



Enthymema XXI 2018

Pulsioni e dinamiche dell'eros infantile negli  
*Anni ciechi* di Pier Antonio Quarantotti  
Gambini

Matteo Maculotti

Università degli Studi di Milano

**Abstract** – Uno dei maggiori motivi di interesse dell'ambizioso e incompiuto ciclo degli *Anni ciechi*, in cui Quarantotti Gambini cercò di conciliare le memorie autobiografiche della propria infanzia e le risorse dell'invenzione letteraria, è il trattamento complesso, dinamico e spregiudicato che l'autore riservò al tema della scoperta dell'eros e al racconto del progressivo evolversi delle pulsioni di Paolo, il bambino protagonista delle vicende narrate. Scopo di questo saggio è dimostrare come la resa letteraria di tale ambito della *Bildung* non si esaurisce nella descrizione di contenuti manifesti della coscienza di Paolo e nella narrazione di eventi esplicitamente connessi a un discorso sull'erotismo infantile e sul confronto con il mondo della sessualità adulta, ma è orientata a una densa rappresentazione di istanze pulsionali profonde, ibride e ambivalenti, nella quale convergono i moti della sfera affettiva del bambino, i tratti psicologici fondamentali del suo carattere, gli apporti di ricordi sintomatici, fantasie, rielaborazioni immaginative e alcune tracce riconducibili al dominio dell'inconscio.

**Parole chiave** – Letteratura italiana; Pier Antonio Quarantotti Gambini; Infanzia; Psicoanalisi; Bildungsroman.

**Abstract** – One of the major matters of interest concerning the ambitious and unfinished cycle of *Gli anni ciechi* (*The blind years*), in which Quarantotti Gambini tried to reconcile the autobiographical memories of his childhood and the resources of literary invention, is the complex, dynamic and unprejudiced treatment that the author reserved for the theme of the discovery of erotic desire and the progressive evolution of the impulses of Paolo, the child protagonist. The purpose of this essay is to demonstrate how the literary rendering of this field of *Bildung* does not exhaust itself in the description of the manifest contents of Paolo's conscious mind, nor in the narrative of events explicitly linked to a discourse on infantile eroticism and the confrontation with the world of adult sexuality, but is geared to a dense representation of deep, hybrid and ambivalent instinctive instances in which converge the motions of the child's affective sphere, the fundamental psychological traits of his character, the provision of symptomatic memories, fantasies, imaginative re-elaborations and some traces pertaining to the domain of the unconscious.

**Keywords** – Italian literature; Pier Antonio Quarantotti Gambini; Childhood; Psychoanalysis; Bildungsroman.

Maculotti, Matteo. "Pulsioni e dinamiche dell'eros infantile negli *Anni ciechi* di Pier Quarantotti Gambini". *Enthymema*, n. XXI, 2018, pp. 1-31

<https://doi.org/10.13130/2037-2426/9257>

<https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema>



Creative Commons Attribution 4.0 Unported License  
ISSN 2037-2426

# Pulsioni e dinamiche dell'eros infantile negli *Anni ciechi* di Pier Antonio Quarantotti Gambini

Matteo Maculotti

Università degli Studi di Milano

## Premessa

L'intento di proporre in questa sede un'analisi psicologica aperta a suggestioni psicoanalitiche discende dalla convinzione che tale riferimento sia obiettivamente imprescindibile in una lettura del ciclo degli *Anni ciechi*, come più in generale dell'opera narrativa di Pier Antonio Quarantotti Gambini. L'impressione è che troppo spesso la critica ne abbia sottovalutato l'importanza, o d'altra parte, nei casi in cui la discussione si è soffermata sulle istanze introspettive e analitiche proprie dell'autore, non abbia saputo coglierne in modo adeguato l'intima ricchezza in rapporto alla trama diegetica e ai suoi diversi livelli.<sup>1</sup>

Alcune eccezioni notevoli, alle quali il presente contributo si riallaccia con l'ambizione di approfondirne e integrarne una serie di spunti, sono costituite dagli studi di Gilbert Bosetti – particolarmente sensibili ai valori dell'immaginario e della dimensione psicologica in rapporto al tema dell'infanzia nella letteratura italiana del XX secolo –, dalla tesi di dottorato di Pierre

<sup>1</sup> Per una rassegna delle diverse posizioni critiche in merito al legame tra Quarantotti Gambini e la psicoanalisi, e poi a proposito delle componenti analitiche e realistiche nei suoi vari romanzi, cfr. Iannuzzi (60 ss.). Diversi critici, fin dagli esordi solariani dell'autore e soprattutto riguardo al romanzo *La calda vita*, hanno segnalato in termini spregiati il suo cosiddetto "freudismo", riferendosi al presunto abuso di simboli psicoanalitici. Altri critici, tra cui Montale in una nota recensione a *I nostri simili*, hanno invece osservato come l'adozione di una prospettiva psicologica da parte di Quarantotti Gambini non sia fondata su una conoscenza approfondita di Freud, ma si sviluppi a uno stadio prevalentemente intuitivo. Michel David include l'autore tra «gli artisti che hanno conosciuto la psicoanalisi solo di seconda mano, indirettamente [...] e non ne sono per forza i più cattivi assimilatori», e per i quali inoltre «le scelte lessicali e la frequenza di certi vocaboli psicoanalitici sono spesso rivelatrici di tale influenza, e vengono a rafforzare intuizioni psicologiche spontanee» (David 334). Più avanti, d'altra parte, lo stesso David dichiara che «si può spiegare tutta la "psicologia" di Quarantotti-Gambini senza ricorrere a Freud» (David 438), sottolineandone la natura convenzionale. Bosetti, che a ragione ha definito l'analisi di David riduttiva e semplicistica (*Le mythe de l'enfance* 79), si è detto in disaccordo con la severità con cui nella maggior parte dei casi la critica ha accolto gli aspetti freudiani di Quarantotti Gambini, non senza cadere in alcune contraddizioni (59). Per quanto riguarda gli *Anni ciechi*, è possibile supporre che tra gli ostacoli che hanno impedito di apprezzarne la reale complessità vi sia una lettura parziale dell'opera, condotta in prima battuta sui singoli romanzi pubblicati in vita da Quarantotti Gambini (in un ordine peraltro non corrispondente alla trama cronologica degli eventi narrati) e solo in seguito sul ciclo complessivo (presentato incompiuto nel 1971, a sei anni dalla morte dell'autore). Un lettore d'eccezione come Umberto Saba, del resto, aveva lodato in una lettera a Quarantotti Gambini, a proposito del *Cavallo Tripoli*, la coerenza della rappresentazione psicologica in riferimento alle teorie freudiane: «In tutta quella difficile storia di bambini non c'è – a quanto ricordo – un solo errore psicologico [...]. Freud poteva "autenticare" con la sua firma ogni particolare del libro» (Lettera di Saba a Quarantotti Gambini, 2/11/1956, Saba 139).

## Pulsioni e dinamiche dell'eros infantile negli *Anni ciechi*

Matteo Maculotti

Barucco – autore di una capillare indagine psicocritica dell'intera opera di Quarantotti Gambini, sulla scorta delle teorie di Charles Mauron – e dalle acute analisi di impronta psicoanalitica che Giorgio Pullini ha condotto sul ciclo degli *Anni ciechi*, rilevando nel personaggio di Paolo l'esistenza di una serie di “complessi” delineati nel corso dei vari romanzi in una prospettiva evolutiva e dinamica.

### 1. Pulsione e inibizione

Un aspetto fondamentale del percorso di crescita delineato nel ciclo degli *Anni ciechi* riguarda il tema dell'erotismo, sviluppato a partire da una serie di impressioni, impulsi e scoperte che in modo sempre più vivido e marcato, nel corso dei vari romanzi, si offrono a Paolo come occasioni di piacere ma anche di turbamento.

Le prime labili tracce del tema, nelle *Redini bianche*, affiorano come stimoli isolati nel quadro di un più generico discorso sugli affetti del bambino e sulle impressioni sensoriali sperimentate a contatto con l'ambiente della scuderia e coi cavalli: l'idea che Toni dorma talvolta nella posta di Idran tra le zampe dell'animale suscita così in Paolo il desiderio di «dormire una notte abbracciato con la pecorella Liletta» (RB 44) e soprattutto con Falco, al cui pensiero prova «attrazione e paura» (RB 44),<sup>2</sup> e durante una successiva visita alla scuderia, cogliendo nella penombra Idran nell'atto di urinare, la curiosità del bambino si concentra sull'«arnese nero», simile a un cannocchiale, che il cavallo «poteva sfoderare, allungare e ritrarre sotto il ventre, e che pareva fatto della stessa cosa, gomma, che ricopriva le ruote del biroccino dello zio Manlio» (RB 109).<sup>3</sup>

Ulteriori presentimenti ricollegabili a questa sfera dell'esperienza ancora ignota al bambino si accompagnano poi ad alcune scoperte accidentali che hanno luogo nell'ambiente domestico della villa dei nonni, e che a livello simbolico possono essere lette come rappresentazioni sostitutive di ciò che in termini psicoanalitici si definisce “scena primaria”.<sup>4</sup> Un esempio molto suggestivo è fornito nel capitolo XII in relazione a un gioco che cattura l'interesse di Paolo, non appena il bambino scopre trattarsi di un passatempo da grandi:

<sup>2</sup> In relazione alla paura di Paolo, legata al pensiero che il cavallo possa calpestare Toni o colpirlo con gli zoccoli in faccia, cfr. il celebre caso clinico del piccolo Hans (Freud, “Analisi della fobia”), nel quale è descritta la fobia di un bambino che teme di essere morso da un cavallo. Nella stessa scena delle *Redini bianche*, le attenzioni di Paolo per Falco provocano in Idran una reazione di rabbia: il cavallo, «con le froge ritratte e i denti scoperti, tenta di oltrepassare il tramezzo» e di mordere il puledro (RB 37).

<sup>3</sup> A proposito di questa scena, Bosetti sottolinea l'«ipersensibilità» di Paolo all'odore «plurivalente» della scuderia, «che introduce non propriamente la visione (perché siamo nella penombra) bensì la vaga epifania del cavallo che sta orinando e l'attenzione con la quale Polin osserva il movimento del sesso». «L'inconscio di Pier Antonio», aggiunge infine, «recapita qualche fantasma originario alla coscienza di Paolo» (“La coscienza di Paolo” 100).

<sup>4</sup> Freud utilizzò per la prima volta il termine “scena primaria” (*Urszene*), se si esclude una lettera a Wilhelm Fliess del 2 maggio 1897, nel celebre saggio *Dalla storia di una nevrosi infantile* (1914) dove espone il caso clinico del cosiddetto “uomo dei lupi”, interpretando un sogno infantile di angoscia del paziente come la rielaborazione onirica di un rapporto sessuale dei genitori a cui il bambino avrebbe assistito in anni precedenti o che avrebbe intuito – come specificò in due note aggiunte nel 1918 – attraverso altri segni. «Le scene di osservazione di coito dei genitori» scrisse, «costituiscono indubbiamente un patrimonio ereditato, un'eredità filogenetica; esse tuttavia possono altresì esser acquisite in virtù di una personale esperienza» (569). Come segnala anche la discussione del concetto contenuta nella lezione XXIII dell'*Introduzione alla psicoanalisi* (in particolare 524 ss.), che ispirò per l'appunto a Freud l'integrazione delle due note, il termine “scena primaria” (o “fantasia primaria”) non designa tanto l'atto sessuale dei genitori a cui il bambino ha potuto eventualmente assistere, quanto la tendenza infantile volta a elaborare fantasie che vi si riferiscono.

## Pulsioni e dinamiche dell'eros infantile negli *Anni ciechi*

Matteo Maculotti

Paolo seppe da Antonietta che il *maus* era un gioco. Un gioco? Dunque giocavano anche i grandi?  
– Sì, giocano di notte, quando tu sei a letto.

Nessuna cosa, in quel tempo, stupì Paolo più di questa: anche i grandi giocavano! E giocavano di notte, quando i bambini non potevano vederli. (RB 91)

Il lieve ma significativo cambio di prospettiva con cui si risolve lo scambio di battute, nel passaggio da un generico riferimento temporale («quando tu sei a letto») a un più suggestivo rilievo di natura quasi causale («quando i bambini non potevano vederli»), mette in luce il punto di vista del bambino incuriosito dalla scoperta che anche i grandi giocano, e per di più di notte, in una situazione di segretezza per lui inaccessibile. Paolo prova anche a immaginare in cosa consista il gioco, dapprima raffigurandosi una sorta di nascondino («Li immaginava correre per la casa, e nascondersi dietro le porte, e acchiapparsi a vicenda», RB 91) e poi ipotizzando che si tratti di qualcosa di simile ai giochi dei bambini di Semedella, convinto in ogni caso che qualcuno debba recitare la parte del gatto per via del nome che interpreta come un miagolio.

La curiosità e lo stupore del bambino sono chiaramente legati al pensiero di un gioco segreto («tutto ciò i grandi lo facevano di nascosto, di notte; l'indomani, quando i piccoli si svegliavano e si alzavano, tutti in casa si mostravano seri», RB 91), e crescono ulteriormente non appena Paolo apprende che «a giocare il *maus* con la nonna, con zia Pia e con siora Sina venivano di notte anche alcuni di quei signori che si chiamavano “villeggianti”» (RB 91), ovvero i triestini che trascorrono le vacanze estive a Semedella: signori di una certa età e dal fisico esile, che Paolo non riesce in alcun modo a immaginare nell'atto di rincorrere la nonna e la zia o di scappare per non essere acchiappati. A questo punto, dopo aver chiesto inutilmente a Toni di insegnargli come si gioca, Paolo apprende dal padre che *maus* non significa gatto, bensì topo, e la scoperta fa svanire tutto il suo entusiasmo: «Come potevano amare, la nonna e zia Pia, di fingersi topi? I topi, se si salvano dai gatti, finiscono sempre in trappola. Infilzati o uccisi a colpi di scopa. Brr!» (RB 92). Infine, rientrando in casa un pomeriggio, Paolo vede la nonna, la zia e altre signore sedute al tavolo del salotto mentre giocano a carte, e quando lo zio Manlio gli dice che stanno giocando a *maus* il bambino rimane incredulo e deluso: «Non capiva, oltre il resto, come si potesse giocare, stando del tutto fermi, e seduti» (RB 93).

L'interesse dell'episodio, a cui è dedicato l'intero breve capitolo, risiede nella possibilità di scorgervi alcune tracce originarie di una curiosità infantile volta a interrogarsi circa una sfera dell'esperienza adulta preclusa ai bambini, arrivando a porre domande che dal punto di vista di Paolo si caratterizzano come trasgressioni di una norma di segretezza. La scoperta di una dimensione notturna e sconosciuta del mondo dei grandi è in questo senso una fantasia di Paolo più che un'effettiva realtà dei fatti di cui il bambino apprende l'esistenza, ma proprio per questo motivo si rivela particolarmente suggestiva come trasposizione figurata di determinate pulsioni inconse il cui significato è ricostruibile attraverso un'indagine testuale.

All'opposizione esplicita tra adulti e bambini, cui si lega quella tra notte e giorno, segue in particolare un'opposizione implicita tra donne (di casa) e uomini (estranei). Se il testo lascia intendere che Paolo abbia dapprima immaginato il gioco prendendo in considerazione solo le donne che è abituato a vedere nell'ambiente domestico, il suo stupore cresce nel momento in cui apprende che anche i signori villeggianti ne sono coinvolti: esplicitamente il testo spiega lo stupore di Paolo a partire dall'esempio di un anziano signore che crede inadatto a correre, ma implicitamente è qui rilevante l'introduzione di una figura maschile laddove fino a quel momento erano state associate al gioco soltanto figure femminili. La stessa natura del gioco che Paolo immagina, una sorta di nascondino dove gli adulti si rincorrono per acchiapparsi a vicenda, riflette un impulso che può essere ascritto in senso lato a una forma di erotismo infantile, espresso dalla fantasia di una caccia del gatto col topo che finisce per assumere una connotazione crudele e raccapricciante nell'immagine dei topi «infilzati o uccisi a colpi di scopa» (RB 92). La deludente scoperta del gioco di carte certifica infine che la curiosità del

## Pulsioni e dinamiche dell'eros infantile negli *Anni ciechi*

Matteo Maculotti

bambino – rimanendo nell'ambito di un discorso implicito – domanda ben altre risposte che la realtà non gli può ancora offrire.<sup>5</sup>

Una scena minore che può essere accostata a questo episodio si svolge nell'ultimo capitolo del romanzo: dopo l'arrivo a casa di «due signorine e due giovanotti» (RB 116), Paolo è improvvisamente colto dalla curiosità di scoprire «cosa andavano facendo, su al primo piano» (RB 123), le due ragazze, e così si inoltra da solo nelle varie stanze della casa fino a raggiungere la loro camera:

Lo spettacolo che lo attendeva gli fece sbattere gli occhi. Non erano più vestite da donna, Ilda e la Bibina; ma da fanciulli, si sarebbe detto; da bambini enormemente cresciuti, alti quanto i grandi. Senza le gonne, giravano per la stanza in corpetto e calzoncini bianchi, lunghi sino al ginocchio, dove finivano con un «merlo», un ricamo simile a quello che la nonna portava sul collo. Parevano ragazzi; ma, a vederle sul petto e di dietro, erano più rotonde e larghe dei giovanotti, quasi gonfiate, sino a sembrare buffe. (RB 123)

La scena condensa in poche righe numerose suggestioni degne di nota, alcune delle quali già sviluppate nell'episodio del *maus*: la rappresentazione di uno scenario nascosto, al quale il bambino accede inoltrandosi nelle stanze della casa come in un gioco di scatole cinesi («Entrò prima nella propria stanzetta, e di là, spingendo una porticina che si vedeva appena, s'infilò nella camera»,<sup>6</sup> RB 123); il contesto dello spettacolo e della recita; la doppia opposizione adulti-bambini e donne-uomini, dove ancora una volta la prima risulta esplicitata e la seconda ha un carattere maggiormente implicito, ma non meno rilevante. Il motivo principale della scena, in ogni caso, consiste nella curiosità mostrata da Paolo nei confronti dei vestiti indossati dalle due ragazze, che agli occhi del bambino appaiono come ambigui travestimenti sia in termini di genere (perché le ragazze non indossano la gonna ma i calzoncini) che in termini di età anagrafica (perché i loro abiti ricordano quelli dei fanciulli, ma in alcuni dettagli anche quelli della nonna).

In un altro passo del romanzo la questione del genere, messa in relazione con una prospettiva di crescita, contribuisce a illuminare alcuni aspetti della psicologia del bambino: rispetto al cugino Alvise, spiega il narratore, Paolo soffre di un complesso di inferiorità che deriva non solo dal suo essere più piccolo, ma anche dal senso di un'incompleta emancipazione dalla figura materna. Il bambino, che ricorda con irritazione i suoi sforzi per «liberarsi della gonnella e farsi mettere in calzoncini» (RB 96), è insofferente nei confronti della sua condizione di dipendenza infantile, rappresentata nei termini di una «femminilizzazione» del suo aspetto esteriore («una frangetta [...] gli scendeva sin quasi sugli occhi, come alle bambine», RB 94).<sup>7</sup> L'invidia di Paolo per il cugino Alvise, in altre parole, è il primo segnale della ricerca di un'identità di genere affrancata dalla sfera della femminilità domestica.

L'espressione di dinamiche psicologiche attraverso richiami all'aspetto esteriore è una circostanza caratteristica che deve essere considerata nel quadro di un più ampio discorso sul tema del corpo, i cui motivi principali – tralasciando l'ambito delle percezioni sensibili – sono

<sup>5</sup> Un concetto freudiano che sembra particolarmente calzante per l'epilogo di questa scena, ma anche più in generale per il modo in cui nel corso del ciclo si risolvono molte situazioni in cui Paolo ricerca una risposta a una propria domanda o una soddisfazione pulsionale, è quello di «tipico fallimento dell'esplorazione sessuale dei bambini» («Tre saggi sulla teoria sessuale» 504), secondo cui la curiosità infantile nei confronti della sfera del sesso sarebbe costretta a rimanere frustrata in quanto priva di cognizioni fondamentali per la sua comprensione.

<sup>6</sup> Significativo in questo passaggio, oltre all'utilizzo di verbi allusivi, il riferimento al carattere proibito della ricerca individuabile nel dettaglio della porticina «che si vedeva appena».

<sup>7</sup> Lo stesso motivo è ripreso in chiave ironica, in relazione ai cavalli, in un passo della *Corsa di Falco*: «Con quella gualdrappa addosso, i cavalli sembrava avessero il cappotto, oppure una gonna. – Vieni, vieni, Polín! – Toni aveva chiamato una volta il bambino. – Vieni a vedere Idran e Ungar vestiti da donna» (CF 164).

## Pulsioni e dinamiche dell'eros infantile negli *Anni ciechi*

Matteo Maculotti

quelli complementari dell'abbigliamento e della nudità. A seguito della scena del 'travestimento' di Ilda e Bibina, nel momento in cui Paolo osserva le due ragazze in vista dell'imminente gita al mare, una dettagliata descrizione si concentra su entrambi i motivi: «Ilda, ch'era vestita al modo delle donne sulla spiaggia, con una blusetta bianca e azzurra simile a quelle degli abiti alla marinara, ma che le lasciava tutte nude le braccia, e con un paio di calzoncini corti e aderenti, anch'essi bianchi e azzurri, che le scoprivano le gambe dalle ginocchia in giù [...], ebbe un sussulto e incrociò le mani sul seno quasi dovesse nascondere» (RB 126). Il bambino non si è accorto della causa dell'imbarazzo di Ilda – e il testo, assecondando il suo punto di vista, non ne fa giustamente menzione –, ma nota nei passi di entrambe le ragazze un curioso ondeggiare di anche su cui si appunta la sua attenzione: «[Ilda] uscì dalla sala a occhi bassi, muovendo curiosamente le anche [...] e Paolo si accorse che la Bibina [...] camminava muovendo le anche, come se non le riuscisse di fare altrimenti, quasi altrettanto di lei» (RB 126).

Poco oltre, in spiaggia, la stessa Bibina invita Paolo a fare il bagno con lei: il breve scambio di battute che segue può essere considerato come il primo indizio dell'affiorare di un senso di pudore nel bambino, in un'occasione che Paolo ricorderà anche a distanza di anni, durante le vicende dei *Giochi di Norma*:<sup>8</sup>

- Vieni in acqua con me? Sì? – La Bibina gli strinse la mano nella sua. E subito soggiunse: – Mutandine, a te non te ne occorrono.
- Sì sì! – gridò Paolo.
- Allora ti spoglio.
- No!
- Ma se hai detto di sì! – si chinò su di lui la fanciulla, ed egli si sentì bagnare sulla nuca e si scansò.
- Sì, con le mutandine.
- Ma se non le hai! Non le abbiamo portate.
- Sono là, – Paolo indicò la cabina ove la mamma soleva spogliarlo. (RB 130)

Il tema del pudore nei confronti della propria nudità è poi ripreso più avanti nella *Corsa di Falco*, quando una sera Paolo viene messo a letto e la madre, per impedire che esca dalla camera e ascolti i discorsi del nonno sulla guerra e la fuga dello zio Manlio, lo spoglia di tutti gli indumenti portandoli via con sé. «La mamma sapeva bene che, nudo, egli non sarebbe mai uscito da quella stanza, perché si vergognava di tutti, e persino di lei» (CF 180), osserva il narratore traducendo i pensieri del bambino. Ciò che più interessa di questo episodio è comunque un ricordo di Paolo, scaturito proprio dalla sensazione di disagio che gli provoca l'essere nudo.

Gli era accaduto un mattino, all'inizio dell'estate, di venire spogliato dalla mamma in presenza di un signore ch'era arrivato con una scatola di legno, con un treppiedi e con un drappo nero. La mamma aveva fatto sedere Paolo su una poltroncina di vimini in mezzo al vestibolo; e, mentre quel tale, dopo aver avvitato sul treppiedi la scatola, dalla quale sporgeva un grande occhio di vetro, armeggiava col drappo nero, rimasto appeso alla scatola, scomparendovi sotto con tutto il capo, ella andava ripetendo: – Vorrei che me lo fotografasse così, tutto nudo, com'è adesso di moda. [...]

Nudo nella poltroncina (e i vimini cominciavano a fargli male, pungendolo sul sedere, sulla schiena e persino contro i gomiti), Paolo si vergognava come non gli era mai avvenuto. Si guardava con sorpresa il petto, il ventre, le gambe; e si sentiva piccolo – più piccolo di quanto

<sup>8</sup> «Si ricordava di lei: del giorno in cui, prima della guerra, era venuta in automobile a Semedella, con la cugina Ilda e con Alberto, il milionario, e con un altro amico; e, al momento di ripartire, la vettura aveva avuto una "panne". E si ricordava che giù al mare, sul pontile, era stata lei a spogliarlo» (GN 650).

## Pulsioni e dinamiche dell'eros infantile negli *Anni ciechi*

Matteo Maculotti

non si fosse mai sentito – e quasi insidiato, come se su di lui incombesse un pericolo (da parte di quella macchina fotografica, dal grande occhio sporgente, che l'uomo gli puntava addosso, forse, o di qualcos'altro), proprio mentre era del tutto indifeso. (CF 180)

In questa densa e articolata rappresentazione dell'imbarazzo di Paolo, che include riferimenti alle sue percezioni tattili ma anche a un tipo di pensiero figurato sul proprio corpo, è possibile isolare alcune suggestioni che a uno sguardo analitico, sulla base di corrispondenze rintracciabili nell'intero ciclo, si dimostrano strettamente legate a un discorso sulla scoperta e sullo sviluppo delle pulsioni sessuali da parte del bambino. Un primo dettaglio riguarda la sensazione di pericolo avvertita da Paolo nei confronti del «grande occhio sporgente» della macchina fotografica, la cui connotazione sessuale risulta manifesta anche al netto della precedente similitudine tra il sesso di Idran e un «cannocchiale» (RB 109) (si pensi in particolare all'utilizzo del termine «insidiato»). Il richiamo a una dimensione visiva dell'esperienza, ulteriormente sottolineato dalla presenza dell'apparecchio fotografico, è poi di per sé significativo, perché configura il contesto privilegiato di numerosi episodi del ciclo di impronta più o meno esplicitamente erotica.

Attraverso l'esame dei passi del *maus*, del 'travestimento' di Ilda e Bibina e di quest'ultima scena, è possibile riconoscere le due varianti di questo contesto visivo in cui tipicamente prende corpo una rappresentazione di dinamiche pulsionali: una prima variante in cui Paolo assume il ruolo di spettatore curioso di uno spettacolo o una recita simbolicamente interpretabili come una scena primaria, e una seconda che presenta Paolo come il soggetto passivo dello sguardo altrui. Entrambe le situazioni si definiscono in termini psicologici attraverso il richiamo a una serie di emozioni caratteristiche: nel primo caso l'accento cade sull'interesse del bambino nei confronti di ciò che vede, ovvero sul suo desiderio di guardare; nel secondo caso la rappresentazione si concentra sulla vergogna del bambino nei confronti della propria nudità e su un peculiare senso di paura e pericolo.

Ora, assumendo la comune appartenenza delle due situazioni a un medesimo complesso pulsionale – sulla base di un'ipotesi che più avanti verrà dimostrata a partire da un'analisi dei successivi sviluppi del tema nel corso del ciclo –, è lecito avanzare un'interpretazione che senza discostarsi da un esame degli indizi presenti nel testo contribuisca a chiarirne l'implicita dinamica evolutiva. Messe a confronto, le due situazioni rivelano per molti aspetti una natura speculare, apprezzabile soprattutto nell'opposizione tra attività (guardare) e passività (essere guardato) ma anche in altre come curiosità e vergogna, ricerca e privazione, libertà e costrizione, piacere (proibito) e dispiacere (imposto). Se la prima situazione, come risulta evidente, rappresenta un impulso del bambino che tende alla sua soddisfazione, un'attenta analisi del testo permette di avanzare un'ipotesi anche in merito al rapporto che con essa intrattiene la seconda situazione, e che giustifica in senso psicologico la natura dualistica delle due varianti.

Esaminando la struttura dell'episodio in cui è collocato il passo del fotografo, è bene osservare che il ricordo del bambino si inserisce in una cornice narrativa che non solo presenta una situazione equivalente (nella quale Paolo, spogliato dalla madre, si ritrova nudo), ma che ad essa associa una precisa motivazione determinata da una reazione della madre nei confronti di un impulso del figlio. In modo analogo alle scene del *maus* e di Ilda e Bibina, l'impulso di Paolo riguarda qui una curiosità rivolta al mondo dei grandi – e nella fattispecie ai discorsi sulla guerra, dai quali i suoi famigliari vorrebbero tenerlo all'oscuro per il timore che possa parlarne in giro. Quanto alla reazione della madre, essa costituisce chiaramente un tentativo repressivo della curiosità del bambino, e consente in questo modo di leggere il dualismo delle due situazioni considerate in un'ottica che alla rappresentazione di un impulso immediato oppone una seconda rappresentazione, conseguente all'inibizione dello stesso impulso.

Ulteriori indizi presenti nel passo del fotografo e nell'episodio in cui è collocato lasciano poi intendere che in senso più specifico – per una circostanza che alla luce dei successivi



## Pulsioni e dinamiche dell'eros infantile negli *Anni ciechi*

Matteo Maculotti

sviluppi del tema erotico nel ciclo è da stimare come tutt'altro che marginale – tale inibizione assume per Paolo il carattere di un castigo. Il bambino, oltre a essere allontanato dalla sala dei grandi, viene condotto nella sua stanza e messo a letto senza aver cenato («– Portategli qualcosa per cena! – gridò la voce del nonno dalla sala. – Non voglio che lo mettiate a letto senza cena», CF 181), dopo di che, a seguito dell'ennesima domanda di troppo, teme che la madre lo punisca («“Ora torna indietro e mi picchia”, pensava», CF 181); dell'episodio del fotografo, infine, non ricorda soltanto la vergogna, ma anche una sensazione di dolore fisico provata al contatto con la sedia di vimini.

Una prima ipotesi suggerita da questo rilievo porta a credere che l'inibizione dell'impulso sia rafforzata e consegua almeno in parte, per Paolo, dalla minaccia di un castigo. In un passo dell'*Imperatore nemico* tale dinamica si verifica, ad esempio, sempre in relazione a un moto di curiosità espresso dal bambino (qui desideroso di sapere chi è il padre di Norma), nel momento in cui Toni gli dà una sculacciata: «Paolo corse via; e, nascosto al buio nel solaio della “cucina-vecchia” [...], sentì a lungo, con vergogna e con dispetto, un bruciore sotto i calzoncini. Questo ricordo lo trattenne sempre dal ripetere quella domanda» (IN 231). Una motivazione più profonda, del resto, emerge ancora una volta attraverso il ricordo del fotografo e nell'episodio che ne costituisce la cornice, e si riferisce specificamente per il bambino alla paura di essere lasciato solo, ovvero abbandonato.

«Egli», osserva il narratore per introdurre il ricordo, «già sentiva il disagio e il vago timore di quando si trovava tutto nudo e solo» (CF 179): se l'imbarazzo provato dal bambino di fronte al fotografo giustifica il richiamo alla nudità, il modo in cui vengono rievocate le successive vicende di quella mattina certifica che il richiamo alla solitudine è addirittura prevalente per quanto concerne la vita emotiva di Paolo. Dopo aver descritto l'imbarazzo del bambino e la sua sensazione di un pericolo nei confronti del quale egli si sente indifeso, il racconto prosegue in questi termini:

E successe infatti una cosa che portò al colmo la sua angoscia. Si udirono alcune voci su per lo stradone. – Chi può essere? – La mamma guardò cauta fuori dalla porta. – Gente che viene in visita! – gridò poi, e fuggì su per le scale. In un baleno, scomparve anche il fotografo, trascinando quel suo trabiccolo nel salotto lì accanto, e Paolo restò solo e nudo in mezzo al vestibolo. (CF 180)

La congiunzione «infatti», oltre a legare la solitudine del bambino alla precedente condizione di nudità, introduce con la fuga della madre e del fotografo l'evento culminante della sua angoscia: se fino a questo momento il disagio di Paolo appariva provocato dal fatto di trovarsi nudo, ora si mostra come il risvolto superficiale di una paura dell'abbandono cui alludeva poco prima il richiamo a un pericolo indefinito «da parte di quella macchina fotografica [...], forse, o di qualcos'altro» (CF 180, corsivo mio). Un'ulteriore conferma a questa lettura, nell'episodio che costituisce la cornice del ricordo, è data dal fatto che la curiosità di Paolo nei confronti dei discorsi dei famigliari sulla guerra, appuntandosi sulla figura dello zio Manlio, si associa nell'animo del bambino alla paura che quest'ultimo sia fuggito, nonostante la madre tenti di rassicurarlo del contrario: «Dunque lo zio Manlio è scappato davvero, – pensava frattanto Paolo [...]. – Dev'essere proprio fuggito. Ho indovinato» (CF 181).

A questo punto, sulla base delle osservazioni tratte dalla lettura comparata degli episodi presi in esame, è possibile riconoscere in essi la rappresentazione di una dinamica pulsionale soggetta a un'evoluzione per gradi. La prima tappa di questa evoluzione consiste nella messa in scena della pulsione primaria in un contesto di relativa libertà da parte del bambino, a fronte di alcune allusioni al carattere proibito della sua ricerca – l'accento al gioco a cui gli adulti partecipano «quando i bambini non potevano vederli» (RB 91); il dettaglio della «porticina che si vedeva appena» (RB 123). La seconda tappa, significativamente successiva alla scoperta del pudore da parte di Paolo, mostra il conflitto tra lo stesso moto pulsionale e un'istanza

## Pulsioni e dinamiche dell'eros infantile negli *Anni ciechi*

Matteo Maculotti

repressiva che vi si contrappone: la minaccia esterna rappresentata dal castigo della madre, ma soprattutto la paura dell'abbandono che vi si accompagna, portano il bambino a interiorizzare la funzione di questa istanza repressiva emblemizzata nel ricordo dall'immagine superegoica del «grande occhio di vetro» (CF 180).

L'interiorizzazione di questa istanza è da considerarsi come un momento chiave del processo di sviluppo a cui la pulsione primaria sarà soggetta nel corso dei successivi romanzi del ciclo. Posto che il suo destino non si sostanzierà nella repressione bensì nella trasformazione in una pulsione più complessa, un aspetto sintomatico di questo processo risulta già delineato nel passaggio da una situazione in cui il bambino recita un ruolo attivo a una situazione di passività, ma non è comunque sufficiente per rendere conto della natura ambigua e ambivalente che caratterizzerà in seguito la rappresentazione della dinamica pulsionale negli episodi di più marcata tensione erotica.

### 2. "Un bambino viene picchiato"

Un'anticipazione dei successivi sviluppi della tematica erotica orientati a una maggiore complessità rappresentativa è offerta da un breve capitolo dell'*Imperatore nemico*, curioso per la leggerezza di toni e l'ispirazione burlesca che lo distinguono nettamente dagli altri brani del romanzo incompiuto. Il contesto è in questo caso quello dei giochi e dei bisticci infantili, ma alcuni dettagli dell'episodio rivelano sorprendenti analogie con altri episodi seguenti dedicati in modo più esplicito alla scoperta dell'eros da parte di Paolo.

– Puttana! – cominciò a gridare Renato, scoppiando in pianto, un giorno che Norma [...] gli aveva tolto la palla con cui giocava.

– Che cosa mi hai detto? – chiese. [...]

Paolo, che passava lì vicino, si fermò. Quella parola non l'aveva mai sentita gridare a una persona viva. L'aveva sentita usare soltanto per la Madonna nelle bestemmie.

– Puttana! – ripeté il marmocchio, dopo un istante.

– Pròvati a ripeterlo, e butto la palla nel pozzo.

– Puttana, – ripeté ancora Renato, fissando Norma incuriosito e serio coi grandi occhi chiari.

– Ecco, – la bambina si arrampicò sul pozzo, ne sollevò a fatica il coperchio di ferro, e vi gettò dentro la palla. – L'hai voluto tu, – gli disse scendendo, mentre Renato la guardava con gli occhi fuori del capo, e agitò le mani per mostrargli che non aveva più la palla.

Allora Renato scoppiò di nuovo in singhiozzi, e tra le lacrime ripeteva:

– Puttana! Puttana!

Pestava i piedi e gridava: – Sì sì, puttana se non mi ridai la palla. Puttana come tua mamma!

Norma gli fu addosso e gli calò i calzon; e Renato, con gli occhi spalancati, si quietò di colpo.

– Vergognati, – disse Norma rialzandosi d'improvviso senza averlo sculacciato e guardandolo fisso. – Che cosa mi tocca vedere, eh? – gli mostrava i calzon calanti e pesanti. – E un uomo vorresti essere! – E attinse acqua dal pozzo e lo lavò. (IN 230-1)

Come in altre situazioni esaminate in precedenza, anche in questo caso Paolo si trova ad assistere a una scena particolare che lo colpisce e suscita il suo interesse, in un contesto ancora una volta connotato da numerosi richiami a una dimensione visiva.<sup>9</sup> Una prima differenza riguarda però il fatto che il bambino non è stato più condotto alla visione della scena da una pulsione specifica: la sua curiosità, in altre parole, non si accompagna qui in modo esplicito a una ricerca, ma consegue dall'osservazione di un evento accidentale. Un ulteriore elemento di

<sup>9</sup> Oltre allo sguardo di Paolo rivolto alla scena, si noti in particolare l'insistenza con cui il narratore si sofferma sugli occhi di Renato per esprimerne le emozioni.

## Pulsioni e dinamiche dell'eros infantile negli *Anni ciechi*

Matteo Maculotti

novità, in relazione all'atteggiamento di Paolo, consiste nella sua tendenza a immedesimarsi in ciò che vede. Alla fine del passo citato sopra, il narratore allude a questa tendenza mimetica descrivendo Paolo nell'atto di ripetere l'insulto rivolto a Norma da Renato: «“Puttana!” pensava Paolo guardando Norma con curiosità» (IN 231).<sup>10</sup>

Per cercare di comprendere il motivo di questa curiosità è necessario spostare l'attenzione da Paolo al contenuto della rappresentazione su cui si concentra il suo sguardo, isolandone alcuni tratti suggestivi. Un primo doveroso rilievo, relativo all'insulto che per prima cosa cattura l'interesse di Paolo, consente di scorgere nel comportamento di Renato l'espressione di un moto pulsionale aggressivo. Lo stesso Paolo, in un passo delle *Redini bianche*, aveva dimostrato una tendenza del tutto analoga nei confronti di Norma dopo averla vista piangere a seguito di uno scherzo di Toni: «Sebbene gli fosse dispiaciuto veder piangere la bambina, Paolo alcuni giorni dopo tornò da solo alla Torretta col desiderio di sgridarla e di farla piangere anche lui» (RB 115), ma senza ottenere alcun risultato.

Scese dunque laggiù; e, non appena si trovò a faccia a faccia con Norma, le gridò una parola che la nonna e zia Pia dicevano qualche volta a lui:

– *Urciuvè!* – ch'era un rimprovero, e voleva dire qualcosa come «Vergògnatil!»

Le gridò quella parola con forza, e facendo una faccia cattiva, ma la bambina non scoppiò in pianto.

Stette a guardare Paolo, stringendo contro il petto una bamboletta fatta di stracci [...], e non si scompose.

– *Urciuvè!* – tornò a gridarle Paolo, minaccioso, pestando un piede per terra.

La bambina lo guardava.

– *Urciuvè! Urciuvè! Urciuvè!* – gridò ancora Paolo, correndole contro, sin quasi a sbattere contro di lei.

La bambina non scappò via, e non si ritrasse neanche. Stupita ma tranquilla, fissava Paolo con due grandi occhi di color castano dorato, ed ebbe soltanto alcuni battiti di ciglia. (RB 115-6).<sup>11</sup>

La sorprendente affinità delle due situazioni non deve trarre in inganno, e non soltanto perché in esse si verifica il passaggio di Paolo dal ruolo di attore a quello di spettatore: se la prima mette in scena un atto di aggressione verbale sostanzialmente unilaterale, per cui al tentativo di offesa da parte di Paolo non segue alcuna reazione di Norma, la seconda, oltre a

<sup>10</sup> A proposito di questo episodio, cfr. Pullini, “I «complessi» di Paolo” (103-4): «Qui è un bambinetto, Renato, che grida un'offesa pesante a Norma perché gli ha tolto la palla [...] ed è Norma a comportarsi con una sicurezza fra materna e prevaricatrice, non estranea ad un sospetto di sadismo verso il più debole bambino [...]. La parola suona ancora misteriosa per Paolo [...]; ma ciò che attira la sua curiosità è il contrasto fra la violenza impotente e solo verbale del piccolo Renato e quella concreta di Norma: violenza che gli ispira il gusto di mormorare anche lui, a fior di labbra, quell'offesa, quasi che al posto di Renato, denudato e deriso, si trovasse lui stesso».

<sup>11</sup> Pullini osserva che oltre al contraddittorio impulso di Paolo, che dopo aver provato sdegno verso Toni e pietà nei confronti della bambina sente il desiderio di farla piangere lui stesso, «è interessante anche la reazione di Norma, indifferente e stupita, quasi di ammirazione. Paolo si trova davanti ad una realtà nuova, impreveduta, un po' misteriosa (una donna in erba, appunto), che vede in lui, forse, un complice più che un rivale e lo contempla attonita» (“I «complessi» di Paolo” 103). Un passo per molti versi analogo, sia per la messa in scena di un impulso aggressivo di Paolo sia per la reazione di Norma, è presente nei *Giocchi di Norma* in un episodio che si riferisce alla prima infanzia di Paolo: geloso delle dimostrazioni di affetto concesse a Norma dallo zio Marco, il bambino le sputa in un occhio e Norma, «anziché urlare di più, aveva smesso come per incanto, portando con curiosità la mano alla palpebra. E, con uguale curiosità, aveva esaminato sulle proprie dita la schiuma ancora argentea di quella saliva» (GN 585).

## Pulsioni e dinamiche dell'eros infantile negli *Anni ciechi*

Matteo Maculotti

presentarne l'integrazione in una dinamica conflittuale che oppone i due bambini, ne offre anche un significativo capovolgimento. Mentre nella prima scena Paolo tenta inutilmente di far piangere Norma, nella seconda scena è la stessa Norma a provocare il pianto di Renato, reagendo ai suoi insulti con fare deciso e autoritario nel momento in cui getta la palla nel pozzo e poi gli abbassa i calzoni rimproverandolo. Il riferimento implicito alla nudità e quello indiretto al castigo, degno di nota perché legato a un pensiero che Paolo proietta sulla scena («senza averlo sculacciato», IN 231), costituiscono ulteriori elementi suggestivi già evocati nell'episodio del fotografo, e che alla luce degli ulteriori sviluppi del tema erotico si dimostreranno a maggior ragione tutt'altro che circostanziali.

Ora, a costo di anticipare considerazioni che si chiariranno nel seguito del discorso, è possibile riconoscere nella scena di Renato e Norma la trasposizione indiretta, mediata dalla rappresentazione di ciò che vede Paolo, di un complesso pulsionale costituito dall'unione di una componente scopica, ovvero relativa al tema dello sguardo nelle sue due declinazioni (il piacere di guardare, o scopofilia, e il piacere di essere guardati, o esibizionismo)<sup>12</sup> e di una componente sadomasochistica (legata da un lato al motivo dell'aggressione, dall'altro a quello del castigo). Le due «pulsioni parziali» («Tre saggi» 500) – così definite da Freud come componenti pressoché distinte, nella vita sessuale del bambino, dall'attività pulsionale erogena – sono emerse dapprima, nei passi presi in esame, come pulsioni autonome e caratterizzate da una meta attiva (da un lato la pulsione di guardare; dall'altro la pulsione aggressiva). In una seconda fase, come accennato in precedenza a proposito della pulsione scopica e in riferimento a una dinamica ipoteticamente estensibile per via analogica – sulla base degli esiti successivi del processo, e data l'assenza nel testo di indizi contrari – anche alla pulsione sadomasochistica, il fallimento delle due pulsioni e lo scontro con un'istanza repressiva hanno favorito una loro trasformazione orientata alla passività. La terza fase, annunciata nei suoi aspetti principali con la scena di Renato e Norma, sancisce l'unione delle due pulsioni parziali in un complesso ambivalente che ne comprende sia gli orientamenti attivi sia quelli passivi in un'inedita sintesi.

La trasposizione più esplicita di questo complesso pulsionale si verifica in un episodio cruciale del *Cavallo Tripoli*, nel momento in cui Paolo ha l'occasione di assistere a una punizione corporale inflitta a Ghesa, figlio del capitano distrettuale austriaco e suo coetaneo. Sentendosi un giorno chiamare da una voce femminile, Paolo si inoltra nel boschetto e lì vede la mamma di Ghesa assieme alle due cameriere: mentre la prima riceve dalla signora «un giunco o un frustino» (CT 268), la seconda, curva accanto a una sedia, sembra intenta a muovere qualcosa.

Allora Paolo vide, lì giù, sotto le mani della ragazza, Ghesa prono coi calzoni calati. E le mani della ragazza lo spogliavano di più, mentre la signora gridava qualcosa in tedesco.

La faccia di Ghesa non si vedeva, perché egli stava quasi in ginocchio – volgendo la schiena a Paolo – col ventre premuto contro la seggiola; si vedeva soltanto il suo culetto, pallido in confronto con le gambe bruno-rosate, fuori dal viluppo dei calzoni azzurri e delle mutandine cadutegli ai piedi.

La signora gridò ancora in tedesco («Ora verrai castigato, e Paolo ti vedrà», parve a Paolo di comprendere), e la ragazza dal frustino, messasi a fianco della sedia, lasciò andare un primo colpo mentre l'altra teneva giù Ghesa per le spalle. (CT 268)

Dopo una serie di colpi la madre di Ghesa strappa il frustino alla cameriera e comincia a colpire il figlio con più forza, mentre il racconto, sviluppato con una stretta adesione al punto

<sup>12</sup> Sul legame tra fantasie esibizionistiche e sogni di imbarazzo per la propria nudità (comparabili in una prospettiva pulsionale ad alcuni episodi del ciclo, come il ricordo del fotografo nella *Corsa di Falco* o il gioco in cui Paolo viene spogliato e legato a un albero nelle *Estate di fuoco*), cfr. Freud, *L'interpretazione dei sogni* (226-31). Sulla rielaborazione letteraria del motivo della nudità come trasposizione di pulsioni scopofiliache ed esibizionistiche, cfr. Rank, *La nudità*.

## Pulsioni e dinamiche dell'eros infantile negli *Anni ciechi*

Matteo Maculotti

di vista di Paolo, segue le continue oscillazioni del suo sguardo turbato rivolto ora alla ragazza, ora alle reazioni di Ghesa e alla sua pelle arrossata e infine alla capitana, della quale osserva il lungo vestito grigio, la camicetta bianca e le braccia nude che lasciano intravedere «un baleno scuro» (CT 269) sotto l'ascella. Coinvolto come spettatore nella scena, Paolo sente a tratti l'urgenza di fuggire, ma anche un intenso impulso di attrazione: «Fattosi alcuni passi indietro, Paolo guardava con gli occhi spalancati e fermi. A momenti sentiva il desiderio di fuggire (“E se poi dovesse toccare a me, se la capitana...”, s'irrigidiva con un brivido) e a momenti, come in un capogiro, gli cresceva invece lo stimolo, caldo, di farsi avanti per vedere meglio» (CT 269).

Come nell'episodio di Renato e Norma, anche qui Paolo si trova ad assistere in modo accidentale a una scena che cattura la sua attenzione e alimenta la sua curiosità. Le circostanze iniziali sono però in questo caso più complesse, perché hanno a che fare con la trasgressione di un divieto. In un capitolo precedente Paolo aveva ricevuto da Ghesa una raccomandazione specifica, relativa al boschetto in cui Paolo avrebbe assistito al suo castigo: «– Non andarci di mattina! – si affrettò a raccomandargli Ghesa. – Mai di mattina, hai capito? Te lo manda a dire mia mamma» (CT 256). Nell'episodio del castigo di Ghesa, così, sentendosi chiamare verso quel luogo dalla voce di una cameriera, Paolo è «incuriosito, e contento, soprattutto all'idea di andare proprio nel boschetto dove Ghesa lo aveva ammonito a non mettere piede» (CT 268).

Il motivo della proibizione costituisce uno degli aspetti più interessanti del modo in cui nel corso dei vari romanzi viene a delinarsi l'evoluzione pulsionale di Paolo. I primi passi in cui emerge la sua pulsione di guardare, come già notato, alludono al fatto che la ricerca compiuta dal bambino è proibita nella misura in cui lo spinge a inoltrarsi in un territorio riservato ai grandi. L'interiorizzazione dell'istanza repressiva che fa capo a questa proibizione costringe poi la pulsione a mascherare il suo carattere primario, facendo in modo che la sua meta – come nella scena di Renato e Norma – non consegua più da una ricerca, bensì da una scoperta accidentale. L'ulteriore sviluppo della pulsione può infine reintegrare il motivo della proibizione associato a quello della scoperta accidentale, allentando le resistenze dell'istanza repressiva per via di un trasferimento parziale della responsabilità da Paolo su un'altra figura (nel caso specifico, sulla cameriera che lo chiama nel boschetto invitandolo a trasgredire il divieto).

In modo analogo alla scena di Renato e Norma, ma con maggior risalto icastico e articolazione narrativa, il complesso pulsionale è inoltre rappresentato in questo episodio come sintesi ambivalente delle originarie pulsioni parziali scopiche e sadomasochistiche e dei loro orientamenti attivi e passivi. Un primo aspetto della rappresentazione consiste nell'esperienza della visione, cui si lega per Paolo lo sfogo di una pulsione scopofilica. Felice di essere entrato nel boschetto trasgredendo il divieto impostogli da Ghesa, Paolo si trova poi potenzialmente nella condizione di provare anche un piacere di tipo sadico alla vista del proprio “rivale” – con il quale poco prima ha litigato – costretto a subire un castigo umiliante sotto i suoi occhi. Se le parole che la madre di Ghesa rivolge al figlio («Ora verrai castigato, e Paolo ti vedrà», CT 268) tendono a sottolineare questa implicazione, le reazioni di Paolo si orientano comunque in una direzione sostanzialmente diversa.

Il secondo aspetto della rappresentazione, su cui si innesta per l'appunto lo sviluppo di tale orientamento, riguarda l'immedesimazione provata da Paolo alla vista del castigo di Ghesa. La tendenza mimetica di Paolo, oggetto di una dinamica già accennata nell'episodio di Renato e Norma, lo porta ora a immaginarsi nei panni del bambino punito («“E se poi dovesse toccare a me, se la capitana...”», CT 269) e a sperimentare reazioni contraddittorie di attrazione e

## Pulsioni e dinamiche dell'eros infantile negli *Anni ciechi*

Matteo Maculotti

repulsione riconducibili a una pulsione di stampo masochistico.<sup>13</sup> Un ulteriore indizio in questo senso è fornito nell'epilogo dell'episodio, quando a castigo ultimato la capitana si avvicina a Paolo e quest'ultimo, invece di ribadire la propria rivalità con Ghesa – e dunque immedesimarsi nel «sadico compiacimento» (Pullini 1970, 92) della donna –, si scaglia contro di lei assumendo un atteggiamento di protesta da cui traspare la sua solidarietà nei confronti del bambino.

- Hai visto – disse avanzando col frustino in mano verso Paolo e ravviandosi sulla fronte quella ciocca nera, – come è stato castigato il tuo amico?  
«Non è mio amico!», avrebbe voluto gridare Paolo; invece, dopo averla guardata solo un attimo con quegli occhi spalancati fermi, non poté fare a meno di gridarle:  
– Cattiva! – E scappò a precipizio via dal boschetto e giù per le scale. (CT 269)

L'episodio è poi rievocato in un passo successivo attraverso un breve ma sintomatico scambio di battute tra Paolo e Ghesa. Dopo aver aiutato Paolo a nascondere la sella di Falco e i finimenti del nonno, rendendosi di fatto complice di un torto nei confronti di sua madre, Ghesa racconta che questa l'ha minacciato di punirlo nuovamente se non le avesse detto dove si trovano gli oggetti sottratti: a cominciare dal suo imbarazzato riserbo e dall'improvvisa attenzione che Paolo rivolge al compagno, il modo in cui sono tratteggiate le reazioni dei due bambini in una sorta di crescendo contribuisce a far risaltare la risonanza emotiva dell'episodio, con accenni sia alla dimensione visiva sia a sensazioni più propriamente fisiche che alludono per entrambi a uno stato di complice e segreta eccitazione.

- Guai a me, mi ha detto, guai se non le racconto tutto –. A questo punto Ghesa s'interruppe; guardava di nuovo Paolo con gli occhi spalancati, e a Paolo parve che gli si fossero anche rizzati i capelli; quei suoi capelli di solito ben ravviati a riga in parte.  
– Guai a me, – riprese più sottovoce. – Mi farà quella cosa, ha detto... – Gli occhi gli si erano spalancati ancor più, e s'interruppe un'altra volta.  
– Quale? – domandò Paolo, che si era distratto qualche attimo pensando che a Ghesa insegnavano in casa a fare la spia.  
– Quella, sai... – Ghesa abbassò ancor più la voce, – che hai veduto in boschetto... – E, leggendo negli occhi di Paolo ch'egli si era ricordato: – Mi castigherà di nuovo così, – mormorò.  
Paolo lo guardava; e aveva adesso, anche lui, gli occhi spalancati.  
– Ma io non dirò niente! – gridò a un tratto Ghesa, e si accese sulle guance. – Niente, niente, niente! Non ti tradirò.  
Paolo sentì caldo al petto, e al collo. (CT 293)

Poco oltre, in un nuovo dialogo tra i due, Ghesa confessa arrossendo, ma con «occhi incantati» (CT 341), di essere stato frustato una seconda volta mentre Paolo era impegnato altrove, e che una cameriera aveva provato inutilmente a chiamarlo. A dispetto dell'iniziale ostentazione di indifferenza con cui Paolo anticipa la confessione di Ghesa («– Ti han messo nudo [...] e te le sei prese», CT 341), la notizia suscita nel bambino un'intima reazione contraddittoria, equivalente a quella di attrazione e repulsione provata alla vista del castigo («“Mi chiamava perché andassi a vedere. Peccato. No, no. Meglio che non sia andato lì su”. [...] Altrimenti, se fosse andato anche lui nel boschetto, chi sa...», CT 341), cui segue l'immediata identificazione nei panni del bambino punito e la stessa intensa sensazione di

<sup>13</sup> «La reazione», nota Pullini, «è chiaramente un preludio alla maturazione sessuale, colta ancora in una fase di accensione del sangue sotto uno stimolo di attrazione-repulsione» (“I «complessi» di Paolo” 93). Più nello specifico, ancora Pullini osserva che «la paura si trasforma in piacere, insieme all'ipotesi che lo stesso castigo possa estendersi anche a lui» (“Sadomasochismo” 225).

## Pulsioni e dinamiche dell'eros infantile negli *Anni ciechi*

Matteo Maculotti

calore sperimentata nel dialogo precedente, legata qui al pensiero di un'esplicita fantasia masochistica:

Si sentì al posto di Ghesa, coi calzoni calati.

In fiamme a quel solo pensiero, non colse più ciò che Ghesa gli raccontava. [...]

Paolo si ritrovò davanti al letto della capitana, e le dita di lei gli giocherellavano sul lobo dell'orecchio, glielo tormentavano. Ed egli era nudo, in quell'istante. E temeva. Era attratto e temeva. E poi si ritrovava al posto di Ghesa nel boschetto, prono, col ventre premuto contro la seggiola, ed era lei che lo fustigava, la capitana. (CT 341)<sup>14</sup>

Più avanti, a seguito dell'episodio della fuga in treno per andare a prendere Tripoli, la stessa fantasia e la stessa reazione di calore («sentì caldo sino agli orecchi», CT 363) si ripresentano a Paolo attraverso il filtro del ricordo: scoperto e riportato a casa, il bambino aveva temuto dapprima di incorrere in un castigo, e ora, preoccupato che Paula si accorga della corona sottrattale dal comodino per comprare il biglietto del treno, sostituisce in modo significativo all'immagine della madre quella della capitana e all'ambiente domestico del tinello-cantina lo scenario iniziatico del boschetto.

Già quella mattina, alla stazione di Capodistria, quando la mamma lo aveva fatto scendere dal treno egli aveva avuto un momento di paura. «Ecco, mi punirà, mi frusterà». Gli era parso di trovarsi sotto il castigo, nella semioscurità del tinello-cantina, bocconi contro il sedile del calesse, e si era contratto in sé; sebbene da alcuni anni la mamma non lo castigasse più in quel modo. Ora temeva la stessa punizione in boschetto, al posto di Ghesa. Era la capitana che lo frustava. – Ladro! Ladro! – gli gridava, e s'interrompeva per calargli ancor più i calzoni. E Paula ed Edith erano lì a guardare.

Senti caldo sino agli orecchi. (CT 362-3)

La transizione delineata in questo passo rimanda a un investimento pulsionale che il bambino proietta sia sull'immediato futuro – come paura che sottintende un inconscio desiderio masochistico –, sia sul ricordo di un passato che contribuisce a connotare in senso regressivo la sua fantasia. Lo sviluppo di tale investimento pulsionale, come più in generale l'affiorare di una curiosità turbata nei confronti della sfera della sessualità, consegue comunque per Paolo non solo a una specifica identificazione con Ghesa successiva alla vista del suo castigo, ma anche a una serie di occasioni di carattere iniziatico che riguardano direttamente il suo rapporto con la capitana e le due giovani cameriere Edith e Paula.

Per quanto riguarda la capitana, l'accento posto più volte nel corso del racconto sulla sua indole sadica e crudele si accompagna anche a una rappresentazione conturbante in termini di genere, con specifiche allusioni al carattere mascolino e autoritario della sua personalità a fronte della ben più scialba figura del marito.<sup>15</sup> Osservandola per la prima volta cavalcare, Paolo è sconvolto nel vedere che la donna indossa calzoni militari da uomo, e tuttavia non può fare a

<sup>14</sup> Sulle fantasie di percosse infantili, cfr. Freud, “Un bambino viene picchiato”.

<sup>15</sup> «Alto, quasi colossale, e grasso,» osserva il narratore presentando il capitano dal punto di vista di Paolo, «era fatto come un uovo con le gambe; e camminava un po' inclinato in avanti, a passi piccoli e cauti»; in questa occasione il bambino fatica a immaginare l'uomo, «placido com'era,» ad agitare l'archetto del violino, e pensa addirittura che «rassomigliasse lui stesso a un violino» (CT 252). In un successivo dialogo con Ghesa, Paolo è stupito nell'apprendere che l'uomo è suo padre e non suo nonno, e più avanti, vedendolo fare una smorfia sbigottita, paragona la sua espressione a quella «di bimbo spaurito che aveva talvolta Ghesa» (CT 303). Se alla capitana compete una caratterizzazione all'insegna dell'ambiguità di genere, la descrizione del capitano si concentra insomma sulla sua indole tranquilla e debole, dapprima per mezzo di similitudini e poi attraverso la curiosa allusione a una senilità dai connotati infantili.

## Pulsioni e dinamiche dell'eros infantile negli *Anni ciechi*

Matteo Maculotti

meno di fissarla con intensa curiosità mista a vergogna: «Dai fianchi in giù», nota con lui il narratore, «pareva un ufficiale, ma sopra si vedeva ch'era donna» (CT 347). Per il bambino, che «non aveva mai veduto donne se non con la gonna» (CT 345), si tratta di una rivelazione importante perché potenzialmente estensibile anche all'ipotesi di una reversibilità dei ruoli convenzionali nei rapporti tra uomo e donna, in accordo a una tendenza suggerita dalla vena masochistica delle sue fantasie.

Un più esplicito riferimento al tema sessuale si ha poi in un episodio precedente, quando udendo degli strani rumori provenienti dalla stanza da letto della capitana Paolo si avvicina e vede le due cameriere intente a spiare dal buco della serratura: allontanatosi verso il boschetto, prova allora a guardare dalle finestre della stanza per comprendere cosa sta succedendo, ma senza riuscire a scorgere alcunché dietro le tende tirate, finché non vede infine uscire dalla stanza il capitano. L'episodio, come il lettore intuisce senza difficoltà, presenta in termini espliciti una scena primaria a cui il bambino non riesce ad assistere, ma di cui comprende confusamente il carattere peculiare. Il suo primo pensiero, non appena sente gli strani rumori provenienti dalla stanza, corre in modo istintivo ai vagiti di un neonato: «Gli era accaduto l'anno innanzi a Trieste di udire, nell'appartamento attiguo, un lamento così; tenero e strillato, continuo; e poi seppe che alla signora di là era nato un bambino» (CT 299). L'ipotesi che sia nato un fratellino a Ghesa lo lascia tuttavia perplesso e insoddisfatto, perché non giustifica l'estrema curiosità delle due cameriere: «Ma perché Edith e Paula continuavano a guardare, ora l'una e ora l'altra, dal buco della serratura? Che cos'altro c'era?» (CT 300).

Il carattere iniziatico dell'episodio è rimarcato dal fatto che per guardare dalle finestre Paolo si inoltra nel boschetto, provando piacere all'idea di trasgredire il divieto ricevuto da Ghesa per ordine di sua madre: «A quel pensiero, fu più contento d'esserci finalmente venuto. Doveva venirci ogni giorno» (CT 300). Se sulla base di questo episodio appare chiaro al lettore il motivo del divieto – su cui però Paolo continua a interrogarsi invano –, altrettanto emblematica a proposito della rappresentazione di un cronotopo iniziatico basato sull'ambiente del boschetto è la coincidenza spaziale della scena con quella del castigo di Ghesa.

Un ulteriore passaggio significativo a livello spaziale e simbolico è compiuto poi nel prosieguo dell'episodio non appena Paolo si trova improvvisamente nella stanza della capitana. Ancora distesa nel letto, la donna chiama accanto a sé il bambino e dice di averlo scorto mentre dal boschetto cercava di spiare attraverso le finestre: il tono della sua voce non è quello del rimprovero, e benché Paolo tema di venire sgridato la scena si configura piuttosto come un ambiguo tentativo di seduzione da parte della donna, che rinnova più volte al bambino atterrito l'invito ad avvicinarsi e lo accarezza con fastidiosa insistenza.

– Vieni qua, – ella disse, e allungò verso di lui la mano che aveva tenuta sotto il lenzuolo.  
[...]

– Vieni qua, – ella ripeté, sebbene egli le fosse già davanti; e corse con la mano, ch'era calda e aveva le unghie aguzze, pungenti, lungo il braccio di lui.

Irrigidito, quasi contratto, Paolo la guardava con gli occhi spalancati immobili; e la mano di lei gli indugiava sull'orecchio, carezzandone il lobo, e incidendoglielo ora con l'una e ora con l'altra unghia. [...]

– Vieni qua, – ella ripeté di nuovo, sebbene Paolo non potesse andarle più vicino; e gli carezzava e gli tormentava il collo e la nuca. (CT 302)<sup>16</sup>

Altrettanto insistenti e ambigui, ma non connotati nel senso di una sessualità di tipo sadico e conturbante, sono gli inviti rivolti a Paolo dalle due giovani cameriere, che una sera, dopo

<sup>16</sup> Più avanti, in un nuovo incontro tra Paolo e la capitana, Paolo sente «la sua mano salirgli lieve dal polso al gomito», e poi insinuarsi «sotto la maglia»: «in quell'istante si accorse ch'ella aveva qualcosa, una cinghietta, infilata al polso. Era un frustino» (CT 344).



## Pulsioni e dinamiche dell'eros infantile negli *Anni ciechi*

Matteo Maculotti

averlo fatto ubriacare, lo portano a dormire con loro nel «grande letto» (CT 343) in soffitta approfittando del suo stato di sonno e incoscienza per coprirlo di calorose effusioni. Dell'esperienza, il giorno dopo, il bambino ricorda soltanto la vista di Edith nell'atto di spogliarsi, ma soprattutto «l'impressione di sgomento e di vergogna che aveva provata al mattino, quando, scendendo dal letto, si era accorto di essere nudo» (CT 348). Un successivo dialogo con le cameriere ripropone infine il motivo del boschetto: alla domanda di Paolo sul perché la capitana gli avesse proibito di andarci Edith e Paula ammiccano con fare malizioso e gli promettono una risposta, ma solo in cambio di un bacio. Come in altre occasioni l'audacia delle ragazze intimorisce Paolo e lo spinge a fuggire nella sua camera, dove l'indomani mattina si risveglia per un attimo sentendo sulle labbra l'impressione umida dei loro baci, prima di ricadere nel sonno.

Il rapporto tra Paolo e una delle due cameriere, Paula, è comunque caratterizzato per il bambino anche da un risvolto affettivo che si accompagna all'esperienza dell'inedito confronto con la sensuale femminilità della ragazza: seduto al tavolo della cucina Paolo osserva con piacere le sue gambe accavallate, le scarpette dai tacchetti alti e le ginocchia tonde, e poco dopo si rammarica per un momento di aver rifiutato l'invito a dormire di nuovo in soffitta, perché «gli sarebbe piaciuto vedere Paula spogliarsi, come la sera innanzi aveva veduto Edith» (CT 348). La crescente familiarità con la ragazza ispira poi a Paolo alcune manifestazioni di affetto giocose («corse nella cucina del capitano, e si buttò contro il petto di Paula, che alzò un grido e lo strinse a sé ridendo», CT 365) e pensieri eccitanti legati al tema della disobbedienza e della trasgressione («gli faceva piacere aver rubato a Paula; ch'era bionda e rosea e aveva gli occhi chiari, e pareva tutta soffice così grassotta», CT 365), ma soprattutto un sincero moto di preoccupazione quando alla notizia dell'imminente arrivo dei soldati italiani, sentendo dire che gli austriaci sarebbero stati presto cacciati, il bambino teme che Paula faccia la stessa fine e così le consiglia di non parlare mai in tedesco e di sposarsi con un italiano.

Sempre nel *Cavallo Tripoli*, altre variazioni sul tema della scoperta della sessualità interessano esperienze legate all'ambito dei giochi infantili già tratteggiato nel precedente episodio di Renato e Norma. Salito un giorno su un ciliegio, Paolo prova un'impressione di imbarazzo alla vista degli sguardi divertiti di due ragazze che lo osservano dal basso, finché una di loro non si arrampica e di colpo gli sbottona i calzoni ordinandogli di fare pipì. Paolo cerca di divincolarsi, ma alla fine obbedisce:

Nello stesso istante che da lui partiva uno zampillo dorato e pieno, Lucia cominciò a saltellare lì sotto, col volto proteso e la bocca aperta; e, per via delle mani che agitava in aria, quasi brancolasse, sembrava andasse tentoni come chi giochi a mosca cieca.

A tratti ella si piantava in un punto, a gambe aperte sui piedi scalzi e fangosi, e, con tutto il busto proteso e le mani sempre in aria, prendeva quello zampillo negli occhi sulle gote in bocca.

Paolo stava a guardare, serio, come il suo viso, ch'era gentile, si alterasse e si sconvolgesse, e come le riapparissero arrossati, con stille alle ciglia, gli occhi un attimo prima scintillanti.

Egli si era liberato della mano di Irma, faceva da sé, prendendo di mira la bocca di Lucia. E Irma era scesa in fretta dall'albero, era corsa a fianco della cugina. (CT 312)<sup>17</sup>

<sup>17</sup> Per un'interessante lettura dell'episodio in relazione al mito dell'Eden e al motivo della tentazione di Eva, cfr. Bosetti, *Il divino fanciullo e il poeta* (65): «Ne *Il cavallo Tripoli* Paolo, appollaiato su un ciliegio in fiore, si sente denudato dallo sguardo impudico di giovani tentatrici in agguato. Una mano peccatrice coglie il frutto proibito, cioè il sesso del ragazzino pietrificato da tanta audacia. Irma gli chiede di “fare pipì”; poi, con Lucia, danza di gioia sotto l'albero lasciandosi annaffiare dal “piccolo getto ardente e dorato”: l'umorismo simbolico, che allude alla spada fiammeggiante agitata dai cherubini a guardia del cammino per l'albero della conoscenza, tempera il realismo, alquanto crudo, di questi giochi proibiti. Se da questo rituale erotico non è esclusa la malizia, il peccato non viene consumato realmente e in ogni caso non vi è traccia di quelle violenze sanguinarie che in *Amor militare* [...] sono associate alla scoperta traumatica della sessualità».

## Pulsioni e dinamiche dell'eros infantile negli *Anni ciechi*

Matteo Maculotti

Più avanti, incuriosito da alcune risate provenienti dal fienile, Paolo si avvicina e vede Lucia sdraiata in mezzo al fieno, circondata da alcune bambine tra cui Norma e da sua cugina Irma, intenta a leccarle le gambe sporche di terra: sconvolto, vorrebbe gridare qualcosa contro le ragazze che gli sembrano impazzite, ma alla fine non può fare altro che fuggire. Poco oltre, riferendosi a questo episodio in un dialogo con Norma, Paolo le dà della «porca schifosa» (CT 368): dopo avergli spiegato che si trattava di una penitenza, la bambina gli getta addosso uno straccio che subito Paolo le strofina in faccia «sporco infangato com'era» (CT 368), prima di andarsene voltandosi per vedere «se Norma piangeva» (CT 369). L'imbarazzo e lo sgomento provati sull'albero nei confronti dell'audacia di Irma («si sentì all'improvviso come nudo là in cima», CT 311) e poi nel fienile («Ciò che vide [...] gli portò il cuore in gola», CT 364), come in quest'ultima scena l'istinto aggressivo che Paolo rivolge contro Norma imbrattandole il viso, rendono conto delle molteplici e contraddittorie emozioni che anche all'interno di una cornice ludica sollecita nel bambino il richiamo a una dimensione pulsionale.

### 3. Giochi proibiti

Una tappa successiva dell'educazione sessuale di Paolo si svolge nell'*Amore di Lupo* in parallelo alla frequentazione dei soldati italiani e sulla base di riscontri sempre più espliciti che spingono il bambino a interrogarsi con sospetto e inquietudine sulla reale natura dei rapporti intimi tra uomo e donna. Se nel *Cavallo Tripoli* una serie di esperienze con figure femminili aveva stimolato in Paolo lo sviluppo di pulsioni perlopiù connotate in senso regressivo, la compagnia dei soldati implica in questo romanzo una differente modalità di approccio alla sfera dell'erotismo fondata sul confronto con un'ottica tipicamente virile, e che tuttavia non favorisce nel bambino un processo di partecipazione e riconoscimento volto all'acquisizione di una più matura identità sessuale.

Abbandonate le suggestioni ludiche e polimorfe dell'eros infantile, la questione sessuale è ora riassunta in quest'ottica virile nei termini schematici di una contrapposizione di genere cui le parole di un soldato alludono già nelle pagine iniziali del romanzo («← Dormire all'aperto [...] fá più femmina la femmina e più maschio il maschio», AL 410), e per questo motivo, agli occhi del piccolo Paolo che ne fa esperienza indiretta sulla scorta dei discorsi dei militari, si manifesta a maggior ragione come fenomeno sconosciuto e inconcepibile nella misura in cui delinea un netto spartiacque tra il mondo ambivalente delle pulsioni infantili e la realtà dei grandi.

L'estraneità del bambino nei confronti di questa realtà si misura dapprima sul terreno del linguaggio, a partire da alcuni strani modi di dire che Paolo, senza comprenderne il significato, sente pronunciare dai soldati in riferimento alle ragazze del paese. «Paolo» spiega il narratore, «non afferrava bene. C'era sempre qualcosa sotto, a parlare coi soldati» (AL 456). Più che risolversi in un motivo di imbarazzo, tale ignoranza è comunque sentita e vissuta dal bambino in funzione protettiva contro la scoperta di una verità che già gli si annuncia allusivamente nei suoi aspetti amari, e che di conseguenza lo induce perlopiù a mantenere un atteggiamento di silenzioso riserbo: «Paolo, di nuovo, non capiva; e non voleva domandare. Gli tornavano in mente altre frasi udite dai soldati, casa-scannatoio, femmine-troie, e si sentiva inquieto, ed era quasi, per quell'ansia, come se comprendesse» (AL 442).

Quando poi il bambino prova a tradurre nell'ambito del gioco le frasi oscene che sente rivolgere alla giovane domestica slovena Draga, avvicinandosi un giorno alla ragazza e ordinandole con fare scherzoso di togliersi le mutande, il suo acerbo tentativo si infrange presto contro il mistero rappresentato da una realtà ben più severa e sfuggente. Da un giorno all'altro Draga viene licenziata, e Paolo, ricordando di avere udito la notte precedente dei

## Pulsioni e dinamiche dell'eros infantile negli *Anni ciechi*

Matteo Maculotti

rumori in soffitta, intuisce l'esistenza di un nesso tra l'evento e i discorsi dei soldati: il pensiero che uno di loro si sia inoltrato di nascosto in casa come un ladro lo riempie di inquietudine, e rinforza un'inconscia associazione tra l'idea del sesso e un senso di pericolo che il seguito delle vicende contribuirà a esasperare in forma drammatica.

La morte della giovanissima Nerina, travolta dal camion di Frangisacchi sul ponte di Samedella, costituisce l'apice di questa parabola con la crudele incarnazione degli ansiosi presentimenti del bambino nella realtà dei fatti. Preceduto dalle battute dei soldati sulla verginità della ragazza («– Di fosso ce n'è uno solo, – gridò Anielluccio. – E, quando le figliette lo han saltato, son donne. Fallo saltare a Nerina!», AL 462), il macabro ritrovamento del cadavere smembrato in una pozza di sangue è la concreta trasposizione diegetica di un discorso sul sesso adulto, ovvero giunto alla fase genitale,<sup>18</sup> che agli occhi di Paolo si manifesta come fenomeno terribile e inseparabile da oscure dinamiche istintuali di aggressività e sopraffazione, e per il quale si rivela emblematica l'esplicita equivalenza instaurata dal racconto tra l'atto d'amore e l'assassinio.

Sul piano del linguaggio, le allusioni e i modi di dire dei soldati avevano già suggerito tale equivalenza a proposito dell'atto sessuale, e nello specifico della deflorazione, con espressioni tanto più ambigue ed enigmatiche dal punto di vista di Paolo per il fatto di implicare talvolta il concorso di una complicità femminile allo sfogo di un istinto maschile descritto in chiave predatoria: così Borsarelli, di Draga, dice che «ha voglia d'essere fatta fuori» (AL 442), e più avanti il camion di Lupo sarà definito un «macello privato» (AL 519).<sup>19</sup> Oltre a questo elemento perturbante, i dialoghi dei soldati su Nerina precedenti alla sua morte avevano poi tracciato il contesto di un'aspra rivalità virile per la conquista della fanciulla, ampliando il discorso sull'aggressività anche alla sfera dei rapporti antagonisti tra uomini:

– È per questo che si sente fatto fesso, – disse Tommasone; – senza camion, non può più farle la corte.

– Macché: domani il camion lo rià, e Nerina mica gli scappa.

– Mica gli scappa. Ma lui vuole essere il primo. Vuole sempre essere il primo, lo sai il tipo che è. E se qualcuno intanto gliela da fuori? O se gliel'hanno già fatta fuori, ier l'altro o ieri sera diciamo? È per questo che si sente fatto fesso. E Pivero'...

– Che biscazziere quel Lupo! Che gran biscazziere! – sospirava Anielluccio. – Eh, quando si ha quel naso, dicono... – Taceva; e poi: – Scommetterei che un giorno o l'altro fa fuori anche la piccina quaggiù..., sapete, Norma. (AL 457)

Il tema della rivalità virile in merito alla contesa di una ragazza sarà la causa della morte di Nerina, colpevole per Frangisacchi di avergli preferito Piveroni, e di un ulteriore conflitto tra Borsarelli e Marturano, un sarto accusato di intrattenere relazioni con Draga e per questo motivo fatto oggetto di una punizione esemplare: privato dei suoi pantaloni, il sarto viene costretto a correre nudo «dalla cintola in giù» (AL 502) davanti alle donne e alle ragazze del paese, seguito dal soldato che impugna una rivoltella. L'umiliazione di Marturano, cui le battute di altri soldati associano la minaccia di una castrazione («se ti leva i calzoni un'altra volta, ti castra», AL 503), provoca in Paolo un moto di vergogna e disappunto nei confronti delle azioni di Borsarelli, che proprio in quei giorni gli si era dimostrato amico: stentando a riconoscersi in un modello di virilità aggressivo e prepotente, il bambino si sente poi a maggior ragione sconvolto nel vedere che anche i sarti amici di Marturano, invece di prendere le sue difese, «sghignazzavano e lo sottevano, quasi fossero d'accordo con Borsarelli» (AL 503).

<sup>18</sup> Sull'*Amore di Lupo* come esempio di trasposizione letteraria del terrore infantile della genitalità – concetto da non confondere con la sessuofobia –, cfr. Bosetti, *Le mythe de l'enfance* (225).

<sup>19</sup> Cfr. anche AL 521: «E così era stato: Lupo l'aveva messa sotto; non come si mettono sotto le ragazze (Crippa abbassò gli occhi), ma sotto le ruote».

## Pulsioni e dinamiche dell'eros infantile negli *Anni ciechi*

Matteo Maculotti

In un'ottica più generale, le due figure di soldati che in relazione a un discorso sulla virilità spiccano come rappresentanti di modelli comportamentali antitetici sono Frangisacchi e Crippa. Il primo, individualista e autoritario coi compagni, attira subito l'interesse di Paolo per il suo carattere forte, ma nel corso del romanzo si rivela una persona violenta, sprezzante e priva di scrupoli, alla quale il bambino si disaffeziona gradualmente e poi in modo definitivo in seguito alla morte di Nerina. Alla mascolinità spavalda e prepotente di Frangisacchi si oppone quella sorniona e placida di Crippa, uomo taciturno, cordiale coi bambini e dotato di un sottile spirito di osservazione. In ambito sessuale, mentre Frangisacchi incarna un modello di virilità adulta aggressiva e predatoria cui allude anche il suo soprannome Lupo,<sup>20</sup> Crippa è definito un ingenuo «castrone» (AL 438) e svillaneggiato dai compagni come «cornuto» (AL 459) per aver sposato una donna che gli ha dato una figlia appena qualche giorno dopo averlo conosciuto: così, quando Battiston invita i soldati ad avere un po' di riguardo nell'affrontare discorsi espliciti in presenza di Paolo («– Eh, lasciate stare *el putelo!* [...] Che l'innocenza resti innocenza», AL 460), questi gli rispondono proprio con l'esempio di Crippa, istituendo una corrispondenza tra la sua ingenuità e la condizione del bambino ancora ignaro della realtà del sesso («– Ebbe', che sappia. [...] È maschio: prima sa e meglio è. Non vorrai mica farne un Crippa», AL 461).

Il riconoscimento di un'irriducibile estraneità di Paolo nei confronti del modello di virilità sostenuto dai soldati e incarnato soprattutto in Frangisacchi emerge in modo evidente dal suo disappunto per l'umiliazione imposta da Borsarelli a Marturano, ma prima ancora, a seguito del ritrovamento di Nerina, si esprime attraverso una graduale identificazione con la ragazzina vittima della furia omicida di Lupo. Testimone con le altre persone del rinvenimento del corpo di Nerina, Paolo prova dapprima per lei una sincera compassione amichevole («Sebbene non l'avesse mai vista, a udire il nome di Nerina qualcosa gli si mosse dentro, e lo lasciò senza fiato; e fu, in quel momento, come se l'avesse conosciuta», AL 465), quindi, a distanza di pochi giorni, si immedesima istintivamente in quello che immagina essere stato il suo ultimo gesto di difesa («Nerina aveva sollevato il braccio [...] per non vedere e quasi per ripararsi all'ultimo istante», AL 479), e infine, in sogno, sperimenta una totale identificazione nei suoi panni mentre nel suo intimo sente affiorare la certezza che Lupo è il vero colpevole del delitto:

Si destò madido. «È stato Frangisacchi».

Lo sapeva, adesso; sapeva tutto.

Quella pozza di sangue, e dentro una gamba, un'altra gamba, e il torso. Erano i pezzi di Nerina; e insieme era lui lì nel sangue; Frangisacchi gli era venuto sopra, lo aveva ridotto così. Era lui lì nel sangue; era come se fosse lui, Nerina stroncata: non altri che lui, a pezzi in mezzo al sangue. E vedeva e sapeva tutto. (AL 483)

Se nell'*Amore di Lupo*, insomma, il confronto con l'ottica dei soldati non porta Paolo a riconoscersi in un modello di virilità adulta ma piuttosto nel ruolo di vittima sacrificale incarnato da Nerina, atterrito dall'intuizione di un mondo di dinamiche sessuali associate a immagini di violenza e pericolo, lo sviluppo pulsionale del bambino riprende il suo corso, dopo una fase di relativa sospensione, nei tre brani che compongono *I giochi di Norma*.

<sup>20</sup> «Chi azzanna le pecore è lupo» (AL 507), osserva Crippa interrogato sull'assassinio di Nerina. In un altro passo sulle dinamiche che han portato alla morte di Nerina, altrettanto istruttivo in merito a un discorso sulla mascolinità, Lupo viene paragonato a una vipera in opposizione a Piveroni: «Piveroni grassotto, che pareva una rana, l'aveva soffiata a Lupo, ch'era una vipera, si sa, ma che a vederlo era quello che si dice un uomo? Lucia vecchia non riusciva a crederlo, e questionava con la figlia. [...] – Macché! – replicava Lucia giovine. – A Nerina, dopo ch'è stata poche volte con quello steccadente di Lupo, è piaciuto di più l'altro, la pancetta, la rana, Piveroni con le gambe corte, perché lui aveva cuore e sapeva parlarle» (AL 520-1).

## Pulsioni e dinamiche dell'eros infantile negli *Anni ciechi*

Matteo Maculotti

L'amicizia con Nando, un ragazzo poco più grande del quale Paolo comincia a imitare gli atteggiamenti disinvolti, sollecita il bambino a confrontarsi e rispecchiarsi in un modello di virilità a lui più vicino e congeniale, a partire da una serie di esperienze che si configurano come le tappe di una progressiva e più consapevole riscoperta della propria sfera sensuale. Una prima esperienza iniziatica si compie alle saline quando Paolo, in attesa che Nando lo raggiunga per andare a pescare, si inoltra in una zona inesplorata e solitaria dove assiste a una scena che gli provoca un'emozione di gioia e turbamento: una ragazza e una donna anziana, a pochi metri dal bambino che si appiattisce nell'erba per non farsi vedere, stanno osservando divertite un uomo nudo intento a nuotare e spiccare balzi nell'acqua con fare disinibito. Coinvolto in un «cerchio di complicità» (GN 574), il bambino appunta il suo sguardo sul corpo nudo dell'uomo, che immagina essere un soldato italiano, e sull'avidità che scorge negli occhi delle due donne, e quando infine si immedesima nell'uomo sperimenta un intenso piacere erotico fondato su una fantasia esibizionistica.

Paolo guardava ininterrottamente; ed era preso, assieme a brividi, da un orgasmo che gli chiudeva la gola.

Guardava ora l'italiano e ora la ragazza, ed era ormai attratto con un'emozione nuova – da quello sguardo ch'ella gli aveva rivolto, forse, e da quel sorriso – in un cerchio di complicità; e provava, oltre a quell'orgasmo sempre più alto, come una trepidazione. [...]

Era in sudore, dalla schiena senza maglietta ai piedi scalzi; e, nella brezza da cui si senti scorrere sin sotto i calzonni, ora che stava sollevato sull'argine, gli parve davvero di essere nudo anche lui. [...]

Provò allora, fra quei brividi, e con un tremito alla gola, mentre era tutto caldo scottante e a tratti la brezza lo scorreva, alcuni momenti di piacere acuto, sconvolgente; e sentì insieme, dentro di sé, come un canto sempre più alto, squillante: qualcosa che non avrebbe saputo dire e che lo sollevava, lo portava via. (GN 574-5)

Messa a confronto con analoghe situazioni precedenti, e in particolare con l'episodio del castigo di Ghesa nel *Cavallo Tripoli*, la scena può essere assunta per almeno due aspetti rilevanti come prova di un'evoluzione nello sviluppo pulsionale di Paolo. Da un lato, il bambino sembra acquisire qui per la prima volta una più marcata consapevolezza dei propri impulsi e di fantasie erotiche un tempo inconsce; dall'altro, una trasformazione delle sue pulsioni sessuali si delinea con l'immedesimazione in un'inedita forma di esibizionismo disinibito, libero dalla peculiare connotazione masochistica a cui in precedenza il pensiero di essere denudato si accompagnava in un regime di sostanziale subordinazione.

Benché ancora segnata da tracce di turbamento, come quando al culmine del piacere un'inquietudine richiama a Paolo «l'impressione fredda» (GN 575) provata nell'atto di spogliarsi, e che l'aveva fatto desistere dal fare il bagno al pensiero di una biscia d'acqua di cui gli aveva parlato Nando, l'esperienza si caratterizza soprattutto per il bambino come un'occasione di superamento delle inibizioni in un contesto di potenziale condivisione delle proprie pulsioni erotiche. Così, se in un primo momento Paolo cerca di appiattirsi per terra in modo da poter spiare la scena senza essere visto, e accortosi poi che la ragazza ha posato il suo sguardo su di lui prova vergogna come «se avesse fatto lui ciò che stava facendo l'italiano» (GN 573), le successive reazioni del bambino, della ragazza e dell'uomo sono orientate nel senso di un abbandono al piacere assolto dagli impacci del pudore: resasi conto che Paolo le ha visto il seno scoperto, la ragazza arrossisce e si copre istintivamente con una mano, ma poi rivolge al bambino uno sguardo complice e un sorriso; l'uomo, dopo aver cessato per un attimo di saltare nell'acqua alla vista del bambino, riprende i suoi balzi «come se la scoperta della presenza di Paolo non lo intimorisse ma lo spronasse» (GN 574); Paolo, infine, rompe gli indugi e si alza in piedi, vincendo il proprio riserbo e provando l'impressione di essere nudo

## Pulsioni e dinamiche dell'eros infantile negli *Anni ciechi*

Matteo Maculotti

perché esposto agli sguardi altrui, in un cerchio di complicità «senza vergogna, senza impacci» (GN 574).

Le immediate ripercussioni emotive e psicologiche dell'esperienza, di cui lo stesso Paolo riconosce la natura iniziatica,<sup>21</sup> portano il bambino a maturare una rinnovata consapevolezza nei confronti delle proprie pulsioni e ad accogliere nella sua fantasia un desiderio proiettato per la prima volta sulla figura di Norma: «Gli crebbe un'ansia nuova, mai provata, di cercare Norma, e d'essere lui a scoprirla, lui fra tutti, e di raggiungerla in cima all'albero. Già la sentiva gridare e agitarsi là in cima, mentre lui si arrampicava [...]. Doveva raggiungerla e buttarla giù, e poi spogliarla, metterla magari nuda sul prato» (GN 577).

Il rapporto tra Paolo e Norma conosce un ulteriore sviluppo nel successivo brano *Le trincee*, dove gli eventi di un pomeriggio estivo forniscono al ragazzo l'occasione per mettere alla prova i suoi sentimenti e dare sfogo a pulsioni dalle marcate implicazioni erotiche. Soli nel boschetto, su richiesta di Paolo i due si scambiano un bacio che lascia il ragazzo insoddisfatto, ma consente al narratore di rievocare sulla base del suo punto di vista alcune precedenti esperienze di intimità, dai baci infantili e giocosi scambiati in passato con Norma al bacio ricevuto poco tempo prima da una ragazza più matura, il cui ricordo paragona a «una di quelle fantasie che sempre più spesso lo inquietavano a letto prima di prendere sonno» (GN 583).<sup>22</sup>

Al ricordo di una fase più antica del rapporto con Norma, nella quale gli affetti di Paolo non si rivolgevano ancora alla bambina ma allo zio Marco, segue poi l'estesa rappresentazione del gioco di lotta alle trincee, oggetto di una scena che in modo analogo ad altri episodi precedenti configura una trasposizione narrativa di dinamiche pulsionali, in questo caso risolta sul piano ludico e con la partecipazione in prima persona di Paolo.

Raccolse due altre manate di terra, le compresse nei pugni; si rialzò, spiò Norma: eccola! Scagliò con tutta la sua forza i due groppi contro di lei. Desiderava colpirla, magari farle male, farla sanguinare. Era ansante, tutto in sudore; stringeva i denti nel rialzarsi per scagliare i proiettili e nel riabbassarsi per raccoglierne e formarne di nuovi. Tutt'intorno, e su di lui, infuriava sempre più fitta la gragnuola. Ma più quei colpi erano duri e più lo aizzavano, lo eccitavano. (GN 594)

L'istinto sadico-aggressivo convogliato da Paolo nel tentativo di colpire Norma è parte di un complesso pulsionale ambivalente, che conosce a tratti anche un orientamento passivo («Assieme a un ribollire del desiderio di vincerla, di fiaccarla, Paolo provò quasi piacere al pensiero che a colpirlo era stata lei», GN 596) e trova il suo sfogo finale nel lancio del grumo di terra che ferisce la bambina in fronte. Accompagnato dalle ingiurie gridate da Paolo – ulteriore espressione del medesimo istinto aggressivo –, il gesto reca in sé una scoperta allusione sessuale nell'immagine del grumo di terra stretto in pugno e scagliato contro Norma («Nel grumo di terra [...] c'era una pietra: egli ora lo sapeva. [...] Non lo sapeva già prima? E

<sup>21</sup> «Era come se in quella mezz'ora [...] egli fosse tutt'a un tratto cresciuto» (GN 576). Non meno significativo ai fini della caratterizzazione iniziatica dell'episodio è il fatto che Paolo, al termine dell'esperienza e con l'arrivo di Nando, si desti da un breve sonno e per un momento creda di avere sognato: rappresentazione letterale, e al tempo stesso simbolica, di ciò che il bambino sperimenta come un risveglio dei sensi.

<sup>22</sup> In merito a questo passo, significativo per quanto riguarda la poetica della memoria delineata da Quarantotti Gambini, nota Scrivano: «Nel loro confidente gioco, scherzoso e serio insieme, si baciano [...]; e il bacio spinge Paolo verso la rievocazione di un altro bacio che ha ricevuto e al cui confronto quello di Norma gli pare un nulla, lo lascia lì per lì come insoddisfatto (solo nella proiezione memoriale le cose divengono davvero chiare e importanti), e quindi verso una interiore ricostruzione di tutto il passato, pensato ora con Norma al centro e non più in posizione marginale. L'episodio che segue nella narrazione è dunque un ricordo: attraverso di esso Paolo conferma la realtà e la qualità del nuovo rapporto affettivo – e anche vagamente (come può essere nella prima adolescenza) erotico – con Norma» (96).

## Pulsioni e dinamiche dell'eros infantile negli *Anni ciechi*

Matteo Maculotti

non aveva scagliato quel grumo con più piacere, e con più slancio, proprio perché vi aveva sentito dentro qualcosa di duro?», GN 598), cui fa seguito la rappresentazione di un complesso di colpa originato dalla consapevolezza di aver tramortito la bambina.

Alla messa in scena di una pulsione erotica connotata in senso sadico-aggressivo succede così quella di un'istanza ad essa contrapposta, che si fa strada nella coscienza di Paolo a partire dal sospetto di avere ucciso Norma e culmina nelle visioni immaginarie – ma sentite come reali – della bambina sepolta sotto terra e delle mani insanguinate di zio Marco. Sulla base di queste visioni traumatiche, corrispondenti alla scena della morte di Nerina nell'*Amore di Lupo*, il riconoscimento del carattere violento della propria pulsione spinge Paolo a confrontarsi con terrore e rimorso, giungendo infine a prendere le distanze da una sfera libidica avvertita ormai come qualcosa di potenzialmente pericoloso anche in relazione al desiderio proiettato su Norma.

Tale dinamica di ripiegamento è richiamata a livello simbolico attraverso la figura del cane Eros, animale esplicitamente riconducibile a partire dal nome all'espressione di contenuti inconsci che riguardano il rapporto tra Paolo e Norma. Durante il gioco di lotta alle trincee, l'improvvisa comparsa del cane liberatosi dalla catena è interpretata da Paolo come un presagio di sventure: «Era indispettito, e lo invadeva il timore superstizioso che succedessero malanni. A ogni uscita di Eros seguiva qualche disastro» (GN 595-6).<sup>23</sup> Più avanti, quando Norma si è ormai ripresa, lo stesso evento è rievocato da Paolo in relazione al pericolo corso dalla bambina: l'atto di assicurare nuovamente il cane alla catena, a questo punto, traduce in termini simbolici il processo che ha portato il ragazzo a un'inconscia rinuncia al soddisfacimento immediato della propria pulsione libidica.

– Eros! – gridò Paolo; – qua, subito! – Lo rincorse, lo afferrò, e lo portò di peso al suo canile, davanti alla scuderia.

Quando l'ebbe assicurato alla catena, restò soddisfatto a guardarlo.

Non riusciva a vincere l'impressione che Eros, quel cane indiavolato che pure sin da piccolo egli amava caldamente, fosse in qualche modo responsabile di ciò ch'era accaduto quel pomeriggio. Legandolo gli parve di aver finalmente ricondotto le cose alla normalità, di aver chiuso gli incidenti della giornata; e subito fu quasi pago, tranquillo, e più contento di sé. (GN 613-4)

Posto che nell'ultimo brano del romanzo la dinamica pulsionale non conosce nuovi sviluppi, e con la partenza di Norma per il collegio e la morte del cane Eros risulta anzi sospesa a una fase di generiche fantasie proiettate da Paolo sul prossimo futuro («Con che gusto l'avrebbe sottomessa di nuovo! Già sentiva un impeto di rivalsa, simile a quello che lo aveva investito durante la lotta nelle trincee», GN 652), il processo evolutivo delineato nel corso del ciclo si arresta in questo modo ai limiti dell'età infantile e alle prime avvisaglie della pubertà, in un tempo in cui l'esperienza erotica è ancora definita in termini di scoperta potenziale e non di attività sessuale in senso proprio.

#### 4. Al di là del principio di piacere

In parallelo agli episodi esplicitamente connessi alla rappresentazione di dinamiche pulsionali – dalla messa in scena di pulsioni parziali poi rielaborate in un complesso ambivalente nel *Cavallo Tripoli* fino al confronto col femminile nei *Giocchi di Norma*, passando per l'acerba intuizione della genitalità adulta nell'*Amore di Lupo* –, un altro aspetto da considerare è poi

<sup>23</sup> Poco oltre, allo zio Marco che gli chiede come abbia fatto a colpire Norma, Paolo risponde: «– Quando Eros si scioglie dalla catena, succedono sempre malanni» (GN 610).

## Pulsioni e dinamiche dell'eros infantile negli *Anni ciechi*

Matteo Maculotti

quello più propriamente psicologico, legato in particolare a una serie di conflitti interiori che nella coscienza del bambino si originano come effetto di contraddizioni irrisolte tra i propri desideri e la realtà dei fatti a partire dalle prime esperienze affettive in ambito familiare.

I presupposti di alcune pulsioni di Paolo, come ha notato Pullini, possono essere rintracciati fin dai primi romanzi del ciclo nei moti di una sfera affettiva molto sensibile e facilmente eccitabile, che accompagna una costante ricerca di attenzioni da parte dei grandi – e soprattutto del nonno e degli zii Manlio e Marco – a violenti accessi di gelosia: «Il bisogno quasi esasperato di Paolo di essere prediletto, protetto e, quindi, dominato dagli adulti, trova il suo corrispettivo in quello di occupare, a sua volta, in modo esclusivo, l'area dei loro affetti, e, quindi, di dominarli con il ricatto della gelosia» («I «complessi» di Paolo» 88).

Le successive ripercussioni della guerra sull'ambiente familiare, e nello specifico il senso di un'impossibile conciliazione degli ideali irredentisti dei suoi parenti con gli onori che a scuola Paolo è portato a tributare all'Imperatore austriaco, alimentano poi nella coscienza del bambino un conflitto che coinvolge le istanze del dovere e della colpa e si traduce in pensieri distruttivi, caratterizzati da un'ossessiva “coazione a ripetere” – «Paolo attendeva sempre di veder precipitare qualche apparecchio. [...] Vedere un aeroplano colpito, o sfiorato, almeno, a un'ala o alla coda. Vederlo cader giù (“No, no! Non devo neanche pensarlo! Sono italiani!”)» (IN 226)<sup>24</sup> –, e soprattutto nelle prime fantasie improntate in senso sadomasochistico sui motivi della sottomissione e della disobbedienza, come tentativo di trasposizione fantastica e giocosa delle drammatiche contraddizioni esistenti: «gli sarebbe piaciuto [...] avere lui un giorno una casa [...], e che gli austriacanti e gli slavi o altri – i suoi nemici – gliela distruggessero. E poi lui l'avrebbe ricostruita, e i nemici avrebbero tentato di distruggerla di nuovo» (IN 215-6); «Gli sarebbe piaciuto avere per Imperatore quel bambino, Otto, essere comandato da lui. E nulla lo eccitava, già, quanto il pensiero di disobbedirgli» (IN 237).

La medesima dinamica psicologica, riproposta più volte nel *Cavallo Tripoli*, emerge con particolare risalto in una situazione di conflitto con la madre nel momento in cui Paolo si rifiuta di pregare per la fine della guerra, consapevole che ciò sarebbe un bene per la sua famiglia ma sancirebbe al tempo stesso, con la fuga degli austriaci, la fine del suo sogno di possedere Tripoli: vedendo la madre scoppiare in lacrime, il bambino si sente contento di aver ricevuto da lei uno schiaffo «che punendolo lo alleggeriva» (CT 277), e fornisce in questo modo la prova di una specifica attitudine orientata alla risoluzione di un complesso di colpa mediante la sottomissione a un castigo. Verso la fine del romanzo, la notizia che Tripoli è stato preso in possesso dalla capitana al posto di Rhein suscita ancora in Paolo un forte rimorso, perché è stato lui stesso, gridando contro la capitana e facendo così imbizzarrire Rhein, a persuadere la donna a sostituirlo con un altro cavallo. In preda ai sensi di colpa, il bambino si dirige nel tinello-cantina e si costringe a bere da una vecchia bottiglia di vino, provando l'impressione di doversi in questo modo punire: «Era un vino amaro, che sulle prime non gli dispiacque. Ma poi lo trovò simile a una medicina, e gli parve, con dispetto, di doverlo inghiottire per castigo» (CT 386).<sup>25</sup>

<sup>24</sup> Notevole è in questo passaggio l'allusione a un conflitto interno alla coscienza del bambino, espressa mediante la doppia negazione. Più avanti, nel *Cavallo Tripoli*, la stessa spia testuale è riproposta nel momento in cui Paolo si rammarica di non aver potuto assistere al secondo castigo di Ghesa: «È accaduto quand'ero sotto la poltrona, e si udì quello sbattere di scuri e poi la voce di Paula, – pensò Paolo. – Mi chiamava perché andassi a vedere. Peccato. No, no. Meglio che non sia andato lì su» (CT 341).

<sup>25</sup> Un esempio ulteriore di questa dinamica psicologica compare nelle *Trincee*, nel momento in cui Paolo, dopo aver colpito e tramortito Norma, attende con ansia il rimprovero dello zio Marco come occasione di liberazione dal proprio senso di colpa, ma rimane deluso: «Finalmente la voce dello zio si levò, animata; però il rimprovero, sebbene lo andasse inasprendo sempre più, sembrò a Paolo, che non



## Pulsioni e dinamiche dell'eros infantile negli *Anni ciechi*

Matteo Maculotti

Messi in relazione con lo sviluppo dell'inconscia fantasia erotica che sempre nel *Cavallo Tripoli* interessa il motivo del castigo, gli esempi proposti dimostrano che la rappresentazione di dinamiche pulsionali all'interno del romanzo – e più in generale del ciclo – non si limita a rendere conto di un ambito particolare e separato dell'esperienza di Paolo, ma coinvolge a più livelli modalità di introspezione psicologica funzionali a tracciare un ritratto organico, multiforme e coerente della personalità del bambino. Il carattere tutt'altro che esteriore della resa di tali dinamiche profonde, del resto, emerge anche a partire da numerosi procedimenti rappresentativi spaziali e simbolici che configurano una trama di interazioni particolarmente sintomatiche per quanto concerne la vita interiore di Paolo.

All'esempio del boschetto come luogo proibito è possibile accostare in questa prospettiva l'ambiente del tinello-cantina, luogo in cui la madre di Paolo, allo scoppio della guerra, ha fatto murare una porticina che conduce a una cantinetta di vini, «ponendovi poi davanti un armadio dalle gambe un po' alte» (CT 249). In più punti del *Cavallo Tripoli*, Paolo è descritto nel tentativo di «aprire un pertugio e d'infilarsi nella cantinetta» (CT 249), stendendosi sotto l'armadio e raschiando il muro di mattoni con le unghie e un pezzo di ferro. Ignaro del motivo per cui compie tale gesto («Non sapeva che cosa avrebbe fatto lì dentro», CT 250), il bambino è colto da un profondo senso di soddisfazione non appena riesce a rimuovere i primi mattoni: «gli parve di sciogliersi, sudato e stanco, in un appagamento improvviso, come se avesse toccato riva dopo una lunga nuotata» (CT 250).

La cantinetta, come segnala la prima occorrenza del motivo, è associata da Paolo al ricordo degli anni passati e in particolare alla figura del nonno, che in quel luogo era solito mostrargli la sua collezione di vini: infrangere la barriera di mattoni che ora ne chiudono l'accesso significa allora per il bambino, in prima battuta, operare un ritorno ai tempi precedenti alla guerra e al suo legame affettivo con l'anziano parente fuggito in Italia. L'appello alla dimensione dell'inconscio, dato dal riferimento a un lavoro di cui il bambino ignora la meta, suggerisce d'altra parte di considerare un ulteriore livello simbolico legato alla figura della madre, responsabile di aver fatto murare la porta. Se l'intenzione della donna era di impedirne in questo modo l'accesso agli austriaci insediatisi in casa, il frequente richiamo all'ambiente sulla base del punto di vista e delle emozioni di Paolo tende a mettere in risalto una dinamica alternativa fondata su un conflitto che al divieto della madre oppone il piacere trasgressivo del figlio, e che per molti aspetti si rivela dunque suscettibile di un'interpretazione pulsionale.

In una successiva ripresa del motivo, Paolo si appiattisce sotto l'armadio e cerca di accedere alla cantinetta per sfuggire alla madre che lo vuole portare con sé a Trieste, e impedirebbe così al bambino di entrare in possesso di Tripoli. L'azione di Paolo configura qui una duplice trasgressione alla volontà materna, in relazione al divieto di accedere alla cantinetta e alla decisione di andare a Trieste, ed è in questo senso sintomatica di una motivazione inconscia che più avanti verrà ulteriormente messa in risalto («Pensò al lavoro sotto l'armadio [...]. No, adesso che non c'era nessun rischio perché la mamma non poteva sorprenderlo, non gliene importava più», CT 343).

«Me nessuno mi prende», pensava Paolo, riprendendo a lavorare accanito coi ferri che aveva lasciati sotto l'armadio. Bastava togliere ancora qualche mattone; poi sarebbe riuscito a infilarsi nella cantinetta. Poteva già allungare un braccio lì dentro, e toccare alcune bottiglie posate a terra in mezzo a un cumulo di sabbia. I mattoni, via via che riusciva a rimuoverli, li accumulava lì accanto.

riusciva né a muoversi né a rialzare gli occhi, debole, troppo debole. Si era atteso assai di più, desiderava assai di più: forse, perché si sentisse liberato, bisognava davvero che gli piombasse addosso una violenza irrimediabile, non quelle parole» (GN 609).

## Pulsioni e dinamiche dell'eros infantile negli *Anni ciechi*

Matteo Maculotti

In sudore, ansante, continuava a lavorare infervorato, sebbene gli dolesse il costato premuto contro terra e gli si escoriassero i gomiti. Lì dentro, nella cantinetta, chi lo avrebbe preso? La mamma andasse pure a Trieste. Lui sarebbe rimasto là, e avrebbe avuto Tripoli, e... (CT 340)

Come nelle *Redini bianche*, anche in diversi passi del *Cavallo Tripoli* l'immagine della tana, ovvero di uno spazio stretto e chiuso che nasconde e protegge, è espressione di pulsioni regressive che rimandano per il bambino al tentativo di ristabilire un esclusivo rapporto di affetto perduto.<sup>26</sup> Posto che il modello archetipico di tale rapporto risale al legame del bambino con la figura materna e prima ancora alla sua permanenza prenatale nell'utero, l'associazione che il motivo della cantinetta instaura con un conflitto tra Paolo e sua madre può essere letta come una trasposizione simbolica della dinamica edipica, dove al desiderio incestuoso del figlio che

vuole «aprire un varco» (CT 336)<sup>27</sup> per accedere alla cantinetta si oppone il divieto della madre rappresentato dall'immagine della porta murata.<sup>28</sup>

Nell'ultima scena del romanzo in cui compare il motivo della cantinetta, l'impossibilità di ristabilire l'esclusivo rapporto di affetto materno è sancita in coincidenza con la definitiva perdita di Tripoli, preso in possesso dalla capitana: sopraffatto dalla rabbia e dai sensi di colpa, il bambino estrae dal foro scavato nel muro una bottiglia di vino e si costringe a berne alcuni sorsi, sottoponendosi a una forma di punizione autoimposta. Al di là della dinamica psicologica masochistica già considerata a proposito di questo passo, il carattere esemplare del gesto si

<sup>26</sup> Un altro esempio analogo a quello della porta murata della cantinetta si legge in CT 334: «Nel muro di cinta, in fondo al terrapieno, accanto alla porticina verde che dava sul campo di Momi, si apriva un'altra porticina, stretta. Era soltanto un varco, un vano senza battente, e non dava su nulla; oltre la soglia, c'era una specie di cunicolo obliquo e cieco, che finiva ad angolo acuto; poco più di un interstizio tra due muri. A Paolo, tuttavia, piaceva andare là, e rintanarsi. [...] Vincendo paura e ribrezzo (temeva d'incontrare scorpioni), l'estate prima egli aveva liberato quel buco. [...] Quella era diventata la sua tana. Lì, la scorsa estate, andava a rimpiazzarsi tutte le volte che voleva stare solo».

<sup>27</sup> Ulteriori suggestioni che giustificano una lettura simbolica della cantinetta come immagine dell'utero materno sono le «gambe» dell'armadio tra le quali il bambino si infila (CT 249), e ovviamente il richiamo alla dimensione acquatica nel passo già citato («gli parve di sciogliersi [...] in un appagamento improvviso, come se avesse toccato riva dopo una lunga nuotata», CT 250). La stessa configurazione spaziale del luogo e i suoi attributi – una piccola stanza sotterranea racchiusa all'interno del tinello-cantina, buia e fresca – sono per molti aspetti legati a un simbolismo ctonio, particolarmente evidente nell'immagine totemica della testa imbalsamata del cavallo Fulmine che sporge dal muro sopra l'ingresso del locale. A proposito di questa immagine, è possibile scorgervi un'ulteriore suggestione inconscia connessa al motivo edipico, che ne farebbe una figura simbolica di castrazione. Altre allusioni più o meno dissimulate dello stesso motivo nel corso del ciclo tenderebbero a suffragare l'ipotesi, o comunque a rafforzare la sua plausibilità: la profezia del nonno sulla caduta del pioppo più alto di Smedella (RB 88); il riferimento al fatto che Idran è castrato (RB 99); la potatura degli alberi da parte del padre di Paolo (CF 175 ss.); il taglio della coda di Falco (CF 195); l'immagine del cadavere smembrato di Nerina (AL 464) e della sua ciocca di capelli recisa (AL 469 e 514); la minaccia di castrazione rivolta a Marturano (AL 503). Lo stesso titolo del ciclo, sulla scorta di alcune osservazioni di Barucco che suggeriscono anche la possibilità di rintracciarvi un precedente in *Con gli occhi chiusi* di Federigo Tozzi (Barucco 598-9), alluderebbe non solo all'età dell'inconsapevolezza infantile, ma anche al motivo dell'accecaimento edipico equivalente a una simbolica castrazione. Più in generale, sul tema del complesso di castrazione in Quarantotti Gambini e altri autori italiani, cfr. Bosetti, *Le mythe de l'enfance* (225).

<sup>28</sup> Riguardo alle esplorazioni di Paolo interne alla cantinetta e all'immagine della porta murata, Benussi evidenzia in esse la rappresentazione di un «blocco psicologico» (Benussi 28). Per una lettura edipica dell'episodio come messa in scena di un complesso materno riconosciuto come caratteristico dell'opera di Quarantotti Gambini, cfr. Bosetti, *Le mythe de l'enfance* (210-211).

## Pulsioni e dinamiche dell'eros infantile negli *Anni ciechi*

Matteo Maculotti

ricollega anche a una serie di episodi nei quali il motivo dell'ubriacatura compare in una particolare accezione iniziatica.

L'offerta del vino è in primo luogo il viatico della seduzione femminile rivolta a Paolo dalle due cameriere Edith e Paula, che una notte, dopo averlo fatto bere, lo portano a dormire con loro nel grande letto in soffitta. In un'ampia scena precedente ambientata di sera durante una festa, sedutosi a un tavolo con alcuni ragazzi più grandi, Paolo accetta inoltre di bere del vino per dimostrare di non essere più un bambino («Non si accorgevano ch'era già grande? Stupidì!», CT 329), ma subito ricorda con ribrezzo di aver visto poco prima un uomo vomitare davanti a lui. L'immagine gli si ripresenta la stessa notte in un sogno, significativamente trasferita sulle figure maschili della sua famiglia («era il papà, era lo zio Manlio, era il nonno, erano tutti insieme; vacillavano, inciampavano, e poi vomitavano», CT 333), e rievocando poi al bambino le vergognose ubriacature di Toni gli ispira un commosso sentimento di pietà e tristezza per il cocchiere che crede ormai morto lontano da Samedella.

Improntata a una densa rappresentazione che coinvolge i motivi del disgusto, della vergogna e della colpa sollecitando l'espressione di istanze viscerali, la visione può essere intesa in termini simbolici come il tentativo di un *rigetto* del passato che allude implicitamente per Paolo alla necessità di un suo superamento ma anche alla paura che gli eventi bellici pongano fine allo status privilegiato della sua famiglia («Allora non beveva soltanto Toni. Non si ubriacano soltanto i poveri», CT 333).<sup>29</sup> L'esclusivo riferimento alle figure maschili allontanatesi da casa a seguito dello scoppio della guerra, a fronte di un contesto familiare dominato ormai da figure femminili, riflette inoltre l'inconscia frustrazione del bambino privato di modelli parentali virili,<sup>30</sup> e il loro grottesco abbassamento, in una prospettiva pulsionale, preannuncia il sofferto abbandono di un'ottica idealizzante nei loro confronti e in generale verso l'immagine paterna, secondo un processo che troverà il suo massimo sviluppo nel romanzo successivo.

Anche in questo episodio, per un procedimento affine a quello riscontrato a proposito del motivo della cantinetta, la descrizione di dinamiche psicologiche attinenti alle vicende narrate tende a confluire nell'espressione figurata di contenuti inconsci carichi di suggestioni psicoanalitiche. L'immagine più significativa riporta in questo caso a uno strato dell'inconscio infantile addirittura precedente all'emergere del complesso edipico, perché attraverso una sorta di involontaria reminiscenza riecheggia le impressioni provate dal neonato cosperso di liquidi e sangue nel momento della nascita, a seguito dell'espulsione dal ventre materno qui rappresentata come un rigetto di vomito: «Quella materia bluastra, lì a terra e dovunque; gli pareva di averla addosso, e tra le dita» (CT 333).

<sup>29</sup> Per un commento su questo passo, cfr. Benussi 29-30: «È l'unico sogno del ciclo e il significato è piuttosto chiaro. Il vomito, in questo tipo di racconto, indica la liberazione da tutto ciò che si è stati (cfr. *Gli Indifferenti, La disubbidienza*), in genere l'abbandono della vecchia vita in attesa di una nuova. In questo, che però è un sogno, non un episodio reale, si nasconde in effetti la consapevolezza della possibile fine dello status privilegiato della propria famiglia, i cui membri si comportano esattamente come il povero cocchiere». L'osservazione secondo cui si tratta dell'unico sogno del ciclo risale a Scrivano, che riconosce in ciò una prova della cautela con cui l'autore ha accostato elementi psicoanalitici e nota poi, ma senza fornire ulteriori spiegazioni, la «scopertissima simbologia» del sogno (Scrivano 81). In realtà, nel corso del ciclo non mancano altre scene visionarie che hanno luogo tipicamente quando Paolo si trova in uno stato di dormiveglia, e che quindi possono essere associate alla sfera del sogno. Se il rilievo quantitativo di Scrivano pare in questo senso troppo schematico, la sua conclusione può essere comunque sottoscritta considerando le numerose suggestioni riconducibili a questo ambito risolte armonicamente nella trama degli eventi.

<sup>30</sup> Sulla sostanziale marginalità della figura del padre di Paolo all'interno del ciclo, cfr. Bosetti, «Le mythème de père américain».

## Pulsioni e dinamiche dell'eros infantile negli *Anni ciechi*

Matteo Maculotti

In altri luoghi del ciclo, in virtù di un'analogia tensione trasfigurante, l'affiorare di un fantasma originario in coincidenza di una situazione connotata in senso iniziatico, o comunque capace di suscitare un'intensa risposta emozionale da parte di Paolo, reca in sé tracce di una modalità di espressione simbolica radicata negli strati più profondi della memoria biologica del soggetto, e che in ultima istanza rimanda a ciò che il sapere psicoanalitico, in riferimento alla prima dolorosa esperienza di separazione provata dal bambino, individua come il trauma della nascita.<sup>31</sup>

Nelle *Redini bianche*, a breve distanza dall'allegoria iniziatica contenuta nel capitolo di apertura, nel quale Paolo scopre che il mondo non lo contiene come un involucre («E fu [...] come se [...] egli uscisse per la prima volta dall'interno del mondo», RB 34), e del simbolico tentativo regressivo che nel capitolo seguente il bambino compie introducendosi in una casetta sulla collina, una gita in carrozza col nonno è interrotta quando sul ciglio della strada compaiono un uomo e una donna con in braccio un bambino «nudo e tutto rosso, di un rosso scuro che pareva sangue» (RB 61). Di ritorno a casa, vedendo Toni intento a lavare l'interno della carrozza macchiata di sangue,<sup>32</sup> Paolo sperimenta una reazione di stupore e turbamento che lo lascia senza parole non appena scopre che il bambino era appena nato, e alla quale associa in un oscuro presentimento le esclamazioni misogine del cocchiere, l'espressione di orrore che vede riflessa sul suo volto e il vizio che spesso lo porta a ubriacarsi.

Paolo, di nuovo, non osò domandargli di più. C'era in tutto ciò qualcosa che lo inquietava e lo tratteneva dal domandare altro, e aveva gli occhi ancor più sbarrati.

Toni (egli se n'era ben accorto) era cupo come se avesse avuto orrore di ciò che aveva veduto e dovuto fare [...]. Taceva finendo di lavare i cuscini (che rimasero tuttavia un po' macchiati), e non guardava neanche più Paolo in viso, e i suoi occhi e tutta la sua espressione erano quasi sinistri.

Soltanto un'esclamazione, di tratto in tratto, gli usciva dalle labbra.

– Donne! Donne! – e scuoteva il capo.

Allora Paolo, piano, si allontanò. Oltre al turbamento che c'era anche in lui se pensava a quei pezzenti, a quel sangue e a quel bambino lordo, brutto, non poteva vedere Toni così: egli gli faceva quasi paura. E sapeva [...] che Toni, quando di giorno era cupo, chiuso, con gli occhi stravolti in quel modo, di sera finiva sempre col bere. (RB 62-3)<sup>33</sup>

Il motivo del sangue, associato a quello del vino e più in generale riconducibile alla simbologia traumatica e iniziatica della macchia in opposizione a quella fantastica e regressiva della purezza,<sup>34</sup> ricorre più avanti, nell'*Amore di Lupo*, con significativa e quasi ossessiva

<sup>31</sup> Il testo classico di riferimento per questo concetto psicoanalitico è *Il trauma della nascita* di Otto Rank. Precedenti osservazioni di Freud sul simbolismo onirico della nascita e della vita intrauterina si leggono in Freud, *L'interpretazione dei sogni* (367 ss.).

<sup>32</sup> Notevole è in questo passo la ripresa dell'opposizione interno/esterno già utilizzata nel capitolo iniziale, con evidente associazione simbolica dell'interno della carrozza sporca di sangue con l'utero materno: «Ma non la lavava di fuori, questa volta; la lavava (cosa che Paolo non lo aveva mai veduto fare) di dentro» (RB 62).

<sup>33</sup> Per una lettura dell'episodio che ne evidenzia la natura traumatica e il possibile legame con una scena primitiva riemersa dall'inconscio nella «memoria intima e nella fantasia inventiva» dell'autore, cfr. Bosetti, «La coscienza di Paolo» (104-5).

<sup>34</sup> Se a una simbologia della purezza e dell'innocenza infantile rimandano senz'altro l'immagine idealizzata delle redini bianche e quella del manto immacolato di Falco e Tripoli, tra i più espliciti esempi dell'altro versante simbolico si possono ricordare le macchie che Paolo scorge ai polsi di Toni, sintomo somatico della pellagra che il bambino associa alle chiazze dei cavalli e che gli provocano «quasi un'attrazione, mista a inquietudine» (RB 40), le «chiazze di vino» sparse ovunque nella scena della festa

## Pulsioni e dinamiche dell'eros infantile negli *Anni ciechi*

Matteo Maculotti

frequenza in relazione ai temi del sesso e della morte. Le macchie di sangue che Paolo scorge sul materassino di Frangisacchi, occupato a strofinarlo con una spazzola, rievocano nel bambino la stessa impressione di turbamento provata anni prima alla vista di Toni intento a lavare la carrozza («Gli tornò negli occhi tutt'a un tratto quanto aveva veduto, da piccolo, proprio lì davanti alla rimessa», AL 431), configurando un'esplicita ripetizione della medesima esperienza traumatica. La natura eccezionale della visione comporta in entrambi i casi la sua fissazione in un ricordo ineffabile, foriero di un enigma che al bambino ispira curiosità ma soprattutto un atterrito silenzio.<sup>35</sup>

Ignaro del fatto che il sangue sul materassino appartiene alle ragazze con cui Frangisacchi ha intrattenuto rapporti sessuali, Paolo giunge comunque a intuire e poi a denunciare agli altri soldati la responsabilità dell'uomo nella morte di Nerina. In mancanza di prove concrete, l'ingenuità infantile che porta il bambino a interpretare tipicamente la scena primaria come un atto di aggressione<sup>36</sup> coglie in questo caso nel segno, ma un'intuizione più profonda avviene ancora una volta a livello del tutto inconscio alla vista del sangue che circonda il corpo di Nerina, risvegliando in Paolo il fantasma del trauma originario: «Il sangue aveva fatto una pozza grande *come una culla*, come un giaciglio» (AL 464, corsivo mio).<sup>37</sup>

In altri passi del ciclo corrispondenti a una fase anteriore dell'infanzia di Paolo, il richiamo a esperienze capaci di suscitare nel bambino un'analogia vertigine emozionale si concentra sull'immagine dell'acqua del mare, simbolo primigenio di attrazione e paura che congiunge in un appello all'inconscio di ampia risonanza interiore le opposte pulsioni elementari di vita e di morte. Il carattere primordiale dell'esperienza è in questo caso rimarcato da un riferimento temporale doppiamente significativo, che all'evocazione del passato associa quella del mattino, ovvero delle prime ore del giorno: «tra i suoi primi ricordi», osserva il narratore, «c'era quello

cui Paolo partecipa bevendo a sua volta (CT 329) e ovviamente le macchie di sangue dell'episodio appena citato, oltre a quelle che compaiono nell'*Amore di Lupo* sul materassino di Frangisacchi come segno dei rapporti sessuali consumati dal soldato con le ragazze del paese. Nelle *Trincee*, dopo aver tramortito Norma e per la paura di averla uccisa, Paolo ricorda di avere assistito alla morte di un ragazzo caduto da un albero e di aver visto il sangue sgorgargli dalla bocca e dal naso (GN 608-9). Nel terzo brano dei *Giocchi di Norma*, l'opposizione simbolica interessa da un lato la lettera che Paolo attende dall'amica fantasticando sul suo arrivo («E la rivedeva, bianca, nella sua casella», GN 643), dall'altro la «grande macchia di sangue» che gli appare al pensiero del suicidio dello zio Marco (GN 647).

<sup>35</sup> «Paolo ricordava anche un'altra cosa, e non poté scordarla. [...] Paolo [...] si arrestò e non osò domandargli altro» (RB 62); «Si ricordò a lungo di quest'episodio; ma non ne fece parola con nessuno» (AL 431).

<sup>36</sup> Tra le teorie infantili sulla sessualità Freud incluse la cosiddetta «concezione sadistica del coito», secondo la quale i bambini, incapaci di comprendere il senso del rapporto sessuale tra i genitori se non in modo molto incompleto, vedrebbero in esso «qualcosa che la parte più forte infligge con la violenza a quella più debole», paragonandolo «a una zuffa simile a quelle che essi conoscono dalle loro esperienze di bambini e cui peraltro non manca di frammischiarci l'eccitamento sessuale» (Freud, «Teorie sessuali» 460).

<sup>37</sup> La similitudine è ripresa più avanti in un sogno di Paolo: «Vedeva una chiazza di sangue, da qualche parte, piccola; ma poi ingrandiva sempre più; diventava quella pozza rossa e densa, grande come una culla, come un giaciglio, e alta da immergervi il piede» (AL 483). A un'analogia commistione simbolica dei temi della morte e della vita può essere ricondotta l'immagine di Norma sepolta nella trincea, e non solo perché la terra rappresenta tipicamente nei riti di sepoltura il grembo materno, ma anche perché Paolo ipotizza che la bambina sia stata sepolta viva (GN 605). Se tali osservazioni possono giustificare una lettura edipica di entrambe le situazioni, è evidente che rispetto alle scene della cantinetta nel *Cavallo Tripoli* esse rappresentano una fase avanzata del complesso, nella quale ad emergere non è il desiderio incestuoso, bensì una connotazione traumatica e repulsiva derivante dall'interiorizzazione del tabù, cui si accompagnano immagini che richiamano un'angoscia di castrazione – il corpo smembrato di Nerina; la zappa «tanto pesante che quasi gli sfuggì di mano» con cui Paolo teme di ferire la bambina (GN 605).

## Pulsioni e dinamiche dell'eros infantile negli *Anni ciechi*

Matteo Maculotti

delle mattinate al mare, trascorse col papà e con la mamma [...] in cima al pontile del nonno» (RB 50). Più avanti, mentre il bambino si sporge dall'orlo del pontile, la sua emozione è descritta in termini ambivalenti: «L'acqua lo affascinava, proprio perché era tanto trasparente da non sembrare neanche mare [...] e gli metteva quasi sgomento per la paura di caderci dentro» (RB 97). Alla paura della caduta è qui legato in modo implicito il desiderio del volo, e non soltanto perché la trasparenza dell'acqua che non sembra mare allude all'aria del cielo – «l'aria non ha colore», dice Paolo in un precedente dialogo col nonno (RB 56) –, ma anche perché al bambino la vela del guzzo dello zio Manlio appare al largo come un'«ala bianca [...] non più grande di una farfalla» (RB 97).

Un altro ricordo dei primi anni di vita di Paolo è nuovamente rievocato nella *Corsa di Falco* in relazione all'ambiente marino, con ulteriore ripresa dell'immagine del pontile e del motivo della paura di cadere in acqua, durante un dialogo che coinvolge il bambino, sua madre e il capitano del vaporetto che li sta portando a Capodistria:

Paolo era stato una volta là, se ne ricordava, ma era una cosa di tanto tempo fa. Di quando era piccolo, pensò. [...]

Si ricordava, sì, del mattino ch'era stato su quel pontile, e dovunque guardasse vedeva mare; anche sotto i piedi. Lo vedeva tra asse e asse, trasparente verdino nel sole. E gli faceva paura. Gli pareva che il pontile, con tutte quelle fessure, fosse malsicuro, che stesse per cedere o per spalcarsi sotto i piedi, precipitando in quell'acqua chiara e soleggiata di cui si scorgeva il fondo roccioso. E non gli faceva meno paura il riuscir a vedere dentro l'acqua: gliene faceva anzi di più, tanto era alta. (CF 151-2)<sup>38</sup>

La stessa vertigine originaria, poco dopo, coglie Paolo nel momento in cui il capitano lo afferra sotto le ascelle e lo solleva per qualche istante oltre il parapetto dell'imbarcazione, dichiarando con fare scherzoso di potergli mostrare il modo più rapido per imparare a nuotare: «Sollevato da terra, gli mancò il fiato. [...] Aveva negli occhi soltanto quell'azzurro; in quegli attimi interminabili ne aveva penetrato, con angoscia, tutta la trasparenza, come anni prima» (CF 154). L'esperienza del nulla di fronte al mare sconfinato si manifesta con l'abolizione di ogni coordinata spaziale e l'estrema dilatazione del tempo in un singolo momento di eternità: impossibilitato a sottrarsi alla stretta del capitano il bambino inerme non può che provare un raggelante senso di piccolezza, ma la sua angoscia rivela anche matrici più profonde.

L'esposizione sull'orlo di un baratro che si affaccia sul mare, oltre al significato iniziatico espresso dalle parole del capitano, equivale alla minaccia dell'abbandono del bambino da parte dei suoi genitori naturali, e quindi alla possibilità di un ritorno nell'elemento acquatico primordiale. Elaborando in forma letteraria questo complesso di motivi inconsci e dalla forte valenza archetipica,<sup>39</sup> del resto, Quarantotti Gambini non ha solo evocato il loro spettro

<sup>38</sup> In un altro ricordo infantile rievocato nei *Giocchi di Norma*, le gite in mare a bordo del guzzo dello zio Marco ispirano a Paolo l'immagine di una traversata «sull'orlo di un abisso», e a Norma la paura del bagno in mare: «La impressionava quel mare blu, ove non si toccava; e temeva, sebbene ci fossero lì lo zio Marco e Paolo, di non riuscire più a risalire in barca» (GN 590).

<sup>39</sup> Cfr. Durand, che riconosce nel mare il «primordiale e supremo inghiottitore» (276) e accenna ai «rituali di abbandono o di esposizione dei neonati sull'elemento primordiale» (292) valutandone l'estrema ricorrenza nel folklore di tutti i popoli in relazione al tema della nascita miracolosa dell'eroe. In merito a questo tema cfr. Rank, *Il mito della nascita dell'eroe*, che contiene anche il noto saggio freudiano *Il romanzo familiare dei nevrotici* (78-82): sulla base delle analogie che legano i miti delle origini alle fantasie di alcuni individui relative ai propri natali, diversi motivi degli *Anni ciechi* possono essere letti in una duplice prospettiva mitopoietica, come rielaborazioni letterarie di una vicenda autobiografica proiettata su un orizzonte di senso più ampio. L'opposizione simbolica più significativa è in quest'ottica quella che contrappone tipicamente le origini nobili dell'eroe e la sua educazione a carico di personaggi umili o

## Pulsioni e dinamiche dell'eros infantile negli *Anni ciechi*

Matteo Maculotti

attraverso la descrizione di un tentativo di abbandono del bambino, ma ha fatto precedere il gesto da una scena altrettanto significativa nella quale Paolo, dubitando del fatto che l'uomo sia davvero il capitano della nave, esprime effettivamente per mezzo di una trasposizione di persona la medesima paura recondita in merito alle proprie origini: «Tornarono dalla mamma; e Paolo aveva lui, adesso, le lacrime sul viso acceso. Quell'uomo increante era davvero il capitano? Non lo aveva mai veduto lì a bordo [...]. Il capitano doveva essere un altro» (CF 153).<sup>40</sup>

Una reminiscenza ancora più esplicita del medesimo complesso di angoscia infantile nei suoi due risvolti complementari – da un lato la minaccia esterna dell'abbandono; dall'altro la paura interiore di essere stato abbandonato alla nascita – ha luogo in un episodio delle *Redini bianche*. In questo caso, le domande che Paolo rivolge un giorno a sua madre in merito alla sua nascita risvegliano nella coscienza del bambino il ricordo di alcune espressioni udite nella prima infanzia da una domestica di nome Pepina, che per farlo star buono era solita minacciarlo di gettarlo nella Foiba («*Te buteremo in Foiba*», RB 102) o in alternativa dirgli che era un trovatello («*I te ga trovà in Foiba*», RB 103). Apprendendo dalla madre che la Foiba «è un grande buco, tutto di sasso, che c'è a Pisino» – luogo di nascita di Paolo, così come di Quarantotti Gambini – «e dentro il quale scorre un torrente» (RB 102), il bambino rivive «il mistero e l'orrore delle origini e della fine, della nascita e della morte» (Bosetti 2011, 106), e in modo allusivo si fa portatore di un'oscura premonizione la cui risonanza storica e collettiva, in riferimento alle future tragedie dell'Istria, si riverbera dall'inconscio di una memoria privata ricondotta ai suoi strati più elementari.

### 5. Bibliografia

L'edizione di riferimento per *Gli anni ciechi* è Quarantotti Gambini, Pier Antonio. *Gli anni ciechi*. Torino, Einaudi, 1971. I testi che compongono il ciclo sono richiamati mediante le seguenti sigle: TB=*Tre bandiere* (9-32); RB=*Le redini bianche* (33-134); CF=*La corsa di Falco* (137-210); IN=*L'Imperatore nemico* (211-237); CT=*Il cavallo Tripoli* (241-406); AL=*L'amore di Lupo* (409-526); EF=*Le estati di fuoco* (529-561); GN=*I giochi di Norma* (565-653).

L'edizione di riferimento per il carteggio tra Quarantotti Gambini e Saba è Saba, Umberto e Pier Antonio Quarantotti Gambini. *Caro 48. Carissimo Saba. Lettere edite e inedite 1930-1957*, ed. Daniela Picamus, Trieste, Libreria antiquaria Drogheria 28, 2015.

Barucco, Pierre. *Les yeux interdits. Étude psychocritique de l'oeuvre de Pier Antonio Quarantotti Gambini*.

Riprod. della tesi di dottorato presentata all'Université de Paris 3 il 16 dicembre 1978, Université de Lille 3, Atelier national de reproduction des thèses, 1982.

Benussi, Cristina. «*Gli anni ciechi: un romanzo di formazione?*» *Il tempo fa crescere tutto ciò che non distrugge. L'opera di Pier Antonio Quarantotti Gambini nei suoi aspetti letterari ed editoriali*. Atti delle

animali: nel caso degli *Anni ciechi*, il confronto interessa da un lato la nobiltà della famiglia Brionesi Amidei, dall'altro il rapporto di Paolo con il cocchiere Toni e i cavalli.

<sup>40</sup> Il motivo della sostituzione di persona che allude per il bambino alla paura dell'abbandono si riscontra anche in un'altra scena della *Corsa di Falco*, quando Paolo si imbatte in un anziano parente che si chiama come il giovane zio Manlio ed è preso da un senso di rabbia e incredulità perché crede che tutti gli stiano giocando uno scherzo crudele: «Perché mai tutti [...] gli facevano quello scherzo? Il vero zio Manlio, il suo zio Manlio, giovane e svelto, era andato a Capodistria col biroccino rosso [...]. Nessuno al mondo avrebbe potuto far credere a Paolo che quel vecchio fosse lo zio Manlio camuffato. E tuttavia c'era in lui, dentro di lui, in fondo in fondo, come un dubbio, che lo teneva quasi in ansia» (CF 170-1, corsivo nel testo).

## Pulsioni e dinamiche dell'eros infantile negli *Anni ciechi*

Matteo Maculotti

- giornate di studio, Trieste, 15-16 aprile 2010, ed. Daniela Picamus, Pisa - Roma, Serra, 2011, pp. 23-39.
- Bosetti, Gilbert. "Le mytheme de père américain chez Quarantotti Gambini en 1942." *Novecento: le renouveau de la culture italienne*, AA.VV., Grenoble, ELLUG, 1984, pp. 29-35.
- . *Le mythe de l'enfance dans le roman italien contemporain*. Grenoble, ELLUG, 1987.
- . *Il divino fanciullo e il poeta. Culto e poetiche dell'infanzia nel romanzo italiano del XX secolo*. Pesaro, Metauro, 2004. [Ed. orig.: *L'enfant-dieu et le poète. Culte et poétiques de l'enfance dans le roman italien du XXe siècle*. ELLUG, 1997].
- . "La coscienza di Paolo." *Il tempo fa crescere tutto ciò che non distrugge. L'opera di Pier Antonio Quarantotti Gambini nei suoi aspetti letterari ed editoriali*. Atti delle giornate di studio, Trieste, 15-16 aprile 2010, ed. Daniela Picamus, Pisa - Roma, Serra, 2011, pp. 97-108.
- David, Michel. *La psicoanalisi nella cultura italiana*. 1966. Terza edizione riveduta e ampliata. Torino, Bollati Boringhieri, 1990.
- Durand, Gilbert. *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*. 1972. Bari, Dedalo, 2009. [Ed. orig.: *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Grenoble, Allier, 1960].
- Freud, Sigmund. *L'interpretazione dei sogni. Opere III*. Torino, Boringhieri, 1966. [Ed. orig.: *Die Traumdeutung*. Leipzig - Wien, Deuticke, 1899].
- . *Tre saggi sulla teoria sessuale*. Id. *Opere IV*. Torino: Boringhieri, 1970. 441-546. [Ed. orig.: *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*. Leipzig - Wien, Deuticke, 1905].
- . "Teorie sessuali dei bambini." *Opere V*. Torino, Boringhieri, 1972, pp. 447-65. [Ed. orig.: "Über infantile Sexualtheorien." *Sexual-Probleme*, vol. 4, no. 12, 1908, pp. 763-79].
- . "Analisi della fobia di un bambino di cinque anni." *Opere V*. Torino, Boringhieri, 1972, pp. 475-589. [Ed. orig.: "Analyse der Phobie eines 5 jährigen Knaben." *Jahrbuch für psychoanalytische und psychopathologische Forschungen*, vol. 1, no.1, 1909, pp. 1-109].
- . "Pulsioni e loro destini." *Opere VIII*. Torino, Boringhieri, 1976, pp. 13-35. [Ed. orig.: "Triebe und Tribschicksale." *Internationale Zeitschrift für ärztliche Psychoanalyse*, vol. 3, no. 2, 1915, pp. 84-100].
- . "Introduzione alla psicoanalisi." *Opere VIII*. Torino, Boringhieri, 1976, pp. 189-611. [Ed. orig.: *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*. Leipzig - Wien, Heller, 1917].
- . "Dalla storia di una nevrosi infantile." *Opere VII*. Torino, Boringhieri, 1975, pp. 481-593. [Ed. orig.: "Aus der Geschichte einer infantilen Neurose." 1914. *Sammlung kleiner Schriften zur Neurosenlehre IV*. Leipzig - Wien, Heller, 1918, pp. 578-717].
- . "Un bambino viene picchiato' (Contributo alla conoscenza delle origini delle perversioni sessuali)." *Opere IX*. Torino, Boringhieri, 1977, pp. 37-65. [Ed. orig.: "Ein Kind wird geschlagen' (Beitrag zur Kenntnis der Entstehung sexueller Perversionen)." *Internationale Zeitschrift für ärztliche Psychoanalyse*, vol. 5, no. 3, 1919, pp. 151-72].
- . "Al di là del principio di piacere." *Opere IX*. Torino, Boringhieri, 1977, pp. 187-249. [Ed. orig.: *Jenseits des Lustprinzips*. Leipzig - Wien - Zürich, Internationaler Psychoanalytischer, 1920].
- Iannuzzi, Giulia. *Sotto il cielo di Trieste. Fortuna critica e bibliografia di Pier Antonio Quarantotti Gambini*. Prefazione di Elvio Guagnini. Milano, Biblion, 2013.
- Maier, Bruno. "La narrativa di Pier Antonio Quarantotti Gambini e la dolorosa iniziazione dei fanciulli e degli adolescenti alla vita." *Scrittori triestini del Novecento*, eds. Bianchi Oliverio Honoré, Manlio Cecovini, Marcello Fraulini, Bruno Maier, Biagio Marin, Fabio Todeschini, Trieste, Lint, 1968, pp. 149-65.
- Pullini, Giorgio. "I «complessi» di Paolo nel ciclo degli «anni ciechi»". *Pagine Istriane*, no.28-29, dicembre 1970, pp. 77-113. [Ristampato in "Il ciclo degli «anni ciechi» di P. A. Quarantotti Gambini". *Volte e risvolti del romanzo italiano contemporaneo*. II ed. ampliata. Milano, Mursia, 1974, pp. 319-54].



## Pulsioni e dinamiche dell'eros infantile negli *Anni ciechi*

Matteo Maculotti

- . "Sadomasochismo nella narrativa italo-asburgica". *Tra esistenza e coscienza*. Milano, Mursia, 1986, pp. 186-233.
- Rank, Otto. *Il mito della nascita dell'eroe. Un'interpretazione psicologica del mito*. Ed. Francesco Marchioro. 1987. Carnago (Varese), Sugarco, 1994. [Ed. orig.: *Der Mythos von der Geburt des Helden. Versuch einer psychologischen Mythendeutung*. Leipzig - Wien, Deuticke, 1909].
- . *La nudità nella leggenda e nella poesia*. Ed. Francesco Marchioro. 1991. Carnago (Varese): Sugarco, 1994. [Ed. orig.: "Die Nacktheit in Sage und Dichtung". *Imago*, vol. II, 1913, pp. 267-301 e 409-46].
- . *Il trauma della nascita e il suo significato psicoanalitico*. Ed. Silvia Molinari Negrini, Rimini, Guaraldi, 1972. [Ed. orig.: *Das Trauma der Geburt und seine Bedeutung für die Psychoanalyse*. Leipzig - Wien - Zürich, Internationaler Psychoanalytischer, 1924].
- Scrivano, Riccardo. *P. A. Quarantotti Gambini*. Firenze, La Nuova Italia, 1976.