollati Boringhieri, Torino 2012, p. 195.

56. Cfr. Zinato, «*Dentro il polline di Freud*», cit., p. 251: «La disintegrazione psichica e fisica di Aspri [...] implica lacerazione e smarrimento, ma al contempo può rovesciarsi nel suo opposto (la reintegrazione) perché mette in moto un'ansia attiva di mutazione e ribellione».

caratteri di un ripiegamento narcisistico. In effetti, non solo Gerolamo si autodefinisce un narcisista,⁵⁷ ma anche il suo linguaggio sembra andare nella direzione di un ritiro narcisistico dell'io. Soprattutto il continuo ricorrere a rime e analogie è assimilabile al linguaggio dei bambini, che traggono piacere dai giochi di parole, prima di venire costretti a limitarsi alle «combinazioni verbali dotate di senso».⁵⁸ Se, seguendo Orlando, lasciamo da parte la questione del piacere per i giochi con le parole e della loro repressione per concentrarci sul «compromesso in virtù del quale questo piacere ritorna in forma di represso che non potrebbe altrimenti ritornare»,⁵⁹ vediamo come il linguaggio di Gerolamo, per la sua stessa natura, diventa un mezzo di opposizione al reale e alla razionalizzazione estrema imposta dalle istituzioni.⁶⁰ Lo sperimentalismo dell'opera non è un prezzo troppo caro pagato alla neoavanguardia, come lamentava Pasolini, ma una parte integrante della contestazione operata dall'autore e dal suo personaggio.

La tensione tra forze opposte può darsi come legatura, «una raccolta di energie testuali che consenta di controllarle sistemandole in una struttura utilizzabile all'interno dell'economia energetica del racconto», vale a dire «una forma percepibile come tale: ripetizioni, iterazioni, richiami, simmetrie, tutti i tipi di viaggio all'interno del testo, ritorni di e ritorni a, che ci permettono di collegare fra loro vari momenti del testo stesso in termini di somiglianza o di sostituzione e non già di pura e semplice contiguità».⁶¹

Di qui il sistema di doppi, riconducibili a tre tipologie. Al doppio per omonimia, appartengono le due Ivana. La prima muore nella tomba marina, ma il suo cadavere non viene ritrovato: l'omonimia di per sé genera un effetto perturbante, tanto che la seconda Ivana, una prostituta con cui Gerolamo ha una relazione, viene costretta a mostrare un documento di identità. La contiguità perturbante si conferma quando Ivana, dopo aver raccontato la malattia di un'amica, viene colpita dallo stesso male, che sarà poi trasferito a Imelde, quasi che tutte le donne amate da Aspri fossero condannate.⁶² La seconda categoria, rappresentata da Overath, è il doppio

57. Cfr. Volponi, *Corporale*, cit., p. 218: «È un fatto anche la mia maglia, che tu critichi tanto e lo è anche il mio narcisismo. [...] Però contro il mio narcisismo sta la realtà delle cose che ho fatto, compresi i miei figli e tutta la vita che ho speso fuori di me: certo che la mia vita l'ho vissuta sempre e solo io e questo sembrerebbe essere una grossa prova di narcisismo».

58. S. Freud, *Il motto di spirito* [1905], in Id., *Il motto di spirito e altri scritti 1905-1908*, ed. it. a cura di C.L. Musatti, Bollati Boringhieri, Torino 2021, p. 149.

59. F. Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura* [1973], Einaudi, Torino 1992, p. 27.

60. Cfr. Zinato, «Dentro il polline di Freud», cit., pp. 241-242: «la figuralità che contraddistingue la scrittura volponiana può essere letta come una formazione di compromesso tra opposte tensioni».

61. Brooks, *Trame*, cit., p. 111.

62. Secondo Freud, la coazione a ripetere può assumere dei tratti perturbanti in tutti quei casi in cui il processo coattivo sembra sfuggire al controllo del soggetto. Curiosamente, l'esempio che fa è quello di una donna che continua a rimanere vedova.

di tipo parassitario. Inizialmente Aspri e il tedesco, uniti dagli ideali politici e dall'orfanità, instaurano un rapporto fraterno, finché Overath non si rivela un usurpatore. *In primis*, con il suo ruolo nel partito, egli sembra un'immagine di ciò che Gerolamo avrebbe potuto essere se non fosse impazzito;⁶³ in più intraprende una relazione con Ivana; come se non bastasse, si guadagna il favore dell'avvocato Trasmanati, impossessandosi del «suo valore di padre e di assassino». ⁶⁴ Infine, abbiamo i doppi prodotti dalla volontà del protagonista, quel «pathos della rivolta»⁶⁵ che si oppone alla pulsione di morte. Il rivoluzionario Joaquin Murieta, con la sua attività criminale, affronta la minaccia della bomba e quella della società borghese. Poi l'assassino, figura presente fin dalla prima pagina con uno statuto ontologico incerto, che incarna l'ideale di conoscenza attraverso il corpo che Gerolamo persegue,⁶⁶ anche sovrapponendosi al Trasmanati. Le prime due tipologie di doppio sono il segno di una realtà in frantumi e parlano la lingua dell'inconscio, dove decade il principio di non contraddizione, cosicché Ivana è viva e morta, Overath un amico fraterno e un parassita. I doppi generati da Aspri servono invece a opporsi a questa tendenza e, se non riescono a emanciparsi del tutto dalla frammentarietà, questa è controbilanciata da una concezione del corpo come *unicum*.

Così, anche nell'economia del romanzo, alla rivoluzione frammentaria ne segue una all'insegna della rigenerazione: il progetto dell'Arcatana rappresenta il tentativo di ricostruire un'unità da opporre al mondo frammentario che circonda Gerolamo. Il ritorno alla totalità perduta della campagna è un'altra regressione che, opponendosi al progresso raziocinante della bomba, sfida il principio di prestazione e pone le basi per una società non repressiva. Il nome composto del rifugio allude non solamente a un luogo in cui tornare a uno stadio preindustriale e animale (come il titolo

Forme
della coazione a
ripetere
nel romanzo
italiano degli
anni Settanta

63. *Corporale*, così come altri testi volponiani, è stato oggetto anche negli ultimi anni di molteplici studi che hanno avuto il merito di integrare approcci attuali come gli Animal Studies, l'ecocritica, o il postumanesimo, testando la tenuta del romanzo a varie interpretazioni. Cfr. ad esempio F. Diaco, *Lornitologo visionario. Lo sperimentalismo ecologico di Paolo Volponi*, in «Status Quaestionis», 25, 2023, pp. 221-268; D. Fioretti, *Forshadowing the Posthuman. Hybridization, Apocalypse and Renewal in Paolo Volponi*, in *Thinking Italian Animals. Italian and Italian-American Studies*, Palgrave Macmillan, New York 2014, pp. 145-158; N. Scaffai, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Carocci, Roma 2017, pp. 201-208. Tuttavia, una lettura psicoanalitica/psichiatrica della condizione di Aspri rimane comunque una chiave di lettura fondamentale in quanto le modalità di rappresentazione utilizzate, come ampiamente dimostrato dalla critica, sono sicuramente quelle della nevrosi, cfr. Scarfone, *Il pensiero monologico*, cit.; Toracca, *Paolo Volponi*, cit.; Zinato, «Dentro il polline di Freud», cit. Inoltre, la lettura di Toracca, che propone una continuità tra *Corporale* e *Il pianeta irritabile* nel segno di una mutazione da uomo ad animale, dimostra che queste interpretazioni sono conciliabili con quella patologica, che ai fini della presente analisi ho scelto di privilegiare.

64. Volponi, *Corporale*, cit., pp. 45-47.

65. Toracca, *Paolo Volponi*, cit., p. 28.

66. Cfr. Volponi, *Corporale*, cit., p. 84: «Oltre che pensare, camminare, mangiare, etc. etc., mi convinco di una necessità corporale, di una specie di lievitazione il cui stimolo e il cui appagamento posso definire con il verbo assassinare, assassinare come penetrare, rompere, esaurire, consumare, assorbire».

originale dell'opera), ma anche a uno scenario post-apocalittico. Così, «la rigenerazione di *Corporale* – la rivolta contro la società “bombesca” – è affidata in ultima istanza a una rigenerazione biologica da attuarsi attraverso una metamorfosi bestiale». ⁶⁷ Il finale ambiguo del romanzo lascia aperta la possibilità che Gerolamo sia davvero mutato, anche se questa mutazione non è mai mostrata nel romanzo; in ogni caso, ciò che rimane di lui è solo il «Cuaderno di Joaquin Murieta», il suo alter-ego rivoluzionario, lasciando sperare nella vittoria del principio vitale sulla pulsione di morte della società moderna, *contro la bomba atomica*.

Laura Pergola

4. La scrittura come ripetizione del trauma

Le due categorie di coazione a ripetere finora delineate, per certi versi opposte, hanno in comune la caratteristica di essere interne al testo, ma ne esiste una terza che comincia a esercitare la propria influenza dall'esterno e diventa perciò la condizione stessa del racconto. Essa riguarda un tipo di narrazione eminentemente psicoanalitico, ovvero la scrittura dell'autoanalisi, che lega a doppio giro la scienza freudiana e la letteratura e, forse è superfluo ricordarlo, trova il suo esempio più illustre nella *Coscienza di Zenò*. In effetti, se in generale «ogni racconto presuppone implicitamente di non essere che una ripetizione», ⁶⁸ nel caso del resoconto analitico è la narrazione stessa a essere una ripetizione su più livelli. Questa tecnica si compone di tre momenti successivi: il discorso del paziente, che si abbandona ai meccanismi dell'associazione analogica; a seguire, l'analista mette in intreccio gli elementi di maggiore rilievo, e in seguito li trascrive. ⁶⁹ Nell'autoanalisi, queste operazioni sono tutte a carico del paziente, con il risultato che la scrittura non è più solo un racconto ma un'azione, in cui la ripetizione del trauma attraverso la narrazione diventa una fase inevitabile del suo superamento. ⁷⁰ Lo stesso Freud ammetteva infatti un valore terapeutico della coazione a ripetere perché la fase di transizione in cui il paziente non riesce a ricordare «gli elementi che ha dimenticato e rimosso, e [...] piuttosto li mette in atto», ⁷¹ è necessaria a ricollegare il rimosso a una traccia mnestica e, quindi, a guarire. Nella scrittura dell'autoanalisi la ripetizione si svolge tutta all'interno del testo e può avere successo solamente prendendo la forma di una narrazione compiuta. I due casi che analizzerò formano un'altra “strana coppia” anche dal punto di vista tempora-

67. Toracca, *Paolo Volponi*, cit., p. 50.

68. Brooks, *Trame*, cit., p. 109

69. Cfr. M. Lavagetto, *Freud, la letteratura e altro*, Einaudi, Torino 1985.

70. Cfr. S. Freud, *Ricordare, ripetere e rielaborare*, in Id., *Totem e tabù e altri scritti 1912-1914*, ed. it. a cura di C.L. Musatti, Bollati Boringhieri, Torino 1975, p. 356.

71. *Ibidem*.

le, visto che si collocano più o meno agli estremi del decennio ma, soprattutto, permettono di esplorare entrambe le possibilità: la coazione senza via di fuga, ma anche l'autoguarigione.

Il campo di concentrazione (1972) è un «diario scritto da Io»⁷² che si sviluppa attorno alla *bilanciomania* del narratore. Il dubbio ossessivo si impone allo stesso tempo come tema e forma del libro: la voce narrante riporta ogni indecisione, fornendo uno schema espositivo che infetta qualsiasi elemento del discorso. La lingua del *Campo di concentrazione* presenta infatti una serie di caratteristiche ricorrenti: «paratassi insistita a microfrasi, ripetizioni ossessive e poi [...] lo stile nominale, la frase ellittica del verbo».⁷³ Sono tutti elementi che tendono a schiacciare la narrazione sul presente, impedendo qualsiasi tipo di progresso logico e cronologico.⁷⁴ I rapporti con le donne, spesso oggetto di queste elucubrazioni, hanno i tratti caratteristici della coazione a ripetere. Sentendosi «legato allo schema dell'amicizia affettuosa»,⁷⁵ Io si scruta, si analizza, conta i difetti in cerca delle cause della propria indesiderabilità. L'altro tema ricorrente è il meta-ragionamento sul dubbio ossessivo, che porta la voce narrante ad analizzare accuratamente il proprio male: angoscia e depressione sono descritte nelle loro cause ed effetti, sviscerate fino a essere travolte dal ruminamento esistenziale. A far da contrappeso ci sono i momenti descrittivi, in cui emerge l'occhio dell'intellettuale olivettiano che volge l'attenzione ai propri compagni di degenza e pare «abbracciare il punto di vista medico terapeutico», con una «prospettiva radicalmente distante da quella dell'antipsichiatria».⁷⁶

Il resoconto di Io non prende la forma della testimonianza, ma nemmeno quella del romanzo:⁷⁷ la scrittura non serve a compiere un'indagine

Forme
della coazione a
ripetere
nel romanzo
italiano degli
anni Settanta

72. M.P. Ottieri, *Cronologia*, in O. Ottieri, *Opere scelte*, a cura di G. Montesano, C. Nesi, M.P. Ottieri, Mondadori, Milano 2009, p. C.
73. V. Coletti, *La sintassi della follia nella narrativa italiana del Novecento*, in *Nevrosi e follia nella letteratura moderna*. Atti di seminario di Trento, maggio 1992, a cura di A. Dolfi, Bulzoni, Roma 1993. pp. 272-273.
74. Cfr. C. Gibellini, *La grammatica della follia*. Svevo, Pasti, Berto, Mari, Samonà, Manganelli, in R. Bertazzoli, C. Gibellini, S. Longhi, *La mente perturbata. Figurazioni letterarie del male interiore*, Cierre Grafica, Verona 2013, pp. 235-236: «Si assiste infatti a una forzatura della scrittura tradizionale attraverso una vistosa frammentazione della sintassi e un uso disinvolto della grammatica: la narrazione si dipana come una sequenza di frasi brevi, talvolta brevissime, spesso nominali o comunque ellittiche, che svolgono la catena dei pensieri e delle associazioni della voce narrante procedendo per analogia o per giustapposizione».
75. O. Ottieri, *Il campo di concentrazione* [1972], Guanda, Milano 2020.
76. A. Diazzi, *La farmacia fittissima. La rappresentazione del tema psichiatrico nell'opera di Ottiero Ottieri*, in «Enthymema», 13, 2015, pp. 1-12: p. 5.
77. Già Toscani, per negare il valore letterario del libro, rilevava una generale incertezza tassonomica verso di esso, classificato dai contemporanei come «diario-documento della cartella clinica», «dossier di una nevrosi depressiva» oppure «reperto medico scientifico» (C. Toscani, *La metastasi analitica. Letteratura e critica letteraria nei confronti della psianalisi*, Effe Emme, Milano 1978, p. 35). La questione non sembra risolta visto che il libro è stato riedito da Guanda nella collana «narratori della fenice», e classificato dai rivenditori alternativamente come autobiografia e romanzo o, come ho potuto verificare personalmente, collocato nella sezione di psicologia in alcuni punti vendita del gruppo Feltrinelli.
78. Ottieri, *Il campo di concentrazione*, cit., p. 69.

ma si mostra semplicemente come la continua ripetizione di un dubbio, in quanto «qui tutto è ripetizione»; nel campo di concentrazione «tutto è prevedibile, le giornate, il the, la cena. E tutta la malattia è imprevedibile [...]. La discontinuità mi spaventa. Perciò ho scelto questa penosa continuità del letto».⁷⁸ Tuttavia, questa scrittura non è del tutto immediata; non solo perché il testo presenta una divisione in capitoli, ma anche perché non mancano le riflessioni di poetica e gli *excursus* metaletterari, in cui Io analizza quanto ha scritto. A pagina 68, una lunga digressione critica si interroga sulla natura del testo: è letteratura questa, oppure no? In ogni caso, gli strumenti per analizzarla sono letterari, come genere e intonazione: dire di non avere stile è pur sempre una dichiarazione di stile. Questa scrittura autoreferenziale si impone soltanto come azione, come grafomania inadatta a ricostruire una trama e risalire alle origini del proprio male per superarlo, e diventa un'alternativa al vivere, come la voce narrante ammette, pur rimanendo incapace di uscirne.⁷⁹ Tra vivere e scrivere si “sceglie” di scrivere, ma questa scrittura non è altro che la messa in atto del dubbio ossessivo, e manca un vero e proprio scioglimento: dopo un breve soggiorno in Italia, Io torna in clinica e termina il libro con queste parole: «non so decidermi ad andare a casa».⁸⁰

La scrittura rende impossibile qualsiasi tipo di abreazione, ovvero la liberazione delle emozioni che segue al recupero della memoria dell'evento traumatico. Incapace di ristabilire una cronologia, la narrazione è completamente appiattita sul presente, privata della speranza del futuro o del conforto del passato non scritto e quindi perduto.⁸¹ In assenza di trama, il ruminare di Io non raggiunge mai il nucleo del proprio male: il paziente, invece di ricordare ripete, e ripete scrivendo: «non si tratta di scrittura terapeutica ma piuttosto di una forma di resistenza alla malattia»,⁸² che sembra però resistenza nella malattia. Quella del *Campo di concentrazione* è una scrittura del dolore senza abreazione, il fallimento dell'autoanalisi (in perfetta sintonia con la svolta farmacologica che Ottieri avrà di lì a breve).

Passiamo ora al caso di Laudomia Bonanni, che quando pubblica *Il bambino di pietra* (1979) ha settantadue anni e alle spalle una lunga carriera come maestra elementare e consulente per il tribunale dei minori, oltre a tredici libri pubblicati, di cui già due (*L'imputata*, 1960, *Vietato ai minori*, 1975) finalisti al premio Strega. Non mancano le recensioni positive al suo lavoro: già nel 1949, Eugenio Montale si mostra entusiasta nei con-

79. Vedi ad esempio *ivi*, p. 39: «Paragono continuamente lo scrivere al vivere. Il problema del vivere e dello scrivere ha pesato su tutta la mia vita. Non l'ho mai risolto, o scrivendo troppo o vivendo “troppo” (senza vivere)».

80. *Ivi*, p. 177.

81. Cfr. Gibellini, *La grammatica della follia*, cit., p. 236.

82. Ottieri, *Opere scelte*, cit., p. C.

fronti del lavoro di questa scrittrice della quale non conosceva «nemmeno il nome». ⁸³ Inserita nella vita culturale romana e frequentatrice del salotto di Maria Bellonci, nel 1985 abbandonerà il mondo letterario dopo essersi vista rifiutare da Bompiani la pubblicazione dell'ultimo romanzo, *La rap-presaglia*, uscito postumo nel 2002. ⁸⁴

Questo suo terzultimo romanzo, curiosamente alla prima persona, ⁸⁵ è in forma diaristica e diviso in due sezioni: Cassandra, detta Sandra, una donna di mezza età affetta da nevrosi d'angoscia, comincia a tenere un diario su consiglio dell'analista. Attraverso la tecnica della libera associazione, la seduta diventa il pretesto per scavare nell'infanzia, fino ad arrivare all'età adulta e alla vita coniugale. Alla fine della prima parte, Sandra si descrive così: «frigida» e «nullipara». La seconda parte del diario, maggiormente ancorata al presente, racconta del periodo che Sandra trascorre a casa dei genitori, costretta a occuparsi di loro proprio perché non ha figli.

La tematica sessuale si impone fin da subito nell'autoanalisi di Sandra, che la approccia in maniera ambigua: se da un lato teme domande troppo dirette sulla sfera erotica, dall'altro riconosce di essere una donna «emancipata e sotto certi aspetti spregiudicata», ⁸⁶ e per questo rifiuta di vedere la questione come rimozione («rimozione, lì per lì confondo con soppressione»). ⁸⁷ Sandra dà mostra di conoscere Freud, e ricerca nell'infanzia le cause del proprio male, ricostruendo la propria storia familiare e incolpando il «retaggio delle famiglie in cui non era (non è) contemplata la sessualità femminile». Ogni aspetto della vita intima provoca paura e disgusto nella protagonista, e si condensa in alcune immagini ricorrenti. La prima è quella delle uova, che accomunano le donne alle galline, con un accostamento del parto alla brutalità del mondo animale. ⁸⁸ Lo stesso vale per il ritornello «nonucciderelamoscanonucciderelamoscanonucciderelamosca»: anche le mosche hanno le uova («un pizzico di pasta cerosa color carne...») e ucciderne una significa farne fuori altre dieci.

Forme
della coazione a
ripetere
nel romanzo
italiano degli
anni Settanta

83. E. Montale, *Aggredisce i mostri la ragazza di Aquila*, in «Corriere d'informazione», 6-7 dicembre 1949, p. 3.

84. La delusione di Bonanni verso Bompiani e il mondo letterario in genere è già palpabile all'inizio degli anni Ottanta, quando viene intervistata da Sandra Petrignani (cfr. S. Petrignani, *Le signore della scrittura* [1984], La Tartaruga, Milano 2022).

85. La scelta della prima persona è abbastanza inedita per Bonanni, che tuttavia ha tenuto a sottolineare (al contrario di Ottieri) la distanza tra autrice e protagonista: «Non è un libro autobiografico come si è creduto un po' troppo. È autobiografico nella misura in cui lo è un qualsiasi libro di un qualsiasi autore. L'ho scritto perché è stato un argomento che mi si è imposto. La protagonista donna è un po' la protagonista di tutto quello che ho scritto» (intervista riportata sul sito ufficiale della Associazione Internazionale di Cultura Laudomia Bonanni, <http://www.laudomiabonanni.it/il-bambino-di-pietra.-una-nevrosi-femminile..html>, ultimo accesso: 5/12/24).

86. L. Bonanni, *Il bambino di pietra* [1979], Cliquot, Roma 2022, p. 16.

87. *Ibidem*.

88. *Ivi*, p. 23.

Il più importante simbolo del rifiuto della maternità è, ovviamente, il bambino di pietra, che fa la sua prima comparsa nella lapide del figlio del marmista del cimitero, dove Sandra bambina trascorre il pomeriggio. Da lui riceve in dono l'abbozzo di una testa per una statua di bambino, che la protagonista è sicura di aver conservato. Il bambino di pietra è responsabile della prima agnizione, ovvero il primo congiungimento con una traccia mnemonica: a casa dei genitori, la statua fa capolino da una vecchia valigia, conservata in mezzo a due fogli di giornale. Nel primo, si parla di un caso di calcificazione fetale, mentre il secondo riporta il suicidio di una donna, con «accanto un flacone di barbiturici e un recipiente di vetro contenente un feto», recante la scritta JESUS.⁸⁹ A questo punto, la protagonista è in grado di interpretare il proprio malessere in termini psicoanalitici: «Avrò rimosso il bambino da cui ero ossessionata e traumatizzata? Il figlio rimasto inespresso come un feto calcificato?». ⁹⁰ Questo passaggio chiude la prima parte, ma Sandra non è ancora guarita: la sua paura della maternità ha anche delle ragioni sociali, che la protagonista può esplorare attraverso la lente dei rapporti familiari. Infatti, «what Sandra does not want to replicate in her own life is indeed the selfishly sealed sphere of interests and emotions that constitute the traditional bourgeois family institution; therefore, she passionately denounces the “calcification” of familial ties». ⁹¹ Da un lato i maschi, adorati e vezzeggiati dalla madre, tanto da far supporre un Edipo al contrario, ⁹² dall'altro le femmine, sfruttate e indesiderate, fino alla fine. «La donna è il necroforo della famiglia» ⁹³ e questa condizione di subordinazione rivela lo stretto nodo che lega la nascita e la morte, giustapposte in una telegrafica biografia della madre: «La vita di mia madre. Ha perfino portato dentro un bambino morto. Aborti. Le gravidanze. I parti. I figli, sei figli». ⁹⁴ Nella casa natale, la protagonista riesce a vedere la madre e le sorelle in quanto donne, riconoscendo che il rancore materno verso la famiglia deriva dal fatto di essere stata costretta per tutta la vita a prendersi cura degli altri, e che le sorelle stanno ripetendo lo stesso destino. A interrompere questo circolo vizioso sarà la nipote Amina, che inscena un amoreggiamento con un garzone al fine

89. *Ivi*, p. 98.

90. *Ibidem*.

91. S. Teardo, *On Rejecting Motherhood: «The Stone Baby» by Laudomia Bonanni*, in «Intervalla», Special vol. 1, 2016, pp. 83-93: p. 88.

92. Bonanni, *Il bambino di pietra*, cit., p. 120: «E se il mito di Edipo andasse rovesciato? Se fosse la madre a desiderare nell'inconscio di giacere col figlio?».

93. *Ivi*, p. 587.

94. *Ivi*, p. 111.

di scappare di casa per proseguire gli studi a Roma. Sandra la accoglie in casa sua e instaura con lei un legame che sancisce la fine dei rapporti basati sul possesso, inserendosi così nel *continuum materno*, che permette una nuova interpretazione dell'istituzione familiare al di là dei vincoli imposti dal sangue e dai ruoli parentali tradizionali per ripristinare l'*Ordine simbolico della madre*, innanzitutto riappacificandosi con la madre e successivamente instaurando con Amina un rapporto elettivo assimilabile all'affidamento.⁹⁵

Attraverso questa maternità simbolica, sciolto il nodo originario e respinto il gergo «that confines women to a fate of reproduction and care»,⁹⁶ la nevrosi di Sandra sembra almeno in parte risolta, e anche il rapporto con il marito viene rivisto nell'ottica di una scelta attiva. Questo risultato si ottiene attraverso la scrittura del diario, che pure comporta una ripetizione dei traumi infantili e famigliari. Il diario è ciò che permette di isolare l'origine della nevrosi – il bambino di pietra – ma anche di mettere in luce quei “nodi”,⁹⁷ a cui essa si ricollega, impedendo la ripetizione degli stessi schemi. Per mettere in scena questa dinamica, Bonanni prende a piene mani dalla tecnica del resoconto analitico, che supera la libera associazione della forma diario in quanto esso «consiste nel privilegiare alcune scene cruciali, in cui si raccolgono e convergono tutte le linee di forza»,⁹⁸ e in effetti i brevi capitoli sono collegati da una serie di parole ricorrenti che mimano la libera associazione.⁹⁹ Qui l'*emplotment* è serratissimo, tanto da essere forse il punto debole del romanzo: tutto è funzionale alla rivelazione del nucleo traumatico, come dimostrano i riferimenti intertestuali che Cassandra snocciola di continuo. D'altra parte, ci sono una serie di autodenuce, in cui la protagonista rivela di riflettere su quanto scrive, con anche una certa angoscia dell'influenza. Quanto scritto risulta comunque decisivo al fine della guarigione, e questo è anche l'aspetto più originale del romanzo. Non solo perché Cassandra, attraverso il diario, sembra essersi guarita da sola, ma anche perché nella guarigione il rifiuto della maternità di sangue risulta definitivo e pacificato, con una netta devianza rispetto al modello di famiglia bor-

Forme
della coazione a
ripetere
nel romanzo
italiano degli
anni Settanta

95. Teardo, *On Rejecting Motherhood*, cit. analizza il libro di Bonanni alla luce dei movimenti femministi degli anni Settanta e del pensiero di Luisa Muraro, autrice dell'*Ordine simbolico della madre*, Editori Riuniti, Roma 1991.

96. Teardo, *On Rejecting Motherhood*, cit., p. 91.

97. Cfr. R.D. Laing, *Nodi. Paradigmi di rapporti intrapsichici e interpersonali* [1970], trad. it. di C. Pennati, Einaudi, Torino 2004, in cui la figura del nodo descrive la forma di quei rapporti famigliari indissolubili eppure caratterizzati dall'*impasse*.

98. Lavagetto, *Freud, la letteratura e altro*, cit., p. 249.

99. Teardo, *On Rejecting Motherhood*, cit., p. 85.

ghese e anzi, con Amina, abbraccia le cause giovanili dei movimentati anni Settanta. D'altronde Bonanni si era a lungo interessata alla cultura dei giovani, il suo soggetto prediletto, e al femminismo. Escludendo totalmente il medico dalla terapia, Cassandra, pur affrontando un percorso del tutto simile a quello delineato da Freud in *Ricordare, ripetere e rielaborare* (1914), mostra anche i limiti di una disciplina incapace di affrontare in modo efficace i problemi delle donne.

L'Io di Ottieri, ancorato al presente, era costretto a ripetere incessantemente il proprio male, mentre qui un impianto più tradizionale permette di "lavorare con piccoli indizi" e risalire alla radice del trauma ai fini della guarigione. Questa opposizione è visibile anche nei titoli: *Il campo di concentrazione* è la clinica, che con la sua routine impedisce un'elaborazione profonda, mentre *Il bambino di pietra*, rimandando all'infanzia della narratrice, allude dapprincipio al nucleo traumatico.

Laura Pergola

5. Conclusione

Già nella *Vita involontaria*, in cui l'assenza di volontà corrisponde a un processo coattivo che regge l'intera narrazione, sono presenti diverse forme di coazione a ripetere: quella interna, che caratterizza nel suo complesso il percorso di Paolo, quella esterna, che si manifesta nella pressione esercitata dalla psicoanalisi come professione, e quella del racconto come ripetizione del trauma, nelle sedute di psicoterapia con Schleibacher.¹⁰⁰ La prima, come si è mostrato, investe i contenuti, le strutture e la lingua del racconto, mentre le altre sono solo accennate. La seconda linea viene sviluppata in *Corporale* e nell'*Arte della gioia*, che adoperano vari dispositivi (ad esempio lo sdoppiamento) per mettere in scena una realtà votata a riprodurre l'ordine vigente e per questo ostile alla volontà del o della protagonista. Infine, la via portata avanti dal *Campo di concentrazione* e dal *Bambino di pietra* sfrutta il resoconto analitico per mettere in scena un'autoanalisi che, pur escludendo il destinatario della narrazione (l'analista), non può fare a meno di fare i conti con la ripetizione per provare a guarire, influenzando soprattutto la temporalità del romanzo.

Ad accomunare i testi è sicuramente la ricerca di soluzioni estetiche nuove che, in misura certo molto diversa, provoca una certa tensione tra trama e ricerca sperimentale. È soprattutto interessante notare che la psi-

100. In verità, visto che il narratore autodiegetico si colloca in un futuro imprecisato rispetto agli eventi narrati, lo stesso discorso si potrebbe portare avanti come interpretazione complessiva del libro.

coanalisi e la coazione a ripetere coinvolgono la dimensione sociale e relazionale,¹⁰¹ sono sempre funzionali anche alla rappresentazione di questioni percepite come urgenti nel contesto degli anni Settanta, che possono influenzarne, anche di molto, la configurazione, pur mantenendo il meccanismo di base. In questo modo, per esempio, Carafa può presentare una coazione antipsichiatrica o Bonanni una psicoanalisi femminista senza analista.

Forme
della coazione a
ripetere
nel romanzo
italiano degli
anni Settanta

101. Nel suo studio su Volponi, Morante e Pasolini (ma ritengo che questa riflessione possa essere estesa anche agli altri testi fin qui citati) Scarfone rileva un «cambio di paradigma avvenuto all'interno della psicoanalisi: il passaggio da un paradigma freudiano a uno post-freudiano, in cui la dimensione psicosociale, sovrapponendosi a quella psicobiologica, diventa determinante alla definizione della propria identità». Scarfone, *Il pensiero monologico*, cit., pp. 94-95.