

L'impossibile felicità di un idiota

Saggio su un romanzo di Félix de Azúa

Germana Volpe
(Università degli Studi di Napoli «L'Orientale», Italia)

Abstract The essay analyses the novel *Historia de un idiota contada por él mismo o el contenido de la felicidad* (1986) by Félix de Azúa. It defines the narrative structure of the text as well as it reveals its philosophical basis, mostly its close relationship with Hegel's *Phänomenologie des Geistes* (Phenomenology of Spirit), which allows to shift from an autobiographical interpretation (as suggested by the title) to a social one, in a wider perspective. Using the magnifying glass of the rich intertextuality of Azúa's novel, the article points out a further reading concerning its postmodern framework: everything in the text is deconstructed, not only the different spheres of human life, but also the main character's subjectivity and the idea itself of the hardly searched happiness.

Sommario 1 Introduzione. – 2 La costante ricerca della felicità. – 3 La fluidità del soggetto e la dimensione collettiva. – 4 Un Io postmoderno.

Keywords Félix de Azúa. Intertextuality. Postmodernism. Deconstruction. Happiness.

1 Introduzione

L'idea di felicità costituisce un riferimento così ampio da consentire di inglobare la produzione letteraria di ogni epoca e luogo poiché, in quanto elemento tematico o tensione strutturale, appartiene ad una poetica universale: non solo la letteratura utopica in senso stretto, ma anche ogni tentativo letterario di comprensione del reale, di meditazione sul fine ultimo della vita e delle cose, di denuncia delle dinamiche sociali e politiche che impediscono il raggiungimento della felicità da parte dell'individuo e della collettività, come in un'immagine al negativo, si caricano di significato soltanto nella prospettiva di una rappresentazione ideale dell'esistenza in cui l'essere umano può realizzare pienamente se stesso sia nella sua dimensione personale sia in quella sociale.

Se, dunque, il menzionato macro-tema implicitamente informa di sé una gran quantità di testi letterari, più raro è imbattersi in opere che esplicitamente si pongono l'obiettivo di indagare sul significato della felicità: è il caso della *Historia de un idiota contada por él mismo* (d'ora in poi *Historia*) dello scrittore catalano Félix de Azúa, pubblicata nel 1986 da Anagrama, il cui sottotitolo è per l'appunto *El contenido de la felicidad*.

DOI 10.14277/2037-6588/Ri-40-108-17-4

Submitted: 2017-02-13 | Accepted: 2017-03-23

© 2017 |  Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

Salutato come poeta *novísimo* nel 1970 grazie all'inclusione nella famosa e discussa antologia di José María Castellet, *Nueve poetas novísimos*, in un primo momento Azúa condivide con gli altri membri del suo gruppo¹ il rifiuto della letteratura *comprometida*; ma negli anni della Transizione il fallimento delle aspirazioni, coltivate durante il regime dittatoriale, ad una società democratica, aperta ed egualitaria, obbliga tali intellettuali ad una presa di coscienza e di posizione nei confronti del perverso progetto politico che si sta insediando nel paese. La transizione dalla dittatura alla democrazia assume sempre più i contorni di una 'transazione' che legittima giuridicamente i crimini del franchismo. Come affermano Enric Bou e Elide Pittarello parafrasando un articolo apparso su *El País* il 22 agosto 1979, «la constitución democrática consagró privilegios, santificó abusos y perpetuó injusticias» (2009, 13-14), cosicché il sentimento di disinganno derivante dal

contraste entre el riesgo asumido y las muchas esperanzas que se pusieron en el cambio político, por un lado, y los derroteros que fue tomando la vida española y muchos de sus militantes de izquierda, por otro (Valls 2003, 44)

è frequentemente sfociato in una voce polemica che tende a mettere a nudo le contraddizioni ed i fallimenti dell'intera società, in un paese proiettato verso una difficoltosa ricostruzione identitaria in cui le spinte democratiche si infrangono sul muro delle forze reazionarie. In tale contesto Félix de Azúa si è distinto per la sua scrittura caustica, dissacrante, mai disgiunta da un acuto senso dell'ironia, alimentato da una lucida percezione della realtà contemporanea.²

Altra cifra della sua scrittura è l'ubicazione liminare tra letteratura e filosofia. Cattedratico di Estetica presso la Universidad Politécnica de Cataluña, Azúa lascia che le due arti si contaminino a vicenda, consapevole che, come afferma Gonzalo Navajas:

la estética del fin de siglo es sincrética, asimiladora de las diferencias [...] interesada en emplear una combinatoria de componentes heterogéneos. (1998, 25)

Intervistato da Micheal Pfeiffer, lo scrittore barcellonese ha sottolineato il rapporto osmotico che unisce le due discipline:

1 Gli altri poeti inclusi nell'antologia sono Manuel Vázquez Montalbán, Antonio Martínez Sarrión, José María Álvarez, Pere Gimferrer, Vicente Molina Foix, Guillermo Carnero, Ana María Moix e Leopoldo María Panero.

2 Per una completa ed efficace contestualizzazione del romanzo oggetto di analisi nella produzione letteraria dell'autore, si veda il bel saggio di Laura Silvestri (2009).

Los autores de calidad se han ido haciendo cada vez más filosóficos, y viceversa, la filosofía se ha ido haciendo sorprendentemente cada vez más literaria. (1999, 54)

Nel romanzo di cui tratterò è possibile rintracciare una serie di riferimenti a testi e teorie filosofiche che, lungi dal costituire dei meri rimandi intertestuali, ne costituiscono l'ossatura e ne definiscono il senso. Altrettanto può dirsi per le citazioni di opere letterarie, mai casuali ma sempre connesse con aspetti significativi del testo. Ne risulta una scrittura complessa, mai banale, che riflette la personalità dello scrittore catalano, il quale secondo Fernando Savater:

tanto como poeta, como ensayista o como novelista, [...] hace siempre gala de una inteligencia sin complejos ni disimulos. (in Azúa [1986] 1993, 13, prólogo)

2 La costante ricerca della felicità

La *Historia* sin dal titolo si propone come una autobiografia in cui il soggetto che vi si narra segue una linea di finzione – per dirla in termini lacaniani (Lacan 1974) – distorta; ovvero, piuttosto che tendere a formare un'immagine coerente, ordinata e sublimata dell'Io, seleziona e racconta gli episodi della sua vita che ne mostrano gli aspetti più assurdi e parossistici. Il fatto è che l'anonimo protagonista è «un idiota intelectual» – come afferma ancora Fernando Savater (in Azúa [1986] 1993, 14, prólogo) – e che il suo raccontarsi si dipana in una serie di episodi che rimandano ad altrettante disillusioni in diverse tappe e nei diversi ambiti della sua vita. Si delinea ben presto il vincolo che unisce il titolo al sottotitolo; in altre parole si comprende come l'idiozia del protagonista narratore si definisca proprio a partire dall'ostinata quanto improduttiva ricerca del contenuto della felicità.

Il testo narra il progressivo disincanto di questo antieroe, il quale racconta come sin dall'infanzia sia stato obbligato a fingere una perenne felicità: «Una simulación de felicidad terca y constante me ha permitido, en efecto, llegar con vida al día de hoy, pero a costa de los mayores sufrimientos y de un hastío infinito» (21) («Una simulazione di felicità ostinata e costante mi ha in effetti permesso di essere oggi ancora in vita, ma a costo di grandissime sofferenze e di un tedio infinito», 9).³ È palese

3 Per le citazioni dall'opera oggetto di studio, utilizzo l'edizione del 1993, *Historia de un idiota contada por él mismo o el contenido de la felicidad*, prólogo di Fernando Savater (Azúa [1986] 1993) (Madrid, Espasa-Calpe). Le corrispondenti traduzioni in italiano sono tratte da Azúa 1990, *Storia di un idiota narrata da lui stesso*, traduzione a cura di Elide Pittarello (Parma, Guanda).

l'allusione al regime di Franco e alla sua azione di propaganda che tendeva a rappresentare la Spagna dell'epoca come un'isola felice di efficienza e perfezione politico-amministrativa. La promessa di felicità, che l'autoritarismo politico sbandierava al suo popolo al tempo stesso in cui l'opprimeva e gli negava ogni libertà, è presto smentita dal paragone che il protagonista stabilisce tra la sua infanzia «gris, aburrida, burocrática y abstracta» (22) («grigia, noiosa, burocratica e astratta», 10) e il servizio militare: il giuramento alla bandiera, ovvero il rito d'iniziazione che segna il primo evidente scontro del soggetto con le dinamiche repressive della realtà circostante, avviene molto presto, approssimativamente al compimento del primo anno di età, per aver pronunciato in pubblico la parola «coño» (22) («culo», 11). La conseguente sberla assestata dal padre, «causa sin causa» (23) («causa senza causa», 11) che non tiene conto della naturale inconsapevolezza né del linguaggio impreciso e disarticolato del bambino, rappresenta - come opportunamente osserva Eugenia Afinoguénova (2004, 10) - l'introduzione nell'ordine simbolico lacaniano, la «instancia castigadora de la Ley y la Voz del Padre»; il narratore sottolinea l'importanza di questo «primer encuentro con la definición de uno mismo venida desde fuera, con el Objeto que nos pone objeciones contundentes, con la noción de autoridad» (23) («primo incontro con la definizione del sé venuta da fuori, con l'Objetto che ci fa delle obiezioni contundenti, con la nozione di autorità», 11) come elemento costitutivo del processo della sua costruzione identitaria, di quel percorso che farà di lui «uno de los ciudadanos más abofeteados durante su infancia y juventud que ha producido la así llamada burguesía catalana» (23) («uno dei cittadini più schiaffeggiati che mai abbia prodotto la cosiddetta borghesia catalana», 11). Una volta consolidatasi in lui l'idea della convenienza di simulare la felicità, all'età di cinque anni, comincia la sua indagine sul contenuto della stessa.

Molti episodi narrati da Félix de Azúa si collocano al limite della credibilità, anche in considerazione dell'età del protagonista, ma sono giustificati da un'interpretazione traslata del testo, come vedremo più avanti; come il principe Myškin, protagonista de *Idioma* (L'idiota) di Dostoevskij, il nostro si configura ben presto come un personaggio stravagante in lotta con una realtà insensata. Eppure, neanche al lettore più distratto sfugge la forza di certe affermazioni incontrovertibili che si incastonano nella rappresentazione dell'assurdo, così come al lettore del *Don Quijote* non sfugge il contrasto tra la follia del protagonista e la lucidità di alcuni suoi ragionamenti. Così non si può dissentire quando il protagonista si sofferma a considerare che

a un supuesto niño se le puede pegar, torturar, idiotizar, comprar y vender sin que nadie proteste, y menos en una dictadura fascista y católica, que es la más rastrera y ruin de las dictaduras, como han demostrado los recientes casos de Chile y de Argentina, organizados con rigurosa

sordidez religiosa y militar, es decir usuraria. (25-6)

un presunto bambino può essere picchiato, torturato, rincretinito, comprato e venduto senza che nessuno protesti, e meno che mai in una dittatura fascista e cattolica, la più viscida e vile delle dittature, come hanno dimostrato i recenti casi del Cile e dell'Argentina, organizzati con sordida disciplina religiosa e militare, cioè usuraia (15)

In simili condizioni è facile comprendere come il nostro 'idiota' non si sentisse più un bambino già all'età di otto anni: l'ambiente familiare, già carente di affetti, lascia il posto al collegio religioso dove il narratore riferisce di essere stato picchiato senza eccezione da tutto il corpo docente e dove, come un novello Lázaro,⁴ lascia intendere che i bambini assistessero a comportamenti poco consoni a dei servitori di Dio. La sua infanzia è segnata da rapporti totalmente squilibrati con il mondo adulto, in cui le figure autoritarie assumono comportamenti vessatori nei suoi confronti.

Appare evidente che il sostrato filosofico su cui poggia la *Historia* è costituito dalla *Phänomenologie des Geistes* (Fenomenologia dello Spirito) di Hegel e in particolare da una delle figure ricorrenti che il filosofo tedesco individua nella storia dell'umanità: il rapporto 'signore-servo'. Sin da bambino, il protagonista del romanzo di Azúa ha assunto il ruolo di schiavo dei diversi padroni che lo hanno picchiato e oppresso, riducendolo a oggetto fisico. La sua stessa identità comincia a costruirsi all'interno di questa dialettica; ma è soltanto l'inizio di un processo di formazione che, sul modello della filosofia hegeliana, procede per momenti successivi in cui l'Io raggiunge gradualmente consapevolezza di sé. Ogni tappa è il punto di arrivo del processo precedente e al tempo stesso il punto di partenza di un processo susseguente. Ad ognuna di queste fasi corrisponde la formazione di uno specifico aspetto dell'Io e la ricerca di una particolare forma di felicità.

Il tema della costruzione identitaria è diventato alla fine del XX secolo uno dei cardini della narrativa occidentale; secondo Navajas (1998, 31):

no es tanto que el yo se haya fragmentado como que ha adquirido nuevos sedimentos constitutivos que le dan profundidad y densidad.

Ed è proprio questa stratificazione dell'identità l'oggetto della narrazione dell'autobiografia postmoderna che sempre più tende ad essere non il luogo in cui l'Io narrante si riflette, bensì lo spazio in cui lo stesso si costruisce.

4 Effettivamente nella *Historia* si possono rintracciare alcuni punti di contatto con il *Lazarillo de Tormes*, come non manca di sottolineare María del Pilar Lozano Mijares nel sostenere che nel romanzo di Azúa «se nos ofrece un conjunto de episodios ordenados cronológicamente a la manera de la novela de aprendizaje o, incluso, de la picaresca» (2014, 270).

Il nostro protagonista anonimo, scartata l'ipotesi di ricercare la felicità nelle scampagnate e nei balli notturni, sulla cui funzione distruttiva è stato messo in guardia da un 'libro scientifico' che altro non è che *À la recherche du temps perdu* di Marcel Proust, intraprende una nuova indagine sulla felicità politica, in particolare su quella derivante dalla militanza nell'estrema sinistra rivoluzionaria. Ma anche questa ricerca termina con un fallimento e con il conseguente disinganno che lo sbalza pienamente nella fase dell'autocoscienza del soggetto hegeliano che percepisce se stesso in rapporto conflittuale con gli altri uomini; il sedimento che questa esperienza produce nell'Io del protagonista è visibile in queste graffianti parole che ben rappresentano quel sentimento di *desencanto* precedentemente descritto:

¡Magníficos camaradas los de la militancia en la extrema izquierda revolucionaria! ¡Así nos luce el pelo! En cuanto alguien ni siquiera tan relevante como Sánchez Bella les ofreció una parcelita de promoción pública, se dieron de codazos para entrar en Palacio. España es hoy una así llamada democracia porque lo decidieron de este modo los torturadores, los explotadores y los estafadores. La libertad conseguida como gracioso obsequio es un fruto venenoso. (36)

Davvero magnifici quei compagni militanti dell'estrema sinistra rivoluzionaria! E guarda poi come siamo finiti! Appena qualcuno neanche tanto importante come Sánchez Bella ha cominciato a offrirgli un briciolo di promozione pubblica, hanno fatto a gomitate per entrare a Palazzo. Oggi la Spagna è una cosiddetta democrazia perché così vollero i torturatori, gli sfruttatori e gli imbroglianti. La libertà ottenuta come gentile omaggio è un frutto velenoso. (24-5)

La successiva tappa della ricerca, annunciata da un altro riferimento letterario - questa volta a *Lady Chatterley's Lover* -, ha come oggetto la felicità erotica. Il sesso irromperà nella sua vita con Victoria, personaggio grottesco ed irrealista che, in una logica capovolta, riunisce in sé tutte le qualità necessarie per garantire al nostro idiota la felicità sessuale: l'essere l'amante di suo zio costituisce l'elemento perverso riconducibile all'opera di D.H. Lawrence, mentre la condizione di donna sposata lascia presagire un finale tragico alla maniera di *Анна Каренина* (Anna Karenina). Eppure questo simulacro di pantera, capace di ogni genere di atti osceni, è totalmente priva della profondità e del vitalismo di Lady Chatterley, così come della dimensione tragica dell'eroina di Tolstoj, il cui destino mortale si trasferisce sullo sventurato zio del protagonista, che si suiciderà dopo aver regalato al nipote una copia dell'*Adolphe*, romanzo di analisi psicologica

di Henri Constant sulle ragioni dell'aridità del cuore.⁵ Neanche questo stadio della formazione del narratore riesce a liberarlo dalla dinamica persecutoria del padrone-servo hegeliano, giacché si basa ancora una volta sullo sfruttamento del corpo considerato come un oggetto in un'attività erotica simile ad una monotona esplorazione scientifica classificatoria alla maniera del Marchese de Sade.⁶

La ricerca arriva ad un punto di svolta quando il narratore si pone l'obiettivo della felicità amorosa, che pur continuando ad oggettualizzare il corpo, sospinge l'individuo verso un'ulteriore consapevolezza di sé in virtù del rapporto con l'Altro. L'Oggetto Amorofo veste i panni di Susana, la quale sceglie il protagonista come suo Oggetto Amorofo con il lancio di una moneta, a conferma dell'insensatezza della realtà con cui l'idiotta si rapporta costantemente e della stravaganza dell'intero impianto narrativo del testo. L'indagine amorosa mette l'Io a contatto con l'Altro da sé, al quale tuttavia aspira ad unirsi. Così come nello schema triadico di Hegel il soggetto sperimenta l'estraneità tra sé ed il mondo esterno per poi negarla e superarla nella riconquista dell'unità originaria, nel nostro testo il protagonista afferma che nelle coppie che esplorano la felicità amorosa «TODAS LAS FUNCIONES SE TRUECAN» (65; maiuscole nell'originale) («Tutte le funzioni si scambiano», 58): entrambi i Soggetti/Oggetti Amorofo desiderano essere l'Altro e finiscono con adottarne la prospettiva. Attraverso l'esperienza amorosa, quindi, l'idiotta scopre l'importanza dell'Immaginazione e soprattutto si lascia travolgere dal fascino della Filosofia; pertanto è grazie alla ricerca della felicità amorosa che il soggetto entra nel mondo della razionalità, del *logos*, e scopre in sé il germe del Soggetto Assoluto.

Se da un lato l'impossibilità della sintesi con l'Oggetto Amorofo provoca l'ennesima delusione, dall'altro questa ulteriore tappa della ricerca della felicità segna il passaggio dalla coscienza comune a quella filosofica: «Había abandonado la falsa felicidad amorosa, simulación de síntesis

5 Intervistato da Michael Pfeiffer, Félix de Azúa menziona l'*Adolphe* di Constant tra le opere fuori dal canone meritevoli di essere lette: «MF Hablaste de diez grandes obras cuya lectura es imprescindible. Sin embargo, estarás también de acuerdo en que hay autores que permanecen en segunda fila y que merecen ser leídos. ¿Se te ocurre alguna obra considerada fuera del canon para aconsejar? | FdA Muchas. Las hay que son pequeñas joyas, como una breve novelita, la única que escribió Benjamin Constant, titulada *Adolphe*. Es una novelita extraordinaria, de sesenta páginas y muy poco conocida» (Pfeiffer 1999, 67).

6 Risulta evidente dalle seguenti parole del narratore: «Nada se aprende en el uso sexual de los cuerpos que no pueda conocerse con muchísimo mayor provecho en los calabozos de la tortura, pues el gozo puro de la carne sólo es un interrogante, y su respuesta consiste en un abanico siniestro de posibilidades que responden metódicamente a la pregunta: ¿qué se puede hacer con un cuerpo?» (45) («Nell'uso sessuale dei corpi non si impara nulla che non si possa conoscere con assai maggior profitto nelle camere di tortura, dato che il piacere puro della carne è solo un interrogativo, e la sua risposta si trova in un sinistro ventaglio di possibilità che rispondono metodicamente alla domanda: cosa si può fare con un corpo?», 36).

de lo propio y lo ajeno, para penetrar en la felicidad filosófica, la que realmente resuelve todas las contradicciones o las mantiene a su gusto» (78) («Avevo lasciato la falsa felicità amorosa, simulazione di sintesi fra il proprio e l'altrui, per penetrare nella felicità filosofica, quella che davvero risolve tutte le contraddizioni o che a suo piacimento le mantiene», 72). L'occasione gli è fornita dal servizio militare durante il quale legge le *Meditationes* di Descartes, la *Kritik der Urteilskraft* (Critica del giudizio) di Kant e il *Tractatus theologico-politicus* di Spinoza. L'assoluta mancanza di impegno mentale richiesto dalla leva rende possibile l'astrazione filosofica; collocandosi in una dimensione atemporale, il protagonista della nostra *Historia* comincia la sua speculazione:

En la eterna ausencia de sentido, antes de la aparición del hombre y después de la desaparición del hombre, antes de la especie y después de la especie, antes de Dios y después de Dios; en el colosal silencio SIN tiempo, allí es donde se instala la semilla del sujeto para pensar lo que está sucediendo, lo que acontece entre dos eternidades SIN SUCESO; y lo que está sucediendo no es otra cosa que la construcción de ese sujeto que pone significado, tal y como SU libertad lo desea. (77-8; maiuscole nell'originale)

Nell'eterna negazione del senso, prima dell'apparizione dell'uomo e dopo la sparizione dell'uomo, prima della specie e dopo la specie, prima di Dio e dopo di Dio; nel colossale silenzio SENZA tempo, proprio là il seme del soggetto attecchisce per pensare ciò che sta succedendo, ciò che accade fra due eternità SENZA EVENTO; e ciò che sta succedendo non è altro che la costruzione di quel soggetto che attribuisce significato, esattamente come vuole la SUA libertà. (71)

In questa sorta di sospensione del tempo storico, il processo di formazione e di autoconoscenza dell'Io sta giungendo al suo acme: l'Io esplora i propri limiti e frontiere trovando nella razionalità la sua cifra identitaria. Grazie alla meditazione filosofica l'autocoscienza diventa ragione, secondo la terminologia hegeliana, riconoscendo il legame tra la propria razionalità e la realtà, ovvero le cose precedentemente percepite come estranee a sé:

Yo ya no era yo, sino todos y cada uno de los hombres nacidos y muertos, nacidos y vivos, por nacer y vivir; en mí se producía el misterio eucarístico REAL, la unidad de los vivos, los muertos y los proyectados, en un instante de significado pleno, riguroso y alborozado. (79; maiuscole nell'originale)

Ormai io non ero più io, ma ognuno degli uomini che erano nati e che erano morti, che erano nati e che erano vivi, che dovevano ancora nascere e che dovevano ancora vivere; si produceva in me il mistero eu-

caristico REALE, l'unità dei vivi, dei morti e dei nascituri, in un istante dal significato pieno, rigoroso e gaio (73)

La pienezza riconducibile alla fase di percezione totale del sé come Soggetto Assoluto indica che il nostro protagonista è ora pronto a compiere il passo successivo, ad abbandonare cioè la condizione e la limitazione umane. La morte, punto di partenza di ogni riflessione filosofica, è solo parzialmente raggiunta dall'idiota in seguito ad un tentativo di suicidio frustrato che lo lascia senza un orecchio. Questa esperienza lo colloca in una condizione di invalidità, sulla soglia tra la vita e la morte, che gli fornisce una prospettiva di eternità: è una morte simbolica la sua, che gli permette di guardare il mondo e la vita come se fossero già trascorsi; una visione che mette in ordine e dota di senso la realtà. Solo dalla prospettiva di colui che è morto, ossia di colui che ha dimenticato completamente se stesso e che osserva la propria vita da una atarassica serenità, le cose acquistano un significato assoluto, estraneo all'uso e alla funzione che hanno nella realtà quotidiana. Al tempo stesso il punto di vista del morto consente il passaggio ad una nuova fase della ricerca sul contenuto della felicità: quella riguardante la felicità artistica. Il trionfo sulla morte, nella sua dimensione fortemente liberatoria, apre la possibilità dell'Arte come recupero dell'infanzia, in un movimento circolare che in tal modo si chiude perfettamente: non ci può essere vera Arte senza la morte dell'artista. È evidente il riferimento all'arcinota teoria barthesiana, punto di partenza di buona parte dell'elaborazione intellettuale strutturalista.

Precedentemente - poco prima dell'incidente che lo aveva reso sordo - il protagonista aveva ricevuto nella caserma militare la visita di un conoscente, a cui aveva attribuito il nome di Judas, il quale aveva cominciato a discettare di letteratura e di filosofia francese in un lungo quanto surreale discorso disseminato di elementi parodici, il cui bersaglio erano esattamente i maggiori rappresentanti dello Strutturalismo. Le identità di questi intellettuali erano puntualmente mascherate con nomi fittizi: così Jacques Derrida diventava Perceval Derretide e la sua *différance* una comica «SIGNIFICONCIA» (86; maiuscole nell'originale), mentre Jean François Lyotard si trasformava in un buffo Jean François Pétard e Jacques Lacan cedeva il posto ad un ridicolo Max Patán.

Paradossalmente, nel momento in cui si invoca la 'morte dell'autore', l'autore Félix de Azúa fa capolino nel testo. C'è lui dietro il personaggio di Judas, del quale si dice che è apparso in un'antologia poetica intitolata *Los doce de la Fama*, versione parodica del florilegio di Castellet prima menzionato e pubblicato a Barcellona nel 1970 (Barral Editores). Judas risulterà essere anche l'anonimo autore del manoscritto in cui l'idiota s'imbatte quando, abbandonata la vita militare e l'ospedale, trova impiego come correttore di bozze presso la casa editrice Barras y Estrellas: nato a Barcellona nel 1944 e autore de *Las erecciones de Jena*, l'odioso scrittore è l'alter ego di Azúa,

che ne condivide i dati anagrafici ed è autore del romanzo *Las lecciones de Jena*, dalle evidenti evocazioni hegeliane. L'esperienza editoriale dell'anonomo protagonista offre l'occasione per inserire nella narrazione un'altra rappresentazione parodica, quella dell'ambiente letterario barcellonese degli anni Settanta del XX secolo, il cui emblema è costituito dalla casa editrice Barras y Estrellas, ovvero Seix Barral.⁷ Ancora una volta il narratore svela assurdi e patetici procedimenti, come quello dei premi letterari concessi dalle case editrici alle opere che esse stesse pubblicano o quello della produzione su commissione, meccanica e sbrigativa, di testi letterari ad opera di un personaggio kafkiano che ha quasi perso le sembianze umane e che si dedica alacremenente al suo lavoro. Dunque, neanche il perseguimento della felicità artistica dà risultati, poiché il narratore deve arrendersi davanti all'evidenza del postulato di Barthes: «¿Y no era eso justamente lo que yo había descubierto en mi última investigación? ¿Que en el arte no hay NADIE REAL detrás de la producción? ¡Sólo un muerto!» (110-11; maiuscole nell'originale) («E non era esattamente questo che avevo scoperto nella mia ultima indagine? Che dietro la produzione dell'arte non c'è NESSUNO DI REALE? Soltanto un morto!», 107). Inoltre anche l'indagine sulla felicità letteraria rivela l'esistenza di un mondo in cui la mercificazione della cultura produce il perpetuarsi della relazione padrone-schiavo.

3 La fluidità del soggetto e la dimensione collettiva

Ma poiché la *Phänomenologie des Geistes* (Fenomenologia dello Spirito) hegeliana sottolinea a più riprese il legame tra l'individuo e la collettività, nel senso che il processo di formazione dell'uomo risulta essere analogo al processo che si rivela nella storia dell'umanità, si intende che l'asservimento che qui si denuncia riguarda l'intera nazione spagnola, culturalmente colonizzata dalla civiltà nordamericana, esplicitamente evocata dalle stelle e strisce della casa editrice barcellonese (cf. Afinoguénova 2004, 22). Il passaggio dall'io al noi si fonda sulla fluidità del soggetto, già insita nel suo anonimato, nella natura autobiografica del testo e nella conseguente con-

7 Intervistato da Juan Antonio Tello, Félix de Azúa così descrive la sua esperienza nella casa editrice barcellonese: «La editorial Seix Barral era, fundamentalmente, un centro de poder intelectual de Barcelona. Carlos Barral figuraba como cabeza visible, pero el centro agrupaba gentes tan diversas como Gabriel Ferrater, José María Castellet, Jaime Gil de Biedma, Salvador Clotas o (por poco tiempo) Manuel Sacristán. Tenía algo de topera del partido comunista, pero sus dueños, la familia Seix, eran marcadamente conservadores y muy próximos a Jordi Pujol. Trabajar allí me permitió conocer a mucha gente curiosa, alguna gente divertida y un puñado de personas inteligentes. Quizás la mejor lección de aquella etapa fue poder asistir, desde dentro, al crudo cinismo con el que se gerenciaba (y se sigue gerenciando) la literatura. Desde entonces ya no he vuelto a creer en las encuestas sobre 'el mejor libro del año'» (Tello 1998, 196).

vergenza dell'autore e del narratore, ma è reso poi possibile dall'impianto filosofico, dal viaggio di autoconoscenza intrapreso dal protagonista che esplora di continuo i limiti della sua identità,⁸ ora il protagonista afferma: «lo único que me daba unidad era el recuerdo del camino recorrido pero no el sujeto que lo había recorrido» (126) («l'unica cosa che mi dava unità era il ricordo del cammino percorso, ma non del soggetto che ci aveva camminato sopra», 124). Il cammino - cioè l'elemento di raccordo con l'umanità intera - lascia una traccia nella memoria ancor più significativa dell'identità personale poiché da esso dipende l'unità stessa del soggetto. L'io narrante racconta dunque la propria esperienza, le disillusioni che si susseguono ad ogni tappa, ad ogni esplorazione dei contenuti della felicità; ma allo stesso tempo, in una chiave di lettura traslata del testo, descrive il disinganno di un'intera generazione⁹ - la sua - che, avendo coltivato durante la dittatura franchista un sogno di libertà e di giustizia, aveva creduto di individuare nell'ideologia socialista la panacea di ogni male, per poi rendersi conto che anche quell'ideale nascondeva miseria, orrore ed oppressione e che la felicità di pochi è resa possibile solo dalla violenza, dal crimine e dallo sfruttamento di molti. Il cammino stesso dell'umanità è costituito da un susseguirsi di abusi e misfatti che passeranno alla Storia proprio in virtù della loro negatività, eclissando le azioni ordinarie e quotidiane - *intrahistóricas*, avrebbe detto Unamuno - di milioni di persone che invece sono destinate all'oblio; ancora una volta il contenuto della felicità poggia sulla relazione padrone-schiavo. La condizione di «muerte a medio hacer» (129) («morte a metà», 128), voluta e raggiunta dal narratore, è quindi determinata dal desiderio di affrancarsi dal destino di schiavitù per ottenere una libertà altrimenti inaccessibile. Il suo suicidio frustrato corrisponde all'intenzione di rifiutare l'ingerenza nella propria vita dell'oppressore, che può vestire i panni del padrone del sipario del cinema che mostra ai bambini un mondo meraviglioso pieno di colori e di fantasia per poi privarli 'arbitrariamente' di tale delizia alla fine del film, o quelli del dittatore che impone ai suoi sudditi un sorriso svuotato di ogni contenuto reale come propaganda di una felicità inesistente.

L'idiota intellettuale di Félix de Azúa - dalla soglia tra la vita e la morte o da una sorta di fluidità dell'essere - nella sua stanza accumula quaderni che riempie di lettere, di una scrittura senza senso, quasi senza autore:

8 Lo segnala anche Laura Silvestri nell'affermare che «La imposibilidad de distinguir al autor de sus personajes apunta a la disolución del yo que ha dejado de ser una forma fija, unitaria, para convertirse en una entidad fluida, cambiante» (1995, 41). Il carattere collettivo e atemporale del testo è determinato anche dalla scarsità sia dei riferimenti spazio-temporali dell'azione sia di dettagli fisici riguardanti il protagonista.

9 Juan Antonio Tello sottolinea la continuità tra l'esperienza dell'autore e quella della sua generazione, affermando che «uno de los rasgos que más llama la atención en una primera lectura es la visión despiadadamente irónica a la que Félix de Azúa somete a toda una generación de españoles, generación en la que él mismo está incluido por razones de edad y de proximidad cultural» (1998, 198).

los escribo SIN RAZÓN, y por hacerme compañía en días inacabables y vacíos. / Y esta quizá sea la verdadera RAZÓN de mi destino. Quizá es que ya he llegado a la tumba desde la que puedo recuperar el mundo perdido, el mundo invisible. Pero nunca lo sabré, porque yo ya no estoy aquí. / A veces este me parece el contenido de la felicidad tan arduamente investigado. (133; maiuscole nell'originale)

li scrivo SENZA RAGIONE e per farmi compagnia nei giorni interminabili e vuoti. Ed è forse questa la vera RAGIONE del mio destino. Forse sono già arrivato alla tomba da cui posso recuperare il mondo perduto, il mondo invisibile. Ma non lo saprò mai, perché io non sono più qui. Questo mi sembra a volte il contenuto della felicità così arduamente inquisito. (130)

Non è difficile riscontrare ancora una volta l'eco di Roland Barthes, ma anche quella di Proust, con il suo tentativo di recuperare il tempo perduto attraverso la scrittura; e ancora si può rintracciare una somiglianza con il naufrago di Delibes,¹⁰ personaggio con cui il nostro protagonista ha non pochi elementi in comune, o con il *sujeto subnormal* di Manuel Vázquez Montalbán; così come l'influenza del romanzo di Flaubert, *Bouvard e Pécuchet*,¹¹ esplicitamente menzionato dall'autore nella dedica al testo, a cui pure l'idiota è legato da forti analogie.

4 Un lo postmoderno

Il protagonista della *Historia* di Azúa, nel momento stesso in cui si definisce e si costruisce all'interno del testo, si degrada e si decostruisce come soggetto, mostrando la sua frammentazione e stratificazione; incapace di riconoscersi come soggetto unitario che interpreti il mondo in modo ordinato e sensato, l'Io postmoderno del nostro idiota mostra la sua scissione e debolezza al tempo stesso in cui si relaziona con un mondo insensato e assurdo. Tutto all'interno del testo è sottoposto a un processo di decostruzione, non solo l'identità del protagonista, ma anche ogni aspetto della società spagnola¹² dell'epoca e della vita umana in generale: dall'infanzia all'educazione, dalla vita sessuale a quella amorosa, dalla vita politica e sociale a

10 Mi riferisco ovviamente al protagonista della *Parábola del naufrago*, romanzo del 1969.

11 Romanzo incompiuto di Gustave Flaubert, pubblicato postumo nel 1881.

12 Sulla stessa linea si colloca María del Pilar Lozano Mijares nell'affermare che: «el protagonista de *Historia de un idiota contada por él mismo* se apropia de su experiencia con respecto a las distintas facetas de la sociedad española para deconstruirlas y poner de relieve su sinsentido» (2014, 271-2).

quella militare, dalla meditazione filosofica al piacere estetico ed artistico. Così come l'Io del protagonista nasce dalla disgregazione degli Io delle narrazioni tradizionali, il romanzo stesso, in quanto autobiografia di un 'idiota, si propone come decostruzione delle grandi narrazioni del passato, mettendo in luce quel «declino della potenza unificatrice e legittimante delle grandi narrazioni speculative e emancipative» teorizzato da Jean-François Lyotard (2002, 69-70) alla fine degli anni Settanta dello scorso secolo.

A quest'opera di revisione e smantellamento delle secolari certezze non sfugge l'idea di felicità, che sembrava essere il tema centrale del testo, ma che poi si rivela un pretesto funzionale ad altri discorsi. Ma certamente la decostruzione delle teorie eudemonistiche ereditate dal passato appare evidente nella rappresentazione dei costanti fallimenti collezionati dal protagonista nei diversi ambiti della sua vita. Come sostiene Laura Silvestri:

Así, la estética del fracaso que caracteriza las novelas del autor, como su destino de perdedor vocacional, no es sólo una manifestación del escepticismo nihilista de nuestra cultura en crisis, sino que parece ser más bien el síntoma de un sufrimiento existencial empezado en la infancia y consecuencia inevitable del momento histórico que le ha tocado vivir. (2009, 146-7)

La ricerca della felicità viene inesorabilmente scardinata fino ad essere individuata come la ragione stessa della infelicità dell'uomo: di essa si nutrono la guerra, lo sfruttamento e l'inganno che perpetuano il rapporto padrone-schiavo. E allora, forse, l'unico rimedio a questo corto circuito consiste nel prestare attenzione «a lo que se ENCUENTRA, y no a lo que se BUSCA» (131; maiuscole nell'originale) («a ciò che si TROVA e non a ciò che si CERCA», 129).

Bibliografia

- Afinoguénova, Eugenia (2004). «Un idiota español en el fin de la historia: Hegel, Kojève y el sujeto filosófico en crisis en *Historia de un idiota contada por él mismo o el contenido de la felicidad* de Félix de Azúa». *Anales de la Literatura española contemporánea*, 29(1), 5-32.
- Azúa, Félix de [1986] (1990). *Storia di un idiota narrata da lui stesso*. Trad. it. di Elide Pittarello. Parma: Guanda. Trad. di: Azúa [1986] 1993.
- Azúa, Félix de [1986] (1993). *Historia de un idiota contada por él mismo o el contenido de la felicidad*. 2a ed. Prólogo de Fernando Savater. Madrid: Espasa-Calpe.
- Bou, Enric; Pittarello, Elide (eds.) (2009). *(En)claves de la Transición. Una visión de los novísimos. Prosa poesía ensayo*. Madrid: Iberoamericana.

- Lacan, Jacques (1974). «Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io». *Scritti*, tomo 1. Torino: Einaudi, 89-94. Trad. it. di: «Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je». *Revue française de psychanalyse*, 13(4), 1949, 449-55.
- Lozano Mijares, María del Pilar (2014). *La novela española posmoderna*. Madrid: Arco/Libros.
- Liotard, Jean-François (2002). *La condizione postmoderna*. Trad. it. di Carlo Formenti. Milano: Feltrinelli. Trad. di: *La condition postmoderne*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1979.
- Navajas, Gonzalo (1998). «El icono verbal roto: la narración de la estética finisecular». Andres-Suárez, Irene (ed.), *Mestizaje y disolución de géneros en la literatura hispánica contemporánea*. Madrid: Editorial Verbum, 15-34.
- Pfeiffer, Michael (1999). *El destino de la literatura*. Barcelona: El Acantilado.
- Silvestri, Laura (1995). «Félix de Azúa: en principio era la narración». del Toro, Alfonso; Ingenschay, Dieter (eds.), *La novela actual española: autores y tendencias*. Kassel: Reichenberger, 33-54.
- Silvestri Laura (2009). «Félix de Azúa o el estupor de la revelación». Bou, Pittarello 2009, 129-54.
- Tello, Juan Antonio (1998). «Félix de Azúa: la ironía es inseparable de la novela moderna». *Turia*, 45, 195-201.
- Valls, Fernando (2003). *La realidad inventada. Análisis crítico de la novela española actual*. Barcelona: Crítica.