

Il romanzo autobiografico è un genere insidioso, nella misura in cui si rischia di ricostruire il vissuto di un individuo o di una famiglia componendo un ordine fittizio che intende rassicurare lettrici e lettori sulla provvidenzialità dei destini umani, con un effetto che suona più finto della pura finzione narrativa. L'opera prima di Enrico Fink evita questo rischio in due modi: da un lato, attraverso una sorta di realismo magico, grazie alla persistenza di un'ombra che perseguita il protagonista, Elias (alter ego dell'autore), sempre al confine tra sogno, ricordo e realtà, con la giocosa tentazione del gotico (il sottotitolo *Una storia di fantasmi*, rafforzato dalla fotografia in bianco e nero che mostra in copertina una sagoma maschile sul selciato e una giovane donna in un giardino); dall'altro, nell'esercizio metanarrativo, di matrice pirandelliana (più scopertamente dichiarato verso la fine [pp. 320-321]), di una spasmodica ricerca di identità, senza disdegnare i vari dispositivi multimediali, dall'audiocassetta dei canti ebraici ferraresi al film immaginario di un regista onnisciente (con l'annotazione del tipo di inquadrature) alla musica dello stesso Elias alla voce registrata del padre [Guido](#), critico scomparso nel 2019, ma ancora vivo nel periodo in cui è ambientata la trama principale del romanzo (alla fine del Novecento). Ma anche frammenti di stampa (l'«Israel» del 13 luglio 1922 [pp. 167-168]), lo spettacolo *Patrilineare*, che dà il titolo al libro, e, soprattutto, il dialogo conflittuale con il breve racconto di Giorgio Bassani *Fiaba* («Corriere della Sera», 24/12/1969, poi ripubblicato con titolo diverso, *Il richiamo* [1970] e *La necessità è il velo di Dio* [1972]): qui l'urto fra storia, memoria e letteratura è aspro, in quanto i personaggi di Bassani, Egle Levi Minzi e il suo sposo Yuri Rotstein, sono la nonna e il nonno di Elias/Enrico, Laura Bassani (amica di famiglia di Giorgio) e Itzhak Fink (nel romanzo Isidoro), quest'ultimo giunto in Italia ancora neonato da uno *shtetl* ucraino, cresciuto a Gorizia e poi a Torino (in un orfanotrofio durante la Grande Guerra), approdato infine a Ferrara intorno ai trent'anni, catturato dai fascisti il dieci marzo del 1944, trasferito nel campo di [Fossoli](#) e di lì ad Auschwitz, da dove non fece ritorno.

In particolare, la chiusa di *Fiaba* grava su Guido (chiamato Yuri da Bassani), come si renderà conto il figlio: «vive ancora adesso con la madre, solo insieme con lei, per sempre, nella loro grande casa di Ferrara». Quasi una condanna, peraltro stampata proprio quando il figlio di Laura/Egle era diventato padre di Enrico/Elias, avendo lasciato la casa materna. Le conclusioni che il protagonista ricava sono dichiaratamente freudiane:

*Il racconto era un omaggio, ma un omaggio recapitato a suo padre dall'amico Giorgio in occasione*

*dell'arrivo di un figlio. Proprio nel momento in cui si faceva una famiglia nuova, in cui usciva dalla casa di via Mazzini – nonostante le parole della fiaba – lasciava la madre sola con le memorie e le fotografie, abbandonava il suo ruolo di memoria fattasi carne e ossa. Le parole dello scrittore non avevano confinato suo padre a un ruolo, avevano descritto quel ruolo nel momento in cui quel ruolo si spezzava, in cui l'incantesimo della fiaba si era rotto. Ma allora non era davvero un caso che suo padre corrispondesse solo in parte a quella descrizione: intelligente, bello, prepotente senz'altro, ma non alto, e niente fiammeggianti occhi azzurri sopra zigomi aguzzi. Quello, Elias lo sa bene, è lui. A lui sta ora di riprendere quel ruolo, di sostituire suo padre a guardia della donna «né brutta né bella» addormentata per sempre sul suo giaciglio in penombra al fresco del condizionatore. In una parodia perversa del mito di Edipo, tocca a lui uccidere suo padre e porsi al posto suo, a fianco della bella Laura sul suo talamo bianco.*

(p. 322)

Il fatto che la narrazione si tenga in terza persona (a parte nel capitolo *Le ombre*, sorta di monologo interiore [pp. 359-362]) rafforza il filtro dello pseudonimo e il distacco necessario a questa

«psicoterapia familiare» (p. 338): la *talking cure* diventa *telling cure*, la storia aiuta a tirar fuori ansie e nevrosi. La parola-chiave è *senso di colpa*, a partire da un lutto di difficile elaborazione:

- 1) «Ma ora che è qui [*a suonare in discoteca*], il senso di colpa [*per non aver partecipato al funerale della nonna Laura*] gli pesa addosso come una cotta di maglia» (p. 29);
- 2) «Resta lì abbagliato per qualche minuto [*dalla vista di Lovejoy, fascinosa cantante nera*], ogni senso di colpa o proposito di viaggio riparatore dimenticato» (p. 30);
- 3) «I sensi di colpa sono tornati a catturarlo con violenza, tutto il viaggio [*al [Cyborg](#) di Venezia*] da fantastica avventura erotico lavorativa si sta trasformando in una sorta di percorso punitivo, di controshock all'americana, di psicodramma familiare» (p. 70);
- 4) «Gli è rimasto attaccato qualcosa da quei giorni, e che sia il senso di colpa verso suo padre o l'imbarazzo per quella strana notte con Lovejoy, è come un'ombra nera, un'ombra che si sente addosso» (p. 110);
- 5) «In realtà più che preoccupato era spaventato, Isidoro. E non solo per la prospettiva di trovarsi orfano per davvero, di lì a poco. Ma per un senso di colpa che non riusciva a togliersi di dosso, misto a una percezione quasi esilarante di potenza: l'odio per il suo allontanamento [*da Gorizia, durante la prima guerra mondiale*] aveva armato quei due anni, aveva reso palpabile e concreto il desiderio di rivalsa, quasi di vendetta. Ricordava fin troppo bene le fantasie con cui aveva immaginato di infliggere dolore alla gamba di suo padre [[Benzion Fink](#)], in quelle notti di Torino» (p. 175).

Parafrasando una novella pirandelliana ([La morte addosso](#), da cui il monologo teatrale *L'uomo dal fiore in bocca*), potremmo aggiungere un secondo sottotitolo al romanzo di Fink: *La colpa addosso*. Quest'ombra strisciante, che dal nero della prima parte (il lutto), vira nel grigio della seconda («Grigio come il colore dei capelli di Guido» [p. 116]), nel blu della terza (il mare di fronte al quale Elias intervista il padre sul passato della famiglia Fink-Bassani) e nel marrone della quarta (gli escrementi e il vomito del figlio, nel suo percorso di espiatione fisica); anche se i colori scelti dall'autore per le quattro macro-unità del libro si prestano a molteplici interpretazioni, il motivo dell'ombra è una costante. Elias non si limita a provare l'angoscia di castrazione (come nella *défaillance* con Lovejoy, all'hotel Astra di Ferrara): lui, «mezzo ebreo» (p. 335), in via appunto *patrilineare*, in quanto di madre cattolica, elabora la perdita della nonna Laura mediante la lenta e faticosa accettazione dell'identità ebraica, ivi inclusa la circoncisione in età adulta, con tanto di [mohel](#) e copioso spargimento di sangue (fino alla grottesca eiaculazione rossa di *Pornosplatter* [p. 370]), che trova la sua motivazione nel capitolo *Shabbàt* (pp. 197-206). Qui si esemplifica lo scontro familiare, con il figlio che, non compreso dai genitori nella sua carriera di musicista, riesce a sfuggire a un tentativo umiliante di raccomandazione (una cena con Abbado) rivendicando la scelta di celebrare il riposo ebraico, che appunto impedisce spostamenti; il padre, Guido, reagisce con scherno, in un veemente discorso indiretto libero: «Ci aveva mai fatto caso che non l'avevano nemmeno circonciso, da piccolo?».

Il motivo del tradimento edipico si può intravedere anche nel soprannome, *Sir Lancelot*, che Lovejoy assegna a Elias: Lancillotto, infatti, tradisce il suo sovrano, re Artù (sostituto paterno), giacendo con la regina Ginevra (sostituto materno).

Non mancano allusioni alla [Recherche](#), come «l'immane gianduiotto» (p. 137) che nonna Laura offriva al nipote dopo ogni racconto (introdotto dal pregnante segnale discorsivo «Devi sapere»), *madeleine* proustiana. Ed è la stessa Laura, o meglio il suo fantasma, a dare il consiglio più ragionevole, quasi in chiusura: «Bisognerebbe trovare un equilibrio fra quello che ci si ricorda e quello che si dimentica. Tenere una distanza fra i morti e i vivi. Spero tanto che tu ci riesca, bambino mio» (p. 366).

Il plurilinguismo è un tratto distintivo del romanzo di Fink: l'inglese, anche autoironico («Funky Fink on Flute», si fa chiamare Elias in discoteca, suonando il flauto traverso); l'ebraico, com'è ovvio, specialmente nei tecnicismi religiosi (spesso con spiegazioni a seguire: ad es., «si dicesse sul lato opposto del salone, all'armadio sacro, l'*aròn*» [p. 161]) e nelle formule rituali, quasi sempre

tradotte; l'idioma *yiddish* del bisnonno Benziòn; il dialetto ferrarese, soprattutto nell'intercalare *mò*. Forse la riflessione metalinguistica più interessante riguarda Benziòn Fink, venuto a Gorizia all'inizio del XX secolo non già per diventare cantore (*chazàn*) e custode (*shammàsh*) di sinagoga, bensì per avviare un redditizio commercio di acciaio («un futuro da vendere e da comprare» [p. 147]):

*Shtol-komertz era il loro progetto, ma nelle lettere che avevano scritto nei mesi passati ad austriaci e italiani per organizzare la compravendita dalle fonderie del centro Europa alle fabbriche artigiane del nord est italiano, avevano scoperto che dos shtol si traduceva con «acciaio». Solo che a loro, a leggerlo con la loro voce strana di ebrei ashkenaziti, gli usciva «akkiaia». Kommèrziò di Akkiàia. E i goriziani avevano preso a chiamarli così, Akkiaia.*

(pp. 150-151)

Peraltro gli ebrei goriziani, «eredi di un retaggio unico per dolcezza, fioritura e stile» (p. 156), obbligano Benziòn a imparare per un anno intero i loro canti religiosi prima di poterli eseguire.

Più avanti, il grecismo *tafùs* (τάφος 'tomba'), che significa 'prigione' nel gergo giudaico settentrionale, è usato in modo creativo da Laura in una cartolina indirizzata alla sorella per farle sapere che alcuni membri della famiglia, fra cui il marito Isidoro, sono stati arrestati: «sono andati a trovare i signori Tafussi» (p. 263); al che il figlioletto Guido si immagina «il signor Tafussi» come una specie di orco antisemita (fantasia superata dalla realtà).

La fotografia di famiglia, simbolo bidimensionale di un passato non recuperabile in tutta la sua profondità, fa sentire più isolato e vulnerabile l'ultimo anello della catena, dopo la cesura violenta e ingiusta della Shoah: «Se fossi nato nell'abbraccio protettivo di nonni, zii, cugini e parenti vari, se anche per me vi foste potuti mettere in posa davanti a un fotografo, con mia madre a tenermi sulle ginocchia?» (pp. 109-110). Si noti l'assenza, voluta, delle parole che invano cercano di dare un nome alla follia antisemita del nazifascismo: *Shoah* e *Olocausto*.

Forse la scena che meglio racchiude il sacrosanto sdegno contro gli antisemiti è quella in cui il Guido bambino, finita la guerra, mentre porta la corona di fiori per la commemorazione dell'[eccidio del Castello Estense](#), nota il viscido negoziante che aveva pagato una miseria per il servizio di posate buone di Laura Bassani Fink, costretta a venderle prima di fuggire in campagna:

*Le gote rotonde, i denti piccoli e bianchi. Aveva una bandierina italiana nella tasca del cappotto e applaudiva piano piano con mani guantate al passaggio del corteo. Per l'ultima volta, Guido avvertì in fondo al ventre quel magma potente con cui avrebbe potuto incenerire lui e la folla intera. Ma fu un attimo, un attimo solo. Accanto all'uomo, sul muro avevano attaccato il manifesto di un nuovo film americano, di quelli che ora finalmente potevano circolare. Si chiamava L'Amante Perduta, di Alfred Hitchcock, lo davano al Nuovo. Guido guardò l'immagine di Ingrid Bergman e Cary Grant avvinti in un abbraccio appassionato dentro il disegno di una chiave. La prima proiezione era alle cinque. Speriamo di finire presto e fare in tempo.*

(p. 315)

Ed ecco che la cinefilia sublima l'aggressività, pienamente giustificata, con una involontaria, implicita, e perciò deliziosa, allusione: nella pellicola in questione, infatti, [Notorious](#) (titolo italiano *L'amante perduta*), il cattivo è appunto un nazista, Alexander Sebastian, ex dirigente della famigerata [IG Farben](#), emigrato in Brasile dopo la guerra; e l'amore tra l'agente Devlin (Cary Grant) e Alicia Huberman (Ingrid Bergman) rappresenta la speranza di un futuro migliore, quella strenua volontà di lasciarsi il doloroso passato alle spalle. Quel passato che, purtroppo, si ostina a tornare, travestito ma sempre viscido.

Tutta la tragedia della persecuzione è riassunta nell'agghiacciante domanda incipitaria: «Mamma, è stanotte che mi ammazzi?» (p. 9); solo a p. 293 se ne chiarirà il senso profondo, con una

rivalutazione più emotiva che semantica: il dilemma etico che affrontarono tanti ebrei braccati dai nazifascisti.

Da ultimo, sia consentita una riflessione di ordine più generale: *Patrilineare* dimostra quanto l'ebraismo, a differenza del cristianesimo e dell'islam (religioni fondate sul proselitismo), sia legato non al tema della verità o della salvezza («Puoi essere santo come il più santo dei rabbini», dice appunto un rabbino al neofita Elias, «anche se appartieni a un'altra religione, basta che ti comporti bene» [p. 216]), ma al tema, personale e collettivo, dell'identità, dell'appartenenza a una tradizione, alle generazioni passate, alle loro gioie e sofferenze. Nondimeno, l'unica verità e salvezza possibile, per qualunque essere umano, è l'amore da cui ci lasciamo legare, tanto nella carne quanto nella libera scelta. Ogni luogo può diventare *casa*, anche la luna per il Rover esausto del *Post-Epilogo*: «Le grandi antenne paraboliche si ripiegano, bianche e blu come uno scialle di preghiera benedicente. È finalmente a casa» (p. 379).