

## **L'enfance d'un chef**

*Per una lettura pedagogica di Jean-Paul Sartre*

Orlando Bonserio

### *Introduzione*

Jean-Paul Sartre è scrittore e filosofo molto discusso e, quindi, la sua opera è passibile di infinite interpretazioni: romanzi, trattati filosofici, saggi, opere teatrali possono essere letti dal punto di vista della critica letteraria, della politica, della filosofia, della pedagogia, senza che i confini di questi punti di vista possano essere tracciati con precisione.

Con queste premesse, dunque, l'analisi di un racconto ambiguo come *L'enfance d'un chef* non può essere semplicemente legata all'aspetto più puramente letterario, ma necessiterà anche e soprattutto di una chiave di lettura che dovrà tenere conto della portata morale ed educativa di tale opera.

L'arco temporale del racconto<sup>2</sup> abbraccia all'incirca una ventina d'anni, sebbene l'età 'finale' di Lucien non sia mai detta esplicitamente. Di sicuro, si sa che è ambientato più o meno nello stesso periodo in cui si svolge l'infanzia di Sartre. Scritto nel 1938, e pubblicato nel '39, *L'enfance d'un chef* presenta numerosi rimandi alla situazione contemporanea alla stesura, in modo da rendere il tutto molto più verosimile e familiare per il lettore di quel periodo. L'atmosfera culturale che si respirava tra il 1905 e il 1938, con la moda del surrealismo e della psicanalisi da una parte, e con i gruppi di estrema destra e antisemiti dall'altra, è, rispettivamente, parodiata e criticata. Potrebbe sembrare, anche, che Sartre abbracci, in questo romanzo breve, le tesi del naturalismo, presentando un personaggio che è profondamente e irreparabilmente segnato dal proprio ambiente familiare: in realtà, questo elemento è orientato a mostrare l'incapacità di Lucien di trascendere la propria situazione iniziale, di farne un punto di partenza anziché di arrivo o, meglio, di farne una cornice anziché un quadro.

Prima dell'analisi pedagogica di questo lungo racconto (o romanzo breve), occorrerà evidenziare lo stretto nesso che c'è tra Lucien Fleurier, pro-

tagonista de *L'enfance d'un chef*, e il Jean-Paul (Poulou) Sartre che, invece, emerge dall'opera autobiografica *Les mots*.<sup>3</sup>

*Come Les mots avrebbe potuto coincidere con  
L'enfance d'un chef: l'importanza della figura paterna*

Il rapporto tra Lucien Fleurier e Poulou Sartre nasce da una domanda che può sorgere leggendo *L'enfance d'un chef* e *Les mots*, e che ruota intorno ad una figura decisiva nell'economia di un racconto e di una vita, ovvero la figura del padre: se Jean-Baptiste Sartre non fosse morto, nel 1906, i due libri avrebbero potuto coincidere? Ovviamente, è una domanda che non può avere risposta, ma che, tuttavia, suggerisce numerosi spunti di riflessione e analisi che toccano i capisaldi dell'esistenzialismo.

Si può quindi anticipare che, per così dire, Lucien/Poulou è diventato Lucien Fleurier poiché ha avuto un padre, mentre è diventato Jean-Paul Sartre perché un padre, in fin dei conti, non l'ha avuto: i due costituiscono due declinazioni diverse di uno stesso personaggio di partenza.

*Les mots* è il romanzo autobiografico, molto ambiguo e dibattuto, che 'costò', nel 1964, il Premio Nobel per la letteratura a Jean-Paul Sartre, da lui rifiutato. Anche se il rifiuto suscitò enorme scalpore soprattutto in seno alla borghesia francese, esso fu scontato e coerente, soprattutto per il Sartre degli anni Sessanta, disgustato da quella classe sociale che aveva tentato, con l'assegnazione del premio, di far rientrare lo scrittore nei propri ranghi, di riacciuffarlo immortalandolo e, quindi, uccidendolo, come dice Sartre stesso nel film *Sartre par lui-même*. Tutto ciò nasce, però, da un enorme malinteso, che è proprio il frutto dell'ambiguità di questo libro.

La borghesia, infatti, lo ha visto come un'opera disimpegnata, un'autobiografia dai toni sentimentalistici, un capolavoro letterario di pura autocontemplazione che, dopo le scorribande di questo *enfant terrible*, suonava un po' come "un ritorno all'ovile letterario",<sup>4</sup> come una richiesta di perdono. Tutti i grandi scrittori, prima o poi, vogliono tirare le somme della propria esistenza, ricordare gli elementi fondativi della propria vita; questo tipo di autobiografia, tuttavia, è spesso sintomo di narcisismo, di intimismo borghese. *Les mots* è, invece, il libro con il quale Sartre giunge allo scontro finale con la borghesia, la distrugge dall'interno, la liquida definitivamente; è, insieme a *L'idiot de famille*, il risultato conclusivo di tutta una vita passata ad affrancarsi da una classe sociale e da uno spirito. Si tratta, dun-

que, di un testo certamente politico (tanto che Bernard-Henri Lévy lo definisce addirittura “maoista”), ma scritto come un grande romanzo, forse per farne digerire meglio il contenuto amaro, benché la forma ne abbia oscurato lo stesso contenuto: un’opera di stupenda letteratura, scritta contro una certa concezione della letteratura (“mi preparai la più irrimediabile solitudine borghese: quella del creatore”).<sup>5</sup> In esso, Sartre analizza la sostanziale impostura sottesa alla condizione dello scrittore, almeno nel suo caso: chi scrive esula dal reale, sacrifica il mondo concreto in nome di una non ben precisata Arte e, soprattutto, vede nella scrittura una salvezza, che egli ha già raggiunto e di cui vuole rendere partecipi gli altri esseri umani.

Con *Les mots*, ha scelto: “la politica contro l’Arte, per sempre”,<sup>6</sup> l’azione al posto della contemplazione, il marxismo e non la borghesia. Ancora una volta, bisogna sottolineare la coerenza di questa scelta: è il periodo della svolta verso il maoismo, che preconizzava la soppressione dell’intellettuale, il cui ruolo doveva essere, ora, quello di scendere in strada insieme alle masse e offrire loro tutti gli strumenti in suo possesso, facendo, quindi, della letteratura e della cultura uno strumento della politica. E poi c’è da ricordare la chiusa: “Tutto un uomo, fatto di tutti gli uomini: li vale tutti, chiunque lo vale”, che sancisce l’abbandono di ogni tentazione soggettivistica e individualistica – borghese insomma – di “fare di se stessi [...] il più insostituibile degli esseri umani”.<sup>7</sup>

La borghesia, invece, vi ha letto un’autobiografia in stile classico, non accorgendosi di venire derisa, demonizzata e, come detto, liquidata per sempre da colui ch’essa aveva nutrito e cresciuto e che, nel profondo, aveva condizionato fino ad allora. Con questo libro Sartre demistifica il suo ottimismo, il suo idealismo, la sua concezione quasi religiosa della letteratura (emblematico è il titolo del capitolo in cui Lévy tratta di *Les mots*: “Requiem per la letteratura”); ottusamente, e paradossalmente, gli viene offerto il Premio Nobel, non si sa se per cecità o per astuzia della borghesia: non ha essa sentito i lividi di questo corpo a corpo? O li ha forse sentiti troppo bene? Ci pensa Sartre a darle il colpo di grazia: rifiutando il premio, la fa finita con questa classe sociale che si era illusa di poterselo riprendere. Verrebbe da chiedersi cosa sarebbe successo se il Nobel gli fosse stato assegnato per *La nausée*, un quarto di secolo prima: lì, però, i borghesi di Bouville venivano ridicolizzati troppo esplicitamente perché la questione potesse porsi. Resta il fatto che *Les mots*, essendo un “romanzo di formazione scritto nell’età adulta”,<sup>8</sup> presenta vari elementi che si prestano ad una profonda analisi filosofico-pedagogica e ad uno stretto raffronto con

*L'enfance d'un chef*, tanto da fare, di quest'ultimo, un'altra possibile, alternativa, autobiografia.

Il piccolo Sartre va a vivere, dopo la morte del padre, a casa dei nonni materni – gli Schweitzer –, dove viene accolto come un dono del cielo, soprattutto dal nonno Charles, figura decisiva in assenza del genitore. Borghese protestante, mancato pastore, amante delle pose fotografiche, si dedica all'insegnamento del tedesco, e avrà un ruolo fondamentale nell'instillare il 'tardo' della letteratura e della cultura nel nipote, al quale lascerà, fino alla rivoluzione che *Les mots* costituisce, l'idea dello "Spirito Santo, attributo della sostanza infinita, patrono delle lettere e delle arti".<sup>9</sup> Vecchio e in procinto di morte, si allea col piccolo per esorcizzarla, e insieme recitano "una vasta commedia dai cento sketches differenti":<sup>10</sup> è così che, vivendo per fare la felicità del nonno, Poulou si sente giustificato, si riconosce "un solo mandato: piacere". Un po' più in ombra è la figura della nonna, Louise Guillemin, cattolica (ed è importante il fatto che Sartre sia cresciuto in un ambiente familiare protestante e cattolico allo stesso tempo), che il più delle volte si limita ad allersarsi con la figlia Anne-Marie per ironizzare su Charles.

Ed è proprio quello con la madre il legame affettivo più forte e più duraturo che Sartre abbia mai avuto, tanto da far definire *Les mots*, da parte di Annie Cohen-Solal, come "un'ode a sua madre". Costretta al senso di colpa e quindi all'umiltà dai suoi genitori, dopo la morte del marito e il ritorno a casa loro, Anne-Marie formava con Poulou una coppia molto affiatata, in un rapporto più simile a quello tra fratello e sorella che a quello tra madre e figlio, soprattutto nel periodo della guerra. Abbandonati entrambi dallo stesso uomo (Jean-Baptiste Sartre), in balia di un altro uomo (Charles Schweitzer), madre e figlio sono tanto legati, in questa comunanza di destino, che Sartre dice che più tardi l'avrebbe sposata; un episodio che richiama molto da vicino uno de *L'enfance d'un chef*. Un amore sconfinato, quello di Sartre, che verrà scalfito solamente in occasione delle seconde nozze di Anne-Marie, uno dei due shocks esistenziali, insieme a quello, estetico, del taglio di capelli, che rivelò a Poulou la sua costitutiva bruttezza. Entrambi gli episodi furono significativi perché Sartre perdette il ruolo di star assoluta nella commedia che recitava, specialmente in famiglia, e che era dovuta in particolar modo al nonno; una commedia che lo ha sempre influenzato, da bambino, anche nei suoi giudizi sugli adulti: "Rispetto gli adulti, a condizione che essi mi idolatrino".<sup>11</sup> Le seconde nozze, dunque, spingono Anne-Marie a non dedicarsi più totalmente a Jean-Paul, viziandolo come prima, ma fanno conoscere al figlio cosa sia lo scacco, cosa voglia dire non averla

sempre vinta e dover sottostare a “qualcuno [che] diveniva il padrone del [suo] destino”, ma che egli giudicava “come un intruso”. È così che, ci dice ancora Sartre, “è stato quello [il secondo matrimonio] a provocarmi una frattura interiore con mia madre, se volete, come se, per non provare dolore, avessi scelto di allontanarmi da lei. Ho conservato dell'affetto per mia madre, per tutta la vita, ma non fu più lo stesso”.<sup>12</sup> Rimane tuttavia indubbio che questo affetto fu fortissimo e importantissimo.

Un altro ‘personaggio’ decisivo nella formazione di Poulou fu, oltre al sopraccitato nonno e al padre assente di cui si parlerà, la biblioteca-tempio di casa Schweitzer. Fu lì che Sartre entrò in contatto con i libri: “ho cominciato la mia vita come senza dubbio la terminerò: tra i libri”.<sup>13</sup> Ne sente il fascino, l'aura magica che li circonda e che circonda la stanza dove il nonno si rinchiude a leggere, e decide di farli suoi: stupefatto dal loro potere, vuole essere in grado di poterli leggere lui stesso, e a quattro anni impara effettivamente a leggere. Con avidità, legge di tutto, tanto i grandi classici che formavano la biblioteca di famiglia, quanto le letture ‘frivole’, che più si addicevano ad un bambino della sua età, ma che venivano comunque raciute al nonno, che non avrebbe approvato. Fu da queste ultime che Sartre derivò un certo ottimismo e un certo senso dell'eroismo che, come vedremo, lo spinse a scrivere e a concepire il ruolo dello scrittore come eroico. Fatto sta che, figlio unico, senza compagni, fece di Musset, Hugo, Rabelais e molti altri i suoi amici più intimi, scrittori che “si erano trasformati in libri”, che riconosceva dalla forma fisica delle loro opere, e coi quali aveva un rapporto stretto e privilegiato, familiare.

Soprattutto, è attraverso i libri che Poulou scopre l'esistenza, la realtà, benché confusamente e idealisticamente. Grande importanza hanno, in questo senso, le enciclopedie e i vocabolari, che gli forniscono dei modelli, degli archetipi di realtà: “al Giardino del Lussemburgo, gli uomini erano meno uomini. Platonico per condizione, andavo dal sapere al suo oggetto; trovavo più realtà nell'idea che nella cosa [...]. Nei libri ho incontrato l'universo [...]; ho confuso il disordine delle mie esperienze libresche con il corso casuale degli avvenimenti reali. Da ciò venne quell'idealismo per disfarmi del quale ho impiegato trent'anni”.<sup>14</sup> I suoi rapporti con la realtà sono, però, disastrosi: va male a scuola e viene ignorato in continuazione dagli altri bambini ai giardinetti (“avevo incontrato i miei veri giudici, i miei contemporanei, i miei pari, e la loro indifferenza mi condannava”).<sup>15</sup>

Perché e come inizia a scrivere, allora? Ce lo dice lui stesso: “ogni cosa sollecitava, umilmente, un nome; darglielo significava contemporanea-

mente crearla e prenderla. Senza questa capitale illusione non avrei mai scritto". Inizialmente, ricopia quasi totalmente le storie di cow-boys o di avventurieri che leggeva (e che già si figurava nella sua testa o che recitava al buio), deliziando la famiglia e gli amici, tranne che il nonno, piccato ancora per la frivolezza delle sue letture e delle sue scritte e spaventato all'idea che il nipote potesse sperare di vivere di letteratura. Meglio insegnare, pensava, e scrivere un paio di saggi e trattati modesti, convenzionali, borghesi, che ne avrebbero immortalato il nome su vie e piazze. A spingere Poulou ancora di più verso la scrittura ci pensa Mme Picard, convinta che quella sarà la sua strada: da lì in poi, il bambino sentirà l'impostura di una vocazione che sembra venirgli dal di fuori, tesi che, tuttavia, egli stesso smentirà.

Scriva anche per un altro motivo, e cioè a causa di una sorta di mancanza di concretezza, di realtà, che viene così sostituita dall'atto stesso della scrittura, che lo fa scappare anche dalla commedia familiare. Forse, però, quello che più è interessante in questa fase è la concezione che Poulou aveva della letteratura e della scrittura in particolare, concezione che gli derivava più o meno in egual misura dalla figura del nonno, dalle letture 'leggere', e dallo spirito contemporaneamente protestante e cattolico del suo ambiente familiare.

Da una parte, infatti, i libri e le riviste che leggeva gli instillarono un profondo ottimismo da lieto fine, così come un certo senso dell'eroismo, che facevano sì che egli vedesse nello scrittore un eroe che doveva, in qualche modo, salvare l'umanità tramite la sua opera: se ogni giorno Sartre poteva svegliarsi e vedere altre persone, era perché qualcuno, durante la notte, aveva scritto una pagina. Ed è così che, dall'altra parte, arrivato a "confondere la letteratura con la preghiera",<sup>16</sup> la sua missione provvidenzialistica di salvare il genere umano gli dava, aiutato dal mandato dello Spirito Santo, lo statuto di eletto, di predestinato, che lo proteggeva da una morte prematura: di lì a una trentina d'anni, lo si stava aspettando, si stava aspettando la sua opera che avrebbe cambiato il mondo e salvato l'umanità e, quindi, non sarebbe potuto morire prima di allora. Tutto quello che gli accadeva nella vita reale rientrava come elemento formativo che, già previsto, avrebbe contribuito alla sua opera.

Allora, si può capire perché Sartre possa sentirsi imbarazzato da questa impostura, possa arrivare a dire di detestare la propria infanzia e tutto quello che ne è sopravvissuto, sentendo la malafede di fondo che ha dato il via al suo essere scrittore. Nonostante tutto, però, continua a scrivere, sempre ("scrivo sempre. Che altro fare?"), e difende la cultura come prodotto e, quindi, specchio degli uomini: "*Nulla dies sine linea*".

Ne *L'enfance d'un chefo*, meglio, nella prima parte di quella tripartizione di cui si è detto in nota, gli elementi che formano Lucien sono forse meno espliciti che ne *Les mots*, e comunque meno legati a persone che a situazioni e stati d'animo di questo 'capo in miniatura'.

Oltre al padre, che rappresenta l'elemento-chiave di questo rapporto Lucien-Poulou, un'altra figura è importante nell'economia delle due personalità, ossia l'uomo fatto, l'uomo granitico con le proprie certezze, la propria statuarità, la forza della propria presenza ma anche e soprattutto della propria assenza, e che, nel caso specifico di *Les mots* e de *L'enfance d'un chef*, si chiama, rispettivamente, M. Simonnot e M. Bouffardier: due figure che, proprio per le loro caratteristiche di serietà e di indispensabilità, esercitano un forte fascino (che, vedremo, sarà decisivo per Lucien) su due bambini in preda all'astrattezza, all'inconsistenza, al dubbio di esistere.

Altri due elementi sono ripresi alla lettera nelle due opere. Il primo è il taglio dei boccoli che, come abbiamo già visto per Poulou, implica uno shock esistenziale, un cambiamento di prospettive decisivo: "da quando gli avevano tagliato i boccoli, i grandi si occupavano meno di lui o se no gli facevano la morale e gli raccontavano storie istruttive",<sup>17</sup> situazione che molto somiglia a quella riportata in *Les mots* ("gli amici di famiglia mi lanciavano degli sguardi preoccupati o perplessi che spesso sorprendevo").

L'altro evento è quello della liquidazione di Dio, che Lucien e Poulou effettuano con le stesse modalità (smettendo di pensarci, di preoccuparsene), benché le ragioni siano diverse: per il primo, infatti, Dio era un nemico perché vedeva tutto, sapeva tutto quello che il piccolo Fleurier pensava e sentiva, e ne conosceva, dunque, la malafede di base: Dio può essere considerato, per questo, la buona fede del bambino.

Un po' in ombra in questo racconto è, invece, la figura materna, che riveste un ruolo decisamente secondario. È, sì, la depositaria dell'affetto del figlio, che spesso però apre a Lucien le porte del dubbio, come in occasione dell'episodio in cui, sorprendendosi a ripetersi di amarla, si convince del contrario; ma la rilevanza di questo personaggio è del tutto limitata a pochi altri episodi, soprattutto se la si compara a quella di Anne-Marie: la signora Fleurier è il mezzo tramite il quale, con l'aiuto di Berliac, Lucien sente di avere un complesso psicanalitico degno di essere studiato da Freud in persona, ed è anche l'unica che sente dell'inquietudine per quello che suo figlio, con la mediazione di Lemordant, sta diventando.

L'elemento discriminante, il fulcro di tutto il discorso che si può fare confrontando Lucien e Poulou è, come detto, la figura paterna. Il signor

Fleurier si contraddistingue per una sua quasi totale assenza fisica, ma è dotato di un ascendente sul figlio che risulterà decisivo. Capo di una fabbrica a Férolles, ha già deciso che Lucien seguirà i suoi passi per perpetuare la tradizione di famiglia (“al nuovo arrivato [...] viene affidato un destino e un posto nel mondo ed egli, il piccolo, deve mostrare predisposizioni e inclinazioni forti e chiare”);<sup>18</sup> è per questo che, fin da subito, gli mostra la fabbrica, gli fa vedere come un capo deve lavorare e comportarsi con i suoi operai: facendosi amare e temere allo stesso tempo. Come un principe machiavellico, si guadagna la stima e il rispetto dei suoi dipendenti, e la cosa affascina il figlio che, per fare le prove generali del suo futuro, si comporta allo stesso modo con i loro figli. Mai il signor Fleurier ha avuto un dubbio: “– Anch’io diventerò un capo? – chiese Luciano. – Certamente, ragazzo mio, è per questo che ti ho fatto –”.<sup>19</sup>

Avendogli egli instillato fin da subito i valori della *santé morale*, della patria, della famiglia, è facile vedere quale sia la parte di responsabilità di quest’uomo in quello che Lucien, grazie anche all’intervento di Lemordant e alla lettura di Barrès, diventerà, soprattutto tenendo conto dell’atteggiamento di distacco dal punto di vista critico che il padre ha nei confronti del figlio, facendone rientrare tutte le esperienze vissute nell’ambito di una sorta di percorso formativo convenzionale, dove niente sembra rilevante e decisivo, e neanche preoccupante, visto che, comunque, tutto porterà Lucien ad essere un capo. Non si capisce bene se il padre approvi la piega fascista e antisemita che il figlio sta prendendo, o se non la consideri importante e seria dal punto di vista formativo e morale: in entrambi i casi, grave è la colpa.

L’influenza che quest’uomo ha esercitato su Lucien è, dunque, definitiva, basata su un rapporto di forza e autorità, su una sorta di suggestione e pressione psicologica: una statua inscalfibile che domina e si fa rispettare.

Sartre, invece, questo ‘problema’ non l’ha avuto (“Ne pas savoir qui est son père, c’est ça qui guérit de la peur de lui rassembler”):<sup>20</sup> il padre, Jean-Baptiste, morì circa un anno dopo la nascita del figlio, lasciandolo solo con la madre e i nonni Schweitzer. Buona parte di *Les mots* ci mostra quanto quest’assenza sia stata fondamentale e costitutiva per questo “figlio senza padre” (come lo definisce Annie Coheñ-Solal) e lo abbia segnato fin da subito per una sorta di immaterialità e di non giustificabilità della propria esistenza (“figlio di nessuno, fui la mia propria causa, colmo d’orgoglio e colmo di miseria; [...] ero puro oggetto”).<sup>21</sup> Quest’assenza, però, è stata anche il punto di partenza della libertà di Sartre e di tutto quello che ne derivò, anche filosoficamente parlando: non avendo un modello da segui-

re, che si imponesse per la propria autorità, Poulou fu costretto fin da subito a 'inventarsi da sé'. Certo, questa fu una condizione privilegiata, se vogliamo, perché un padre pone pur sempre un freno alla libertà e un marchio perenne ("la famiglia, è come il vaiolo, ti prende quando sei bambino e ti marca per tutta la vita").<sup>22</sup> Per Sartre questo problema non si pone, poiché nessuno fece "dei suoi umori i miei principi, della sua ignoranza il mio sapere, dei suoi rancori il mio orgoglio, delle sue manie la mia legge; [...] il mio genitore avrebbe deciso del mio avvenire: nato per andare al Politecnico, sarei stato tranquillo per sempre".<sup>23</sup> L'assenza del padre sembra quindi equivalere all'assenza di una legge a cui sottostare, di diritti e di doveri e, addirittura, dice Sartre, di Super-Io, ma anche, conseguentemente, di aggressività, di consistenza, di presunta sicurezza.

Questo è quello che differenzia i due personaggi, che fa di Lucien Fleurier l'alter-ego negativo di Poulou, forse il suo incubo, la paura di quello che sarebbe potuto diventare. Ecco che, quindi, quella sorta di psicanalisi esistenziale che permea i due libri sembra avere una consistenza, almeno nelle sue linee generali. Soprattutto, è una questione filosofica e, dunque, formativa e morale: *L'enfance d'un chef* *Les mots* sono allora due modi diversi di mostrare come le nostre condizioni iniziali siano sì fondative, ma come siano la nostra libertà e dignità ad assumerle coscientemente e a trascenderle (come ha fatto Poulou Sartre), mentre è segno di viltà e inautenticità prenderle per come sono, facendosi guidare e determinare in tutto da esse (e questo è quello che ha fatto Lucien Fleurier).

Quel che è certo è che, alla fine, ricorderemo più volentieri i Jean-Paul Sartre che non i Lucien Fleurier.

*La portata morale dell'opera di Sartre: il prezzo dell'autenticità  
e il disprezzo dell'inautenticità*

Da questo rapporto tra *Les mots* e *L'enfance d'un chef*, e dagli eventi di quest'ultimo esposti in nota, sembrano emergere, in maniera più o meno esplicita, quelle che possono essere considerate le tematiche filosofiche e gli approfondimenti pedagogici che permeano l'opera di Sartre in generale e, nel caso specifico, questo lungo racconto. Per queste analisi, che si riferiranno soprattutto alla seconda e alla terza parte, sarà utile tenere a mente i concetti sartreani di "malafede", "autenticità", "responsabilità", nonché il già citato saggio di Ivano Oggero, *Decostruendo formare*, e il libro *Il tempo*

*della giovinezza* di Antonio Erbetta, per mettere in luce come la giovinezza di Lucien, anziché essere vissuta “senz’alcuno stereotipo di formatività che lo liberi dalla responsabilità della scelta e della decisione”,<sup>24</sup> poggi in realtà su una base di malafede e di inautenticità, che non sembra portare ad altro che all’antisemitismo e al fascismo. Il protagonista del racconto, infatti, rinuncerà a prendere il timone della propria esistenza per restare in balia di un naufragio dolce perché comodo, con la coscienza al riparo da ogni responsabilità, sacrificando così la propria originale individualità in favore di una confortevole adesione ad un percorso preparatogli da altri. È così che l’*experimentum crucis* della giovinezza viene liquidato dai capi come un momento utile all’accumulazione di esperienze da commutare, in età avanzata, in saggezza, come un periodo durante il quale mettersi inautenticamente alla prova solo per farne uscire rinvigorita la tanto venerata *santé morale*, anziché come il punto di partenza della torsione morale che, da un iniziale alainiano “dire sempre di no” porti, attraverso un percorso che “sporchi le mani”, ad una autentica libertà che consiste nell’*engagement* dell’assunzione delle proprie responsabilità.<sup>25</sup>

Eppure, Lucien Fleurier, inizialmente, non sembra un personaggio tanto negativo quanto lo diventerà. Infatti, è spesso perseguitato da un’autentica angoscia esistenziale (“l’angoscia è la percezione di questa responsabilità personale in seno ai possibili e di questo abbandono ad essi e in essi”)<sup>26</sup> che lo mette alle strette: ha una coscienza che si interroga, che sperimenta un momento pedagogico decisivo quale quello della crisi, ma in realtà questa crisi e queste interrogazioni sorgono e si concludono in maniera inautentica. Tutto nasce, infatti, dalle pressanti aspettative che si hanno su di lui e che lo destinano – o condannano – a dover seguire le orme del padre. È, insomma, “un bambino, quel mostro che essi fabbricano con i loro rimpianti”.<sup>27</sup> È chiaro che, avendo tale ruolo e tale responsabilità (non intesa, qui, in senso esistenzialistico), Lucien cerchi in ogni dove le prove che ne confermino questa vocazione imposta e lo rassicurino. Non trovandole, però, cade in preda all’angoscia e alla perplessità: “– M’infischio di tutto. Non sarò mai un capo –. Pensò con angoscia: – Ma che sarà di me? [...] Che cosa sono io? –”.<sup>28</sup> Una perplessità che lo porta addirittura a dubitare dell’esistenza stessa e che, perciò, lo spinge a voler dimostrare la non-esistenza tramite atti concreti, nel caso specifico un *Trattato sul Nulla* o il suicidio; un gesto, quest’ultimo, che non si risolve in un autentico atto vissuto ma vuole essere soltanto un calco convenzionale dei suicidi *à la* Werther e che, comun-

que, anziché tormentarlo lo rende felice, poiché “tutti i veri capi hanno conosciuto la tentazione del suicidio”.<sup>29</sup> Quand’anche, però, il caso gli offra “un banco di prova per dimostrarsi di essere un capo”, le cose non vanno per il verso giusto: i figli degli operai non lo salutano e non lo temono più, anzi lo sfidano. Il campanello d’allarme, però, non suona, e la malafede gli vela l’evidenza (“– Non mi ha riconosciuto –, si disse Luciano”)<sup>30</sup> non lasciandogli così capire che, forse, c’è qualcosa di sbagliato nel voler seguire il ruolo che gli è stato affibbiato.

Questa perplessità, questa nebbia, dunque, è una sorta di concretizzazione e di espressione dell’esistenza che fa capolino, che cerca di farsi percepire, com’era stata la nausea per Roquentin. È così che si può comprendere la citazione di Sartre sul retro dell’edizione “Folio” di Gallimard, a commento dei racconti di *Le mur* (“Voici cinq petites déroutés tragiques ou comiques... Toutes ces fuites sont arrêtées par un mur”):<sup>31</sup> ogni volta che Lucien tenta di fuggire dall’esistenza autentica ci sono dei segni che cercano di avvisarlo, di fermarlo. Non volerli vedere è la sublimazione della malafede, in quanto “la coscienza in malafede manipola la verità per evitarla, cercando di sostanzarsi in qualcosa per non dover sopportare l’angoscia della libertà senz’appoggi che una qualsiasi scelta comporta”.<sup>32</sup> Lucien è, quindi, nella terminologia sartreana, un *lâche*: cerca di trovare giustificazioni per evitare l’angosciosa assunzione di responsabilità che la libertà implica.

L’inquietudine torna più volte a farsi sentire per Lucien, ma ormai questi ha deciso: “egli non voleva riconoscerla, lo aveva fatto troppo soffrire un tempo”.<sup>33</sup> È proprio questa sofferenza, d’altra parte, il prezzo da pagare per una vita autentica, è la lacerazione “tra lo struggente desiderio di ‘terra ferma’ e l’impossibilità di sostare su alcun ‘terreno conquistato’”;<sup>34</sup> è, si può dire, una sorta di ‘maledizione’ dell’esistenzialismo. A quest’inquietudine, tuttavia, il protagonista del racconto, in qualità di ‘antimodello’ pedagogico, non può far altro che rispondere in malafede, autocommiserandosi e liquidando il dolore che sottende alla libera scelta di se stessi.

Se *La nausée* è il romanzo in cui l’esistenza si mostra in tutta la sua potenza distruttiva, tanto da far crollare l’intero mondo di Roquentin che, forse, è una sorta di ‘privilegiato’ nella tragedia, in quanto in grado di sentire e assecondare questa potenza, *L’enfance d’un chef* è il piccolo romanzo in cui l’esistenza non riesce a fare breccia, mostrandoci invece un personaggio che fa di tutto per non sentire questa potenza e che, a quanto ci è dato sapere, ci riesce: la perplessità e l’inquietudine non riescono a spuntarla, Lucien è troppo coinvolto nel suo divenire-capo per poterle assecondare.

È il suo incontro con Berliac e, conseguentemente, con la psicanalisi, che gli offre ad un tempo nuove inquietudini e nuove occasioni per distoglierse ne. La dottrina freudiana, è giusto premetterlo, non era totalmente condannata da Sartre, anzi egli ne condivideva alcuni aspetti: “Sartre concorda, per esempio, con lo spazio riservato all’infanzia nell’addestramento della bestia umana; nell’*Infanzia di un capo*, e nella sua descrizione che essa offre del divenire-fascista di un figlio di buona famiglia degli anni trenta, non è lontano dall’analisi ortodossa in termini di identificazione, introiezione, proiezione; [...] e quando dice che ‘non crede’ all’inconscio, in realtà vuol dire che rifiuta la lettura neurofisiologica, meccanicistica, psicobiologica autorizzata da Freud”.<sup>35</sup> Quello che più gli premeva demonizzare, oltre ad una evidente limitazione alla libertà dell’uomo, era l’aspetto di ‘moda’ che psicanalisi e surrealismo avevano assunto, in particolare, nella seconda e terza decade del Novecento. Lucien, influenzabile e desideroso di ogni comoda stabilità com’è, non fa fatica ad abbracciare in pieno questa corrente di pensiero. Grazie a Berliac, anima bella che si compiace dei propri presunti tormenti, Fleurier viene a conoscenza di quella che, secondo lui, è la sua vera sostanza: “quella strana impressione di non esistere, quel senso di vuoto che era rimasto a lungo nella sua coscienza, le sue sonnolenze, le sue perplessità, quei vani sforzi per conoscere se stesso, i quali non incontravano mai altro che un velo di nebbia... – Perbacco, pensò, ho un complesso –”.<sup>36</sup>

Ecco che, dunque, egli si sente degnificato e tranquillizzato dalla psicanalisi: basta un parola, “complesso”, e tutto rientra nel recinto della normalità, non c’è più il rischio di oscillare nel dubbio dell’insensatezza dell’esistenza. A tratti, però, Lucien si accorge che la vita non può risolversi a compiacersi di avere un complesso, ma che da lì bisogna, prima o poi, uscire: “Va bene avere dei complessi, ma bisognava saperli liquidare a tempo: come potrà un uomo fatto assumere delle responsabilità e il comando di qualcosa se gli è rimasta una sessualità infantile?”.<sup>37</sup> Le circostanze, però, lo mettono nuovamente alla prova, e Lucien ancora una volta cade nella trappola dell’inautenticità: Achille Bergère, pseudo-poeta surrealista, amico e vate di Berliac, gli propone un ruolo e una definizione a cui conformarsi, cosa che il giovane Fleurier, puntualmente, farà. “– Lo sai, Luciano, come chiamo il tuo stato? – Luciano guardò Bergère pieno di speranza; non rimase deluso. – Lo chiamo, – disse Bergère, – Inquietudine –. [...] Si sentiva serio e preoccupato come quando aveva detto a Rirì d’esser sonnambulo. [...] – Inquietudine... – pensò; – a che cosa mi porterà? –. Non sapeva bene se gli avessero scoperto una dignità o una malattia nuova”.<sup>38</sup> Per meglio incarna-

re un nuovo personaggio, gli viene proposto un modello, Rimbaud, e la cosa, superato lo shock per la pederastia del poeta, gli va a genio.

Il più grave errore di Lucien non è tanto l'adesione ad un modello, quanto l'adesione *inautentica* a questo modello; la verità è che ha paura di lasciarsi andare, di perdere piede ("Sì, ma se dopo non posso più tornare indietro?"), di fare atti decisivi, come fumare l'hashish a casa di Bergère, poiché tutto ciò gli impedirebbe di tornare indietro, rischierebbe di comprometterlo in maniera definitiva nel suo percorso deterministico verso l'essere un capo: il valore della famiglia è, per lui, una costante che gli offre un riparo.

Per chiudere con questo mondo ci vorrà un evento eclatante, che spaventerà Lucien, ossia la relazione omosessuale con Bergère, durante una vacanza a Rouen, durante la quale il giovane Fleurier alternerà incertezze a momenti di civetteria. Certo è che le sensazioni da *day after* non sono delle più piacevoli: Lucien è inquieto, spaventato, ha paura delle etichette che si attaccano un giorno e che restano per tutta la vita (ma non è ciò che ha sempre cercato per sentirsi più tranquillo?), come quella di "pederasta". Tuttavia (ed ecco la malafede, che forse altro non è che mettersi mentalmente ad un bivio e scegliere la strada più astrattamente 'giusta' o, comunque, quella che più ci degnifica ai nostri occhi), cerca di giustificarsi con se stesso, senza riuscirci totalmente, non riuscendo ad evitare una forte inquietudine di fondo. Resta il problema, molto esistenzialista, di quella piccola coscienza, sperduta da qualche parte a Parigi, che conosceva la verità, quel Bergère che pensava a Lucien senza che questi potesse fare nulla per impedirglielo. Per sua fortuna, il periodo surrealista si conclude, ma per guarire del tutto manca ancora un passo: curarsi con la psicanalisi, andare a Vienna da Freud, sentendosi degno di essere analizzato gratis da lui in persona. Questo non avviene, perché Lucien viene salvato dalla *santé morale* dei Fleurier: smette di credere ai complessi e comincia a credere nella famiglia. Certo, "gli capitava talvolta di rimpiangere i suoi complessi: erano solidi, pesavano forte, la loro enorme massa scura lo schiacciava sotto il suo peso. Adesso era tutto finito, Luciano non ci credeva più e si sentiva d'una penosa leggerezza",<sup>39</sup> ma per diventare un vero capo quel che conta è il funzionamento della fabbrica, non dell'astratta psicologia. Sicuramente, tutti i turbamenti che ha vissuto non andranno perduti, ma si accumuleranno sotto il nome di esperienza e verranno poi rilasciati sotto forma di saggezza, affidando "al tempo della giovinezza [...] semplicemente il compito di 'preparare alla vita', privandola di per sé d'un valore – la propria esperienza vissuta – che ambirebbe a trascinare, invece, dall'esclusivo simbolismo

d'una ceteriorità senza orizzonti".<sup>40</sup> È la stessa saggezza di Jacques, fratello di Mathieu, che "era assai orgoglioso della propria giovinezza, era la sua garanzia, gli permetteva di difendere il partito dell'ordine con tutta coscienza" e che gli farà scrivere "Bisogna avere il coraggio di fare come tutti gli altri, per non essere come gli altri",<sup>41</sup> sacrificando così "l'irriducibilità della propria vita, per la quale in fondo la nostra personalità non potrà che riflettere lo scarto che ci separa dall'astrattezza di qualsiasi modello condiviso".<sup>42</sup> Lucien sembra dunque una sorta di presenzialista, solo che, al posto di dire "io c'ero", dirà "io l'ho fatto", senza che nessuna esperienza di gioventù risulti un *Erlebnis*, un'esperienza vissuta autenticamente: "negherà la sua scelta e i suoi vissuti per salvaguardare la sua immagine".<sup>43</sup> Con queste premesse, con queste basi poco solide dal punto di vista morale, l'incontro con uno come Lemordant non può che risultare fatale.

Abbiamo già detto come questo personaggio sia ricalcato sul Brunet dei *Chemins de la liberté*, e del fascino che questo 'adulto dalla nascita' esercita su Lucien per la sua solidità e inscalfibilità che, per uno votato all'incertezza e all'angoscia come lui, sono dei valori invidiabili. L'occasione per emularlo non tarda a venire, e si presenta sotto forma di lettera di protesta nei confronti della petizione di alcuni ebrei contro la preparazione militare obbligatoria: fino ad ora Lucien non sapeva di essere antisemita e, quasi sicuramente, se Lemordant non lo fosse stato non lo sarebbe diventato neanche lui, ma sta di fatto che, non appena sente parlare di "diritto di dire la tua parola", firma, e si compiace di vedere stampato il suo "nome tanto francese". Inizia così, inesorabile, il processo di cristallizzazione della sua esistenza, che finora è passato attraverso lunghi e faticosi preparativi, ma che porterà alla confortevole assenza di turbamenti e, quindi, di autenticità, rinchiudendo la sua intera esistenza in un circolo vizioso di malafede che solo un evento epocale come la Nausea potrebbe interrompere.

Lemordant vede in questo giovanotto ancora grezzo un ottimo materiale da plasmare, grazie anche al lavoro silenzioso e suggestionante del signor Fleurier, e lo inizia alla lettura di Barrès (autore particolarmente odiato da Sartre, che lo cita negativamente più volte anche ne *La nausée*), soprattutto de *Les déracinés*. Lucien ha ancora un po' di dignità, e capisce "che lui non era un tipo che si potesse smontare così, con poche frasi", ma, come sempre, gli ci vuole poco per farsi convincere del contrario: finalmente non ha più a che fare con personaggi strambi, né con l'astrattezza della psicologia, ma i personaggi di Barrès sono concreti, con delle tradizioni e dei valori che sono anche quelli di Lucien il quale, ancora una volta, riesce ad inserirsi in

una definizione (“sono un *déraciné*”). È fatta, ha trovato la sua strada: “ecco dunque che di nuovo gli venivano offerti un carattere e un destino, un mezzo di sfuggire agli inesauribili interrogativi della sua coscienza, un metodo per definirsi e apprezzarsi; [...] Luciano non aveva che a distogliersi da una sterile e pericolosa contemplazione di sé”.<sup>44</sup>

Ora non ha più dubbi né incertezze, sa che diventerà un capo e sa anche come farlo, conosce i valori e i luoghi necessari a diventarlo, e stringe sempre di più i suoi legami con Lemordant. Questi lo invita, quindi, ad entrare nel suo gruppo di estrema destra, e qui Lucien si sente a suo agio, è piacevolmente colpito dal buonumore degli altri ragazzi. Tutti i componenti di questo gruppo erano altrettanti Lemordant, degli uomini fatti, quindi degli “in-sé”, delle rocce, con convinzioni e sicurezze, e da essi ‘impara’ anche ‘l’arte’ del rifiuto della discussione. La sua completa adesione a questo gruppo è ancora problematica, l’incertezza non lo molla, ma Lucien inizia a ritagliarsi il ruolo di “colui che odia gli ebrei” e, ancora una volta, si creano su di lui delle aspettative che si preoccuperà di non tradire: a lui è affidato il compito di riconoscere gli ebrei, a lui il compito di fare le battute più mordaci su di essi e, conseguentemente, è a lui che crede sia affidato il compito di dare il colpo di grazia durante l’episodio del pestaggio ai danni di un “olivastro”. Dopo questo episodio, la decisione è presa: Lucien entrerà a far parte del gruppo, cadrà vittima di questa “tragica debolezza” che è “la scelta di una carriera, di una donna, di un partito”,<sup>45</sup> e questo suo (negativo) *engagement* avrà anche ripercussioni sulla sua vita sentimentale. Infatti, “nello stesso giorno perde la verginità e passa alla Jeunesses patriotes”,<sup>46</sup> benché il suo rapporto sessuale con Maud non sia stato del tutto soddisfacente.

Siamo ora giunti all’evento *clou* di tutto il racconto, il momento decisivo che chiuderà le porte a qualsiasi ripensamento: la festa per i 18 anni di Pierrette Guigard, la sorella di Paul. A questo compleanno sono invitate numerose persone, tra cui Lucien e Weill, un ebreo; Guigard cerca di presentarli, ma Fleurier, che pensa all’idea che i suoi amici hanno di lui e, dunque, al ruolo di antisemita di cui è depositario, gira i tacchi e se ne va. Dopo un iniziale orgoglio, che, se vogliamo, può essere inserito in una weberiana “etica della convinzione” (“Ecco che cosa significa essere fortemente attaccati alle proprie convinzioni; non si può più vivere in società”),<sup>47</sup> l’inquietudine e l’incertezza tornano ad impossessarsi di Lucien, ma non per molto: “era l’ultima *chance* offerta a Luciano per uscire dalla sua costruzione di cartapesta, ma il ‘caso’ ha voluto che l’amico lo perdonasse, e lui si è salvato”.<sup>48</sup> Ora non può davvero più tornare indietro, la solidificazione è compiuta, contempla

il suo odio per gli ebrei sotto forma di una schiena, la sua, che, imponente, si allontana da casa di Guigard e che incute un certo timore reverenziale. Ora è diventato simile a quel M. Simonnot di cui Sartre ci racconta ne *Les mots*, “assente in carne ed ossa”. Lucien è uscito totalmente dall'autenticità, è diventato un *salaud*, riconoscendosi il *diritto di esistere* (“ho il diritto di esistere, quindi ho il diritto di non pensare”),<sup>49</sup> e diventando più simile ad un cerchio che ad un essere umano, più un'essenza che un'esistenza, “qualcosa come i triangoli e i cerchi”:<sup>50</sup> “un cerchio non è assurdo, si spiega benissimo con la rotazione d'un segmento attorno ad una delle sue estremità”.<sup>51</sup> Ora sente che la sua esistenza è giustificata, che lo si sta aspettando, da qualche parte, e non c'è niente di più inautentico di tutto ciò, niente di più assurdo che credere che la propria esistenza non sia assurda. C'è un ultimo, piccolo, disperato tentativo di recupero: il corpo non risponde, il suo viso non incute timore, ma la soluzione è lì, a portata di mano, feroce e grottesca: “Mi lascerò crescere i baffi”.<sup>52</sup> Ecco: “la statua è costruita”.<sup>53</sup>

### *Conclusione*

Questi sono, dunque, gli elementi che fanno de *L'enfance d'un chef* un romanzo fortemente pedagogico, benché vi si mostri un'“anti-formazione” o, meglio, una ‘de-formazione’. Il protagonista di questo racconto è, come spesso succede nelle opere di Sartre, l'uomo qualunque alle prese con l'esistenza nelle sue varie forme, ossia la libertà, la scelta, la responsabilità. Solo che Lucien, “figlio di borghesi, ha accettato, senza discuterlo, il suo destino di ‘capo’ designato; inquieto e teso alla consistenza, ha preferito una fede con i piedi d'argilla alla dura fatica dell'esplorazione”;<sup>54</sup> l'autenticità, la problematicità, la tensione veritativa sono ricacciate indietro dalla paura e dall'angoscia che ogni esistenza propriamente libera comporta, dovute all'assenza di Dio, di valori, di un terreno solido sopra il quale adagiarsi. Lucien non si metterà mai più in discussione: appare quanto mai improbabile che, a 50 anni, si ritrovi a dire che è stato tutto un *bluff*, un'impostura, come ha fatto il Sartre di *Les mots*. Alla scoraggiante e incerta autenticità dell'esistenza, Lucien ha preferito la confortante sordità dei *salauds*, al riparo dai morsi e dai rimorsi della coscienza. È chiara la sua scelta di sacrificare la ‘virtù’, la quale porterebbe solo ad una vita miserabile, in nome di una vile adesione ad un ruolo ben definito nella società, che è tutto forma e niente sostanza, forse perché “una vita esemplare [...] è tutto il con-

trario di una vita edificante”.<sup>55</sup> Questo è quello che Lucien, inconsciamente, pensa: “io rifiuto l’assunzione, certo pesante e opprimente, della responsabilità della mia coscienza per affidarla alla Società, ad una Chiesa, ad un Partito, [alla Famiglia, aggiungerei], alle Circostanze sfortunate, a Dio, al Me stesso ideale superegoico, il mio personale Controllore”.<sup>56</sup>

Ecco che, dunque, appare lampante la profonda spinta morale e pedagogica di tutta l’opera di Sartre, che dovrebbe portare tutti noi a prendere le distanze da chi, come Lucien Fleurier, non saprà rispondere se non in malafede ad una delle domande fondamentali di tutta la vita: “che cosa hai fatto della tua giovinezza?”.<sup>57</sup>

### Note

<sup>1</sup> Cfr. J.-P. Sartre, *L'enfance d'un chef*, in *Le mur* (1939), trad. it. *Infanzia di un capo*, in *Il muro*, Milano, Mondadori, 1987.

<sup>2</sup> Piuttosto breve (circa un centinaio di pagine) rispetto a gran parte dei tradizionali romanzi di formazione, ma caratterizzato da un ritmo piuttosto concitato, *L'enfance d'un chef* presenta numerosi avvenimenti della vita del protagonista; in questa nota si tenterà, dunque, di esporre essenzialmente gli episodi che mettono in luce i tratti principali del carattere di Lucien e gli eventi-chiave, le svolte che egli si trova a dover affrontare. Per quel che riguarda la struttura narrativa del racconto, esso può essere suddiviso, a grandi linee, in tre parti: la prima, coincidente con la prima infanzia, si concluderà con l’ingresso a scuola e la conoscenza di Berliac; la seconda terminerà proprio con la rottura con quest’ultimo, per lasciare posto, nell’ultima parte, all’incontro con Lemordant, e alla successiva e conseguente deformazione di Lucien nell’antisemita.

*L'enfance d'un chef* si apre con un episodio che rimanda a *Les mots*: Lucien Fleurier, figlio del capo di una fabbrica, ci viene presentato vestito da angelo durante un ricevimento. Subito la perplessità, l’inquietudine si impadronisce di lui: il signor Bouffardier, scherzosamente, lo chiama “bambina” e lui, sviluppando una tematica propria della filosofia esistenzialista, “non era più tanto sicuro di non essere una bambina”. Il fatto di essere quello che gli altri vedono di noi (e qui Sartre si rifà alla fenomenologia husserliana: l’apparenza, o l’apparizione, non è altro che la manifestazione dell’essere) è un elemento che torna spesso in questo racconto, e in maniera decisiva alla fine, come quando Lucien si vede antisemita con gli occhi del suo amico Guigard, si sente degnificato perché è uno sguardo che dà pienezza al suo essere.

Successivamente, la sua perplessità comincia a prendere piede, insieme ad alcuni bizzarri giochi e pensieri: ad esempio, comincia a pensare che sua madre, in realtà, nell’infanzia fosse un bambino come lui, e che poi, da un giorno all’altro, le avessero messo dei vestiti da bambina, trasformandola così effettivamente in una bambina; oppure gioca ad essere un orfano, o, addirittura, “a esser Luciano”. In due episodi entra in contatto con l’arbitrarietà e la vacuità delle parole: in primo luogo, si accorge, sentendo se stesso ripetere di amare la propria mamma, che questo, in realtà, non è vero, e comincia a fingere di farlo; in secondo luogo, percepisce l’in-sé delle cose e la loro assenza di reazione quando, calciando o nomi-

nando il castagno, esso non risponde. Sempre su questo tema di parole e narrazione, si ripete l'argomento della concretizzazione dell'essere tramite la nominazione: come abbiamo visto a proposito del diventare bambina, o antisemita, anche il sonnambulismo di Lucien si realizza nel momento in cui ne parla a suo cugino Riri ("Quando ebbe finito pensò: 'Dunque è vero che sono sonnambulo'").

In seguito, Lucien si trova a dover fare i conti con l'idea di Dio, che può essere inteso come la "buona fede" del piccolo Fleurier, in quanto consapevole di tutto, e soprattutto dei falsi sentimenti di quest'ultimo riguardo i suoi genitori: per questo odia Dio e, con un gesto che può ricordare quello del giovane Sartre ("per distrarmi mi sono detto: 'Toh, Dio non esiste'", ci spiega in *La mia autobiografia in un film*), "non si occupò più di Dio".

Il primo contatto di Lucien con il suo futuro è rivelativo: a spasso con suo padre, scopre, affascinato, il rispetto che gli operai portano al genitore e, dopo essersi fatto spiegare come si fa ad essere un capo, cerca di mettere in pratica i suoi insegnamenti facendo una sorta di 'prova generale' con i figli dei dipendenti. Dopo un primo approccio di successo, che gli vale l'approvazione della madre, Lucien si scontra con la realtà storica, in quanto gli operai, dopo la Rivoluzione in Russia, non sono più docili come la borghesia aveva sperato.

Per concludere con la rapida esposizione degli eventi-chiave di questa prima parte del racconto e della vita di Lucien, va citata la forte perplessità del protagonista, che lo porta addirittura a pensare di non esistere, con la sua successiva intenzione di scrivere un trattato sul Nulla (che richiami *L'être et le néant?*), al fine di svegliare tale consapevolezza anche nelle altre persone, e col desiderio del suicidio. L'una e l'altra opzione non sarebbero di per sé negative, anzi sarebbero una forma di *engagement*, se non fosse che sfociano nel grottesco: poche parole convenzionali di un personaggio comico, il professore di filosofia, lo inducono a rinunciare al trattato; e il suicidio, anziché essere un atto spontaneo, immediato e disperato, non è altro che una copia sbiadita dei suicidi *à la* Werther, e anzi Lucien lo programma e ne fissa addirittura la data.

Fin qui, dunque, la prima parte del racconto e della vita di Lucien, quella in cui le tematiche esistenziali cominciano a farsi percepire e ad interrogare sul senso. È col suo ingresso a scuola, tipico luogo di svolta esistenziale e formativa, che Lucien inizia a prendere 'una brutta strada', come si suol dire: con una sorta di metafora positivista, la sua classe ci viene presentata come formata da "piston", dà a Lucien un senso di appartenenza e, con le sue tradizioni e il suo cerimoniale, lo rende fiero. L'elemento decisivo di questa seconda parte, però, è la conoscenza di uno studente di nome Berliac che, approfittando del fascino che esercita su tutta la classe, farà conoscere a Lucien la psicanalisi e il surrealismo. È attraverso la scrittura automatica e la lettura delle opere di Freud che inizia quella che Sartre ha chiamato, in *Les mots*, "la Commedia della cultura", con la scrittura di alcune poesie surrealiste, che si accompagna ad un atteggiamento di nichilismo non propositivo, e la convinzione, da parte di entrambi i giovani, di avere dei complessi degni di essere studiati da Freud in persona; convinzione, in realtà, non veramente sentita dal protagonista del racconto, in quanto continuamente accompagnata da inquietudine e imbarazzo.

È tramite Berliac, nonostante la sua riluttanza a presentarglielo, che Lucien fa la conoscenza del suo pseudo-mentore momentaneo, il poeta surrealista Achille Bergère, il quale si interessa al suo caso, soprattutto per quel che riguarda il suo 'tentato' suicidio, lo guida in questa commedia della cultura, prestandogli libri di Verlaine, Lautréamont e Rimbaud (a cui lo paragona), e gli dà, ancora una volta, la 'dignità' di una parola, "Inquietudine". Varie esperienze si susseguono tra i tre, tra cui anche quella dell'hashish, emblematica in quanto Lucien la rifiuta perché, in realtà, come gli dice Berliac, "Sei un borghese [...], fai finta di

nuotare, ma hai veramente troppa paura che la terra ti manchi sotto i piedi, [...], hai paura di comprometterti". La rottura con Bergère si avrà in seguito ad una vacanza trascorsa insieme, durante la quale avranno un'esperienza omosessuale, a cui seguiranno angosce, riflessioni, e malafede.

Archiviata questa parentesi, utile perché "aveva guadagnato dell'esperienza", ma dalla quale è stato protetto dall'involucro della "sanità morale dei Fleurier", Lucien torna a Férolles, dove inizia a respirare, apprezzandoli, i valori della borghesia di destra, cioè appunto famiglia e *santé morale*, e dove continua a studiare il funzionamento della fabbrica del padre. L'inquietudine, però, continua a farsi sentire, l'esistenza cerca di fare capolino sotto forma di perplessità, ma Lucien, anziché coltivarla, la liquida grottescamente, credendo di essere troppo scrupoloso e di analizzarsi troppo. E come non vederci l'immagine dell'"anima bella" che, alle prese con la domanda di senso, con l'interiorità da esplorare, opta per la soluzione più sbrigativa, più facile, meno tormentosa, ma che gli conferisce, ai propri occhi, più dignità e grandezza?

Prima della *rentrée*, quindi prima del decisivo incontro con Lemordant, che coincide, come detto, con l'inizio della terza e ultima parte del racconto, un'altra esperienza si conclude comicamente: Lucien, convinto che la nuova ragazza di servizio lo veneri, la stuzzica narcisisticamente, per sentirsi adorato ancora di più, ma, anziché 'affondare il colpo', si ritrae codardamente, adducendo la scusa della *santé morale*, che ne esce così temprata. La chiusura del paragrafo, però, ci fa capire quanto Sartre ironizzi ferocemente su questo personaggio, facendoci sorridere per l'assurdità di alcune sue considerazioni: "fece conto da allora di non essere più vergine".

Questa sorta di psicanalisi esistenziale si conclude e realizza, come detto, con l'incontro con Lemordant che lo condurrà, abbastanza direttamente, all'antisemitismo e al fascismo. Questo nuovo 'modello' da seguire è una tipologia di persona che verrà successivamente approfondita da Sartre nella trilogia dei *Chemins de la liberté*, incarnata nel personaggio di Brunet, descritto da Mathieu, ne *L'età della ragione*, come "un uomo dai muscoli forti e un po' nodosi, che pensava brevi e severe verità, un uomo diritto, ancorato, sicuro di sé, terrestre, refrattario alle angeliche tentazioni dell'arte, della psicologia, della politica, un uomo intero, null'altro che un uomo". Parallelamente, Lemordant (e già il nome non è casuale) "aveva già tutto l'aspetto di un uomo [...], era un adulto dalla nascita [...], - è un tipo che ha delle convinzioni -, pensava Luciano con rispetto; e si chiedeva non senza gelosia quale poteva essere questa certezza che dava a Lemordant una così completa coscienza di sé. - Ecco come dovrei essere: un masso -". Quest'ultimo pensiero di Lucien ci dice già molto su di lui: egli vuole avere una convinzione, qualcosa da seguire per non rischiare i deragliamenti costitutivi dell'interiorità, vuole essere irremovibile come una roccia, ma così facendo ne acquisisce anche la stessa (non) dignità.

È, dunque, Lemordant che introduce Fleurier nel suo gruppo di estrema destra, prima facendogli firmare una lettera di protesta contro degli ebrei, poi facendolo 'arruolare' in questo gruppo, che affascinava Lucien soprattutto per il senso di *camaraderie* che vi si respirava, e poi facendogli leggere *Les déracinés* di Barrès, che gli proponeva la concretezza (opposta all'astrattezza della psicologia e della psicanalisi) dei valori (pétainisti) di patria, famiglia, e tradizione. Gradualmente, crescono anche in lui quegli ideali di nazionalismo e antisemitismo di cui questo gruppo era intriso, e che ne porteranno i membri a vari episodi di violenza.

Nel frattempo, tramite il suo amico Paul Guigard, Lucien fa la conoscenza di Maud, che ritroveremo anche ne *Il rinvio* (e alla quale è affidato il giudizio definitivo su Lucien: "era veramente un fifone"), e con la quale avrà la sua prima esperienza sessuale.

È al compleanno della sorella del suo amico che si avrà la vera svolta: anziché presentarsi all'amico ebreo di Guigard, mette le mani in tasca e se ne va. Ecco, dunque, che anche Lucien ha delle convinzioni, che anche lui si è trasformato in una roccia: nonostante l'incertezza iniziale, placata però dalle scuse dell'amico, è all'interno di un bar popolato di *meteci* che la metamorfosi si archivia: ne esce un "in-sé", un *salaud*, uno sporcaccione, per usare la terminologia sartreana, una persona che non vuole più commettere l'"errore" di "cercar di vedere dentro di sé", che sente che la propria esistenza è giustificata e, anzi, necessaria ("egli era *aspettato*; era venuto al mondo per occupare questo posto [...] – Ho il diritto di esistere –"). Deciso a seguire le orme del padre, si accorge però che manca ancora qualcosa affinché la metamorfosi sia totale: il suo viso non incute timore come quello di Lemordant, il corpo non risponde alla presunta convinzione di Lucien. Ecco, quindi, il goffo, comico ma inquietante, epilogo: "Mi lascerò crescere i baffi". Baffi che ricordano, oltre a quelli dell'amico, quelli di Hitler, baffi che 'diventeranno' Lucien ("come si deve esser felici di non essere che una Legion d'Onore, e dei baffi [...] non penso dunque sono dei baffi", pensa Roquentin ne *La nausée*).

<sup>3</sup> Cfr. J.-P. Sartre, *Les mots* (1964), trad. it. *Le parole*, Milano, Il Saggiatore, 1994.

<sup>4</sup> Cfr. B.-H. Lévy, *Le siècle de Sartre* (2000), trad. it. *Il secolo di Sartre*, Milano, Il Saggiatore, 2004, p. 465.

<sup>5</sup> Cfr. J.-P. Sartre, *Le parole*, cit., p. 80.

<sup>6</sup> Cfr. B.-H. Lévy, *op. cit.*, p. 483.

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 469, *passim*.

<sup>8</sup> Cfr. A. Cohen-Solal, *Sartre* (1985), trad. it. *Sartre*, Milano, Il Saggiatore, 1986, p. 39.

<sup>9</sup> Cfr. J.-P. Sartre, *Le parole*, cit., pp. 124-125.

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 22.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 26.

<sup>12</sup> Cfr. J.-P. Sartre, *Sartre* (1977), trad. it. *La mia autobiografia in un film. Una confessione*, Milano, Marinotti, 2004, pp. 30-31.

<sup>13</sup> Cfr. J.-P. Sartre, *Le parole*, cit., p. 31.

<sup>14</sup> *Ivi*, pp. 38-39, *passim*.

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 95.

<sup>16</sup> Cfr. B.-H. Lévy, *op. cit.*, p. 472.

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 195.

<sup>18</sup> Cfr. I. Oggero, *Decostruendo formare. Jean-Paul Sartre e "L'infanzia di un capo"*, in AA.VV., *In forma di tragedia. Luoghi e percorsi della coscienza inquieta*, a cura di A. Erbetta, Torino, Utet-Libreria, 2004, p. 117, *passim*.

<sup>19</sup> Cfr. J.-P. Sartre, *Infanzia di un capo*, cit., p. 200.

<sup>20</sup> Cfr. A. Gide, *Les faux-monnayeurs* (1925), Paris, Gallimard, 1996, p. 13. ("Non sapere chi sia il proprio padre: ecco cosa guarisce dalla paura di somigliargli", traduzione mia).

<sup>21</sup> Cfr. J.-P. Sartre, *Le parole*, cit., p. 80, *passim*.

<sup>22</sup> Cfr. J.-P. Sartre, *L'âge de raison* (1945), trad. it. *L'età della ragione*, Milano, Bompiani, 2001, p. 124.

<sup>23</sup> Cfr. J.-P. Sartre, *Le parole*, cit., pp. 62-63, *passim*.

<sup>24</sup> Cfr. A. Erbetta, *Il tempo della giovinezza. Situazione pedagogica e autenticità esistenziale*, Milano, La Nuova Italia, 2001, p. 5.

<sup>25</sup> A proposito di questo percorso formativo e morale attraverso la letteratura, si veda A. Erbetta, *Il tempo della giovinezza*, cit., pp. 22-62.

<sup>26</sup> Cfr. I. Oggero, *op. cit.*, p. 123.

<sup>27</sup> Cfr. J.-P. Sartre, *Le parole*, cit., p. 60.

- <sup>28</sup> Cfr. J.-P. Sartre, *Infanzia di un capo*, cit., p. 213, *passim*.
- <sup>29</sup> *Ivi*, p. 216.
- <sup>30</sup> *Ivi*, p. 215.
- <sup>31</sup> “Ecco cinque piccoli deragliamenti tragici o comici... Tutte queste fughe sono arrestate da un muro”, traduzione mia.
- <sup>32</sup> Cfr. I. Oggero, *op. cit.*, p. 127.
- <sup>33</sup> Cfr. J.-P. Sartre, *Infanzia di un capo*, cit., p. 257.
- <sup>34</sup> Cfr. I. Oggero, *op. cit.*, p. 112.
- <sup>35</sup> Cfr. B.-H. Lévy, *op. cit.*, pp. 223-225, *passim*.
- <sup>36</sup> Cfr. J.-P. Sartre, *Infanzia di un capo*, cit., pp. 221-222.
- <sup>37</sup> *Ivi*, pp. 224-225.
- <sup>38</sup> *Ivi*, pp. 229-230, *passim*.
- <sup>39</sup> *Ivi*, p. 256.
- <sup>40</sup> Cfr. A. Erbetta, *Il tempo della giovinezza*, cit., pp. 35-36, *passim*.
- <sup>41</sup> Cfr. J.-P. Sartre, *L'età della ragione*, cit., p. 122.
- <sup>42</sup> Cfr. A. Erbetta, *Il tempo della giovinezza*, cit., p. 57.
- <sup>43</sup> Cfr. I. Oggero, *op. cit.*, p. 123.
- <sup>44</sup> Cfr. J.-P. Sartre, *Infanzia di un capo*, cit., p. 274, *passim*.
- <sup>45</sup> Cfr. P. Nizan, *La conspiration* (1938), trad. it. *La cospirazione*, Milano, Baldini&Castoldi, 1997, p. 41.
- <sup>46</sup> Cfr. A. Cohen-Solal, *op. cit.*, p. 151.
- <sup>47</sup> Cfr. J.-P. Sartre, *Infanzia di un capo*, cit., p. 289.
- <sup>48</sup> Cfr. I. Oggero, *op. cit.*, p. 134.
- <sup>49</sup> Cfr. J.-P. Sartre, *La nausée* (1938), trad. it. *La nausea*, Torino, Einaudi, 1990, p. 139.
- <sup>50</sup> Cfr. J.-P. Sartre, *Infanzia di un capo*, cit., p. 296.
- <sup>51</sup> Cfr. J.-P. Sartre, *La nausea*, cit., p. 175.
- <sup>52</sup> Cfr. J.-P. Sartre, *Infanzia di un capo*, cit., p. 298.
- <sup>53</sup> Cfr. I. Oggero, *op. cit.*, p. 133.
- <sup>54</sup> *Ivi*, p. 136.
- <sup>55</sup> Cfr. J.-P. Sartre, *Prefazione* (1960) a P. Nizan, *Aden Arabie* (1931), trad. it. *Aden Arabia*, Milano, Mondadori, 1996, p. 36, *passim*.
- <sup>56</sup> Cfr. I. Oggero, *op. cit.*, p. 129.
- <sup>57</sup> Cfr. A. Erbetta, *Il tempo della giovinezza*, cit., p. 24.

### Riferimenti bibliografici

- Cohen-Solal A., *Sartre* (1985), trad. it. *Sartre*, Milano, Il Saggiatore, 1986.
- Erbetta A., *Il tempo della giovinezza. Situazione pedagogica e autenticità esistenziale*, Milano, La Nuova Italia-RCS, 2001.
- Gide A., *Les faux-monnayeurs*, Paris, Gallimard, 1925.
- Lévy B.-H., *Le siècle de Sartre* (2000), trad. it. *Il secolo di Sartre*, Milano, Il Saggiatore, 2004.
- Nizan P., *La conspiration* (1938), trad. it. *La cospirazione*, Milano, Baldini&Castoldi, 1997.

- Oggero I., *Decostruendo formare. Jean-Paul Sartre e "L'infanzia di un capo"*, in A. Erbetta (a cura di), *In forma di tragedia. Luoghi e percorsi della coscienza inquieta*, Torino, Utet-Libreria, 2004.
- Sartre J.-P., *La nausée* (1938), trad. it. *La nausea*, Torino, Einaudi, 1990.
- Id., *Le mur* (1939), trad. it. *Il muro*, Milano, Mondadori, 1987.
- Id., *L'âge de raison* (1945), trad. it. *L'età della ragione*, Milano, Bompiani, 2001.
- Id., *Le sursis* (1945), trad. it. *Il rinvio*, Milano, Mondadori, 2005.
- Id., *Prefazione* (1960) in P. Nizan, *Aden Arabie* (1931), trad. it. *Aden Arabia*, Milano, Mondadori, 1996.
- Id., *Les mots* (1964), trad. it. *Le parole*, Milano, Il Saggiatore, 1994.
- Id., *Sartre* (1977), trad. it. *La mia autobiografia in un film. Una confessione*, Milano, Marinotti, 2004.