

Aurora

CRISTINA COCCIMIGLIO *Note sulla fenomenologia delle nuove scritture digitali. Gesto e esperienza, materia e ambienti* ELEONORA BATTINELLI *Zeno e Hans: i due volti della malattia* LUCIA FAIENZA *Identità e conflitto: la figura dello straniero in Ibsen, Gide e Pasolini* FEDERICA TORTORA *«Il cacciatore è diventato farfalla».* *Figure della caccia in Kafka* VIVIANA VENERUSO *I discorsi vuoti del male. Figure del discorso in Sommersione di Sandro Frizziero* SALVATORE SCHIANO *La letteratura industriale italiana nel secondo Novecento* ANNA MORRONE *«Né verità né menzogna».* *La seconda stagione narrativa di Michele Prisco*

Aura è una rivista trimestrale
indipendente, open access e no profit.

*Avvertire l'aura di una cosa significa
dotarla della capacità di guardare.*

DIREZIONE DEGLI STUDI

Nicola De Rosa
Sara Gemma
Maria Castaldo
Miriam Orfitelli
Gianluca Della Corte
Alberto Scialò
Camilla Russo
Giulia Vitale
Nunzia Cimmino

ISSN 2723-9527
CC BY-NC-ND 4.0



aurarivista.it
aurarivista@gmail.com



Aura

numero 2 | 2022

INDICE

- 1 Note sulla fenomenologia delle nuove scritture digitali. Gesto e esperienza, materia e ambienti
Cristina Coccimiglio
- 9 Zeno e Hans: i due volti della malattia
Eleonora Battinelli
- 25 Identità e conflitto: la figura dello straniero in Ibsen, Gide e Pasolini
Lucia Faienza
- 39 «Il cacciatore è diventato farfalla». Figure della caccia in Kafka
Federica Tortora
- 51 I discorsi vuoti del male. Figure del discorso in *Sommersione* di Sandro Frizziero
Viviana Veneruso
- 61 La letteratura industriale italiana nel secondo Novecento
Salvatore Schiano
- 75 «Né verità né menzogna». La seconda stagione narrativa di Michele Prisco
Anna Morrone
- 95 Autori

CRISTINA COCCIMIGLIO

NOTE SULLA FENOMENOLOGIA DELLE NUOVE SCRITTURE DIGITALI
GESTO E ESPERIENZA, MATERIA E AMBIENTI

1. ESPERIENZA ESTETICA E SINCRETISMO ESPRESSIVO

La scrittura digitale oggi assume maggiore autonomia nella misura in cui opera come immagine, come testo su un supporto. È doveroso rilevare che la scrittura in genere «da un punto di vista tecnico, è un'estensione del disegno o più in generale dell'arte grafica, se con questo termine indichiamo tutta la gamma di varietà del colorare, intagliare, incidere e imprimere superfici delle quali la scrittura fa uso»¹. Cosa sono i quaderni compilati dagli studenti? Solo una dimensione della scrittura: la scrittura alfabetica. Essa, se seguiamo Husserl, in *L'origine della geometria*, è la condizione della realtà e del pensiero noetico², vale a dire cioè la condizione *per* la scrittura. Il filosofo tedesco – che, nel testo citato, contraddice gran parte delle sue tesi precedenti – sostiene cioè che il pensiero noetico è condizionato dalla scrittura. Risulta evidente dunque come la questione decisiva oggi non sia rappresentata dalla scrittura digitale in sé, ma dai nuovi modi di pensare indotti da questa tecnologia.

Con il web interattivo si è diffusa una nuova forma espressiva praticabile da milioni di persone, caratterizzata da un sincretismo di elementi espressivi diversi (suoni, immagini, parole, sequenze di immagini) e che richiede la mobilitazione di un atteggiamento creativo. Le forme di scrittura con le quali i ragazzi oggi si confrontano soprattutto in contesti extrascolastici sono già esempi di *scrittura estesa*³, intendendo con essa, appunto, un nuovo tipo di scrittura suscettibile di apprendimento e interazione, legata a una pratica quotidiana riferita all'ambiente del *world wide web*. La scrittura estesa accoglie principalmente forme di scrittura che definiamo *creative*, in senso lato. A partire dagli anni novanta, ricordiamo che

¹ ROY HARRIS, *L'origine della scrittura*, Roma, Stampa Alternativa & Graffiti, 1986, p. 33.

² Per questa riflessione su Husserl si ringrazia il filosofo francese Bernard Stiegler, intervistato per la mia tesi di dottorato. Cfr. CRISTINA COCCIMIGLIO, *Verso un'ecologia del tecnologico. Jacques Ellul e la filosofia francese della tecnica*, Università di Roma Tre-Università di Roma Tor Vergata, 2021 e EDMUND HUSSERL, *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, Milano, Il Saggiatore, 1997, pp. 380-405.

³ Cfr. PIETRO MONTANI, *Emozioni dell'intelligenza. Un percorso nel sensorio digitale*, Meltemi, Milano, 2020.

l'espressione *creative writing*⁴ viene però anche diffusamente utilizzata – inizialmente in contesti anglofoni – per indicare l'insieme delle tecniche che hanno lo scopo di formare alla professione dello scrittore⁵. Ma qui si intende focalizzare l'attenzione innanzitutto su quel sincretismo espressivo tutt'altro che nuovo che caratterizza la scrittura estesa

È nuovo, invece, il fatto che le sue condizioni di impiego si avvalgano della possibilità di diffusione su scala globale garantita dalle infrastrutture del web e, insieme, del supporto produttivo specifico costituito da un lato dalla natura archivistica della rete, dall'altro dalla tecnologia digitale in quanto tale, cioè dalla grande plasticità del codice binario che la contraddistingue e dai numerosi dispositivi in grado di interfacciarlo con un display⁶.

È possibile rinvenire storicamente esempi di sincretismo espressivo se pensiamo al linguaggio del cinema. A questo proposito, Pier Paolo Pasolini scrive: esso «non è una lingua nazionale, ma piuttosto quella che definirei *transnazionale* (non *internazionale*, ché questo termine è ambiguo) e *transclassista*»⁷.

Genericamente nella scrittura estesa nel web, la scrittura non è solo *risrittura* perché non è in gioco solo una immaginazione capace di presentare ciò che è assente (immaginazione riproduttiva). Essa ripropone veri e propri “schemi” in senso kantiano⁸. Si attiva cioè un *immaginare* regole di giudizio che, fino a quel momento, non erano date. In questo processo il ruolo delle emozioni è decisivo⁹: esso è determinato dalla generazione di atmosfere ma suscitato anche dalla lettura di testi e dall'interazione con gli altri. In particolare la scrittura digitale provoca l'immaginazione ad agire in modo incorporato e interattivo con la materia semiotica che offre la rete o, se pensiamo ai laboratori di scrittura, con il materiale messo a disposizione dai docenti in aula ad esempio. Questa materia a sua volta

⁴ Cfr. lo studio INDIRE sulla scrittura creativa nel volume di RAIMONDA MARIA MORANI, CRISTINA COCCIMIGLIO, FEDERICO LONGO, *Immaginare, Scrivere, Narrare*, Roma, Carocci, 2021. Per un approccio critico alla pratica della scrittura creativa si vedano lo studio INDIRE citato e la puntualizzazione su scrittura creativa e scrittura letteraria in SIMONE GIUSTI, *Il piacere di leggere (dall'università alla scuola e ritorno)*, «La ricerca», 7 maggio 2022, <<https://laricerca.loescher.it/il-piacere-di-scrivere-dalluniversita-alla-scuola-e-ritorno>>, url consultato il 13-05-2022.

⁵ Essa include generi diversi che vanno dalla narrativa alla pubblicità e quindi anche all'orizzonte della comunicazione per immagini.

⁶ P. MONTANI, *Materialità del virtuale*, «Ágalma», 40, “Figure dell'inorganico”, 2020, pp. 11-18.

⁷ PIER PAOLO PASOLINI-JON HALLIDAY, *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday*, Parma, Guanda, 1992, p. 44.

⁸ Cfr. NUNZIO ALLOCCA, DARIO CECCHI, *Immaginazione, schematismo e prestazione estetica*, «InCircolo», 3, 2017, <<https://www.incircolorivistafilosofica.it/wp-content/uploads/2017/06/Allocca-cecchi-immaginazione.pdf>>, ultimo accesso 13-05-2022.

⁹ Cfr. P. MONTANI, *Emozioni dell'intelligenza*, cit.

suggerisce nuove regole di montaggio e riorganizzazione e attiva un meccanismo affine a quello che coinvolge l'essere umano alle prese con la costruzione di un oggetto artigianale. È qui che infatti ci si lascia suggerire dalla materia la forma dell'artefatto finale.

L'arte, la realizzazione di brevi racconti, di poesie o di giochi linguistici, ci portano dunque dentro l'officina entro la quale avviene l'integrazione tra immagine e parola.

2. MATERIALITÀ DELLA PAROLA E DEL GESTO

Per la costruzione del testo linguistico, coerenza e organizzazione sono principi operativi imprescindibili. Questi si realizzano smontando e rimontando il testo o parti di esso «riposizionando i confini dell'organizzabile»¹⁰. Il poeta, ad esempio, intrattiene con la materia linguistica ciò che l'archeologo cognitivo Lambros Malafouris definisce Material Engagement (MET)¹¹.

dove finisce il linguaggio, comincia non l'indicibile ma la materia della parola. Chi non ha mai raggiunto, come in un sogno, questa lignea sostanza della lingua, che gli antichi chiamavano "selva", è, anche se tace, prigioniero delle rappresentazioni¹².

Citando la materialità della parola, è utile rievocare l'espressionismo pasoliniano. Come nota Vincenzo Cerami nel saggio *Pasolini. Le ceneri di Gramsci*¹³, Pasolini identifica il suo impegno civile con la volontà di esprimere la vita, svuotando provocatoriamente le parole di significato per ridurle a suono, un suono che diviene materia e traccia della sostanza della lingua: l'azione è poesia, la poesia azione; le parole non solo raccontano ma esprimono. La MET propone proprio un modo innovativo di intendere il rapporto tra il pensare nella mente e agire nel mondo. Gli umani pensano costruendo segni e lasciando tracce mnestiche. Pensare e socializzare sono radicati in gesti elementari di significazione. Potremmo ipotizzare che costruire un grafico excel o scrivere digitalmente una poesia o una pagina di un racconto breve non sia esattamente definibile come un prodotto del pensare, ma come un *modo* del pensare¹⁴. È qui in questione un'idea di mente che,

¹⁰ ID., *Materialità del virtuale*, cit., p. 16.

¹¹ LAMBROS MALAFOURIS, *Mente e coinvolgimento materiale*, in *Tecnica. Figure e strutture dell'artificio*, a cura di M. Pavanini, Napoli, Kajak, 2020, pp. 23-58.

¹² GIORGIO AGAMBEN, *Idea della prosa*, Milano, Feltrinelli, 1985, p. 19.

¹³ VINCENZO CERAMI, *Pasolini. Le ceneri di Gramsci*, in *Letteratura italiana. Le opere*, vol. IV, Torino, Einaudi, 1996, p. 671.

¹⁴ Cfr. RAIMONDA MARIA MORANI, CRISTINA COCCIMIGLIO, FEDERICO LONGO, *Immaginare, Scrivere, Narrare*, Roma, Carocci, 2021.

sulla scia delle teorizzazioni pragmatiste di Pierce, non è delimitata e limitata dalla pelle. La MET cambia il modo in cui pensare la relazione tra cognizione e materialità. Quest'ultima infatti è un divenire cognitivo. È situata all'interno ma non è confinata in cervelli individuali, anche se è costituita dal mondo materiale. Malafouris intende il pensare come *thinging*, non come causa del *thinging*.

I cosiddetti oggetti digitali diventano la parte non-biologica della mente al pari di quelle biologiche come corpi e neuroni. Lavorare con una tastiera o con un mouse è il prodotto di un coinvolgimento creativo materiale in cui non c'è agente separato dall'azione. Ma qual è l'aspetto realmente innovativo di questa teoria anche per l'analisi dei processi di apprendimento nei quali è implicato l'utilizzo di strumenti digitali? Oggi l'ideologia educativa dominante e l'organizzazione didattica più diffuse si fondano su un dualismo marcato tra anima e corpo e tra corpo e psiche. A questo si lega una concezione della trasmissione del sapere che vede i processi intellettuali e quelli di scambio simbolico mettere in secondo piano il corpo vissuto (*Leib*). La MET consente un superamento di questa visione. Lo scrivente o in particolare lo studente, scrivendo in aula, risente delle condizioni legate all'ambiente reale e, in didattica a distanza, anche di quelle del "paesaggio ambientale" virtuale, vissuto attraverso lo schermo cui accede: un universo che si colora di suoni, immagini e parole scritte.

Un'altra teoria estetica aiuta a completare l'analisi sui cambiamenti in atto con la rivoluzione digitale. Essa prende avvio dalla seguente constatazione: esistono qualità espressive inerenti a luoghi, persone e situazioni, in qualche modo "motivanti" (es. atmosfere opprimenti, minacciose, inquietanti o rilassanti, favorevoli, familiari)¹⁵. Mi riferisco all'approccio atmosferologico ben rielaborato dal filosofo Tonino Griffero. *L'estetica patica* consente di rivalutare il ruolo centrale delle atmosfere come insiemi espressivi, muovendo da un simile presupposto di negazione di un certo dualismo.

3. EDUCAZIONE, CULTURA DIGITALE E SCRITTURA: SPAZI EMOZIONALI E ATMOSFERE

Noi tutti – e dunque anche studenti e insegnanti in aula – siamo in rapporto con atmosfere. Essere in aula o in casa in DAD, significa trovarsi in uno spazio ma anche sentirsi ed essere emozionalmente intonati in un certo modo. La chiave di volta di questa estetica che si fa prassi è la corporeità vissuta che ci si presenta come

¹⁵ Avviato nel 2015, lo studio "Atmospheres of Growing Up" (cfr. BARBARA WOLF, *Atmospheres of learning: How They Affect the Development of Our Children*, Milano-Udine, Mimesis, 2019) ha esaminato come i bambini vivono le atmosfere nella scuola dell'infanzia e nella scuola primaria. Si tratta di uno studio che segna il primo passo a un approccio completo alle atmosfere di apprendimento.

qualcosa di cui siamo quotidianamente responsabili rispetto alla qualità della nostra intera condizione esistenziale, soggetta all'azione di protesi e dispositivi tecnologici¹⁶. Si tratta di un ripensamento dell'esperienza nella quale ciascuno, sentendo se stesso, percepisce sensibilmente anche il mondo che lo circonda¹⁷.

Le atmosfere riorientano situazioni emotive. Sembra dunque chiaro che il linguaggio diventa operativo solo se entra in relazione con competenze più arcaiche dell'immaginazione, una "tecnica" che migliaia di anni fa aveva innanzitutto prodotto artefatti e pratiche di apprendimento e insegnamento.

Due sono le considerazioni conclusive che proporrei, infine, a partire dalle nuove dimensioni e dagli orizzonti aperti dalle nuove forme di scrittura e sull'imprescindibilità di una riflessione che lavori ai margini di discipline diverse come estetica, letteratura, pedagogia, archeologia cognitiva e cultura digitale. A fronte delle numerose esperienze didattiche e di ricerca su lettura e scrittura e della recente esperienza della pandemia che ha coinvolto l'intera popolazione mondiale, è necessario ripensare in primo luogo le potenzialità e le modalità di condivisione delle narrazioni digitali e, in secondo luogo, il valore d'uso della letteratura, il suo insegnamento, il rapporto tra scrittura letteraria e apprendimento e, per quest'ultimo, l'importanza della lettura¹⁸. Ragionare sulle mutate condizioni reali di possibilità di questi fenomeni e su quelle auspiccate si rivela un compito da ripensare individualmente e collettivamente. Il lavoro internazionale sui saperi digitali avviato dal filosofo francese Bernard Stiegler, ad esempio, con *Digital Studies Network*¹⁹, segue una linea di ricerca condivisa volta a

rielaborare completamente l'epistemologia della telematica, della fisica, della biologia, della storia, della geografia nell'era della scrittura digitale, che sta modificando molto profondamente ad esempio il modo in cui concepiamo un corpus testuale. Quindi oggi [...] pensiamo che il modo in cui queste discipline umanistiche digitali pongono problemi sia generalmente negativo. Certo non sempre... ma in generale lo troviamo piuttosto problematico perché molti tendono a pensare al computer come a una lavagna, come una penna molto potente. Ed è invece molto di più. Allo stesso modo il telescopio, ad esempio, in fisica, non è solo un altro organo per osservare con un occhio artificiale ciò che si osservava fino ad un certo punto a occhio nudo. Il telescopio cambia totalmente le stesse regole della fisica. E per capire questo, ovviamente, dobbiamo aspettare che Karl Popper e Gaston Bachelard – vale a dire quattro secoli – comprendano l'importanza di questa

¹⁶ Cfr. TONINO GRIFFERO, *Il pensiero dei sensi. Atmosfere ed estetica patica*, Milano, Guerini, 2017.

¹⁷ Le atmosfere sono dunque qualità specifiche emozionali della situazione in cui ci imbattiamo e da cui siamo pervasi, "nicchie sopravvenienti" espressivo-qualitative, che "prescrivono" un contegno emozionale, motorio e cognitivo; le sentiamo, ne parliamo e sono collocate nello spazio.

¹⁸ E in particolare della lettura ad alta voce. Cfr. FEDERICO BATINI, *Lettura ad alta voce. Ricerche e strumenti per educatori, insegnanti e genitori*, Roma, Faber, 2021.

¹⁹ <<https://digital-studies.org/wp/digital-studies-network/>>.

trasformazione. Oggi non abbiamo quattro secoli davanti a noi, dobbiamo andare molto velocemente²⁰.

Il digitale, pur con i suoi limiti, con le narrazioni che ospita, consente di esplorare una pratica di contaminazione intersezionale e di dialogo interculturale: risorse irrinunciabili per un esercizio di apertura dello sguardo al differente e al possibile²¹.

²⁰ È qui riportata una riflessione del filosofo Stiegler sul tema del ruolo della tecnica e delle tecnologie – e, qui in particolare, un passaggio su educazione e cultura digitale – tratta da una intervista realizzata per la mia tesi di dottorato. Cfr. C. COCCIMIGLIO, *Verso un'ecologia del tecnologico. Jacques Ellul e la filosofia francese della tecnica*, cit.

²¹ Cfr. PATRIZIA GARISTA, CRISTINA COCCIMIGLIO, *Digital Resilient Narratives. Pedagogic Gender Frailties Crossing Time and Space in Emergency*, «Form@re», 1, 2022, pp. 422-30.

ELEONORA BATTINELLI

ZENO E HANS: I DUE VOLTI DELLA MALATTIA

Negli anni in cui Svevo redige *La coscienza di Zeno*, tutti i membri della borghesia agiata e gli intellettuali di Trieste si interessano e discutono di psicoanalisi, soprattutto dopo l'apertura dello studio di Edoardo Weiss, allievo di Freud in cui i primi lettori triestini della *Coscienza* credettero di identificare la figura del dottor S¹. Questo contesto di gestazione dà vita a un romanzo che si struttura – come suggerisce Stefano Carrai² – sul genere del caso clinico inaugurato da Freud. Tale interpretazione del testo sarebbe corroborata dalla centralità che nel racconto assume la nevrosi del protagonista e dalla sua organizzazione per blocchi tematici di esperienza psichica, ma soprattutto

Metterebbe bene in luce l'intenzione antifrastica del romanzo rispetto al genere caso clinico, che di solito si conclude con il racconto di una guarigione [...]. D'altronde il romanzo non s'intitola all'inconscio di Zeno, bensì alla sua coscienza: vale a dire a quell'insieme di malizia e di resistenze che secondo la dottrina freudiana si oppongono, appunto, al ritorno del rimosso che può aprire la strada alla guarigione³.

Il destino di Zeno rivela l'effettiva opinione di Svevo riguardo alle possibilità terapeutiche della psicoanalisi, icasticamente espressa, nella lettera del 1927 all'ammiratore Valerio Jahier, con queste parole: «Grande uomo quel nostro Freud ma più per i romanzieri che per gli ammalati»⁴.

Ai fini dell'indagine che si tenta qui di condurre, però, l'aspetto che interessa è che il presupposto del romanzo, che risiede nella pratica terapeutica del racconto di memorie, è possibile solo in quanto lo statuto di “malato” accompagna il protagonista in tutto l'arco della sua esistenza. Si tratta di uno dei grandi motivi della letteratura europea del tempo, inaugurato certamente già in epoca romantica, ma nel caso specifico di Zeno essa si manifesta attraverso diverse nevrosi, prima fra tutte il tabagismo compulsivo o, meglio, il culto dell'“ultima sigaretta”. La malattia di Zeno, tenendo conto anche della chiave di lettura fornita dai romanzi precedenti dello stesso autore, è innanzitutto un vasto campionario della psicosomatizzazione della sua inettitudine. Malattia e inettitudine sono prerogative di molti

¹ Cfr. GIORGIO VOGHERA, *Gli anni della psicoanalisi*, Pordenone, Studio Tesi, 1980.

² Cfr. STEFANO CARRAI, *Il caso clinico di Zeno e altri studi di filologia e critica sveviana*, Pisa, Pacini, 2010.

³ Ivi, p. 103.

⁴ ITALO SVEVO, *Epistolario*, a cura di B. Maier, Milano, Dall'Oglio, 1966, p. 857.

personaggi letterari del tempo – si pensi ai romanzi di Kafka, Proust, Joyce – ma sembra piuttosto pregnante stabilire una linea di confronto specifica tra Zeno Cosini e Hans Castorp, il protagonista della *Montagna magica*, pubblicato nel 1924, soltanto un anno dopo la *Coscienza*. Il romanzo narra la permanenza di sette anni del giovane Hans presso il Berghof, sanatorio svizzero per tubercolotici. Si tratta, dunque, anche in questo caso, del racconto della malattia di un inetto – si vedrà in che termini – e del suo processo di guarigione.

Le numerose affinità tra i due romanzi non meravigliano per una serie di motivazioni. *In primis*, si consideri il legame di Svevo, triestino tedescofono (Trieste fa parte dell'Impero austro-ungarico fino al 1918), con la cultura mitteleuropea. L'autore era entrato in contatto con la letteratura tedesca e con i grandi pensatori d'avanguardia, restando colpito soprattutto da Schopenhauer e Nietzsche (oltre che dal già citato Freud), riferimenti imprescindibili anche per Mann, che dedica loro diversi scritti⁵. Inoltre, proprio come Mann, anche Svevo appartiene alla grande borghesia agiata che pratica il commercio e, come Mann, anche l'autore della *Coscienza* stabilisce con essa un rapporto di conflittualità, da cui nasce la figura dell'inetto, il non integrato nella grande narrazione del profitto e dell'utile. Sul piano dello stile, inoltre, è in sintonia con quanto detto l'utilizzo in entrambi i romanzi della tecnica umoristica, che si misura «con la rappresentazione minuziosa e realistica di una vita disgregata e oppressa, in cui il contrasto comico diventa sentimento tragico della modernità borghese»⁶.

Comincia, a questo punto, a delinarsi con maggiore chiarezza il terreno comune ai due romanzi, che si fa esplicito, però, forse soprattutto nel finale. Entrambe le opere, infatti, si chiudono con la guarigione dei protagonisti sullo sfondo di una magnifica glorificazione della Guerra, cui gli autori consegnano in qualche modo il senso ultimo del romanzo. Vale dunque la pena indagare in maniera più approfondita i testi, per seguire lo svolgersi parallelo di motivi narrativi comuni e ricorrenti, che si rivelano, tuttavia, funzionali a consegnare al lettore un significato profondamente diverso per portata ideologica, che si risolve – c'è ragione di crederlo – nell'effettiva guarigione di Hans a dispetto della falsa guarigione di Zeno. Per farlo, si ritiene utile cominciare mettendo a fuoco proprio il motivo della malattia e le modalità con cui essa si configura.

In una delle ultime pagine della *Coscienza*, Zeno scriverà: «La malattia è una convinzione e io nacqui con quella convinzione»⁷. In un romanzo che è stato definito antiromanzo, in cui la narrazione è orchestrata attraverso la tecnica del

⁵ Cfr. THOMAS MANN, *Schopenhauer*, in ID., *Nobiltà dello spirito e altri saggi*, a cura di A. Landolfi, Milano, Mondadori, 2015, pp. 1235-292 e ID., *La filosofia di Nietzsche alla luce della nostra esperienza*, in *Nobiltà dello spirito e altri saggi*, cit., pp. 1298-338.

⁶ GIORGIO FORNI, *L'umorismo*, in *Il romanzo in Italia*, 4 voll., a cura di G. Alfano e F. de Cristofaro, Roma, Carocci, 2018, vol. III, *Il primo Novecento*, p. 82.

⁷ I. SVEVO, *La coscienza di Zeno*, a cura di F. Marcoaldi e C. Benussi, Milano, Feltrinelli, 2009, p. 364.

tempo misto – il racconto del passato di Zeno alla luce della sua elaborazione al presente – e procede per blocchi tematici, la malattia è il dato unificante dell'esistenza del protagonista sin dalla nascita. In proposito, circa l'obiezione di Zeno alla possibilità di "un'analisi storica" richiesta dal dottor S, proprio a causa di questa divaricazione tra i due tempi del vissuto e della sua interpretazione, Cristina Benussi nota che il rimando epistemologico è il Nietzsche dell'eterno ritorno, in contrapposizione a una concezione storicistica del tempo (e dunque teleologica, verso un'inevitabile guarigione), in cui anche il dottor S vorrebbe si calasse Zeno⁸.

In aggiunta, però, si può osservare che il tempo non lineare, ma in qualche modo ciclico, è anche il tempo della ripetizione del trauma, la condizione del soggetto che non può *procedere*, superare, andare oltre.

Anche per l'interpretazione del romanzo di Mann è fondamentale prendere in considerazione la dimensione temporale, tanto che lo stesso autore definì l'opera come *Zeitroman*, nella duplice accezione di "romanzo sul tempo" e "romanzo di un'epoca"⁹. D'altronde, il *Prologo* del romanzo è tutto costituito da una riflessione sul tempo, funzionale quasi a mettere in guardia il lettore sulla centralità di questa dimensione, che nel testo giunge spesso a tematizzarsi. L'esperienza di Hans a Davos, infatti, si configura come una sospensione del tempo dell'ordinarietà. Il mondo della "pianura" è la realtà della Storia, dove il tempo procede lineare, mentre "quassù" il tempo è sospeso; si è sollevati dagli incarichi e dalle responsabilità della quotidianità ordinaria, che nel mondo da cui proviene Hans coincide con i ritmi della produttività borghese. Ciò che avviene a Davos è la liberazione dal principio di realtà, lì dove l'unica esigenza diventa sempre più chiaramente la conquista di una nuova e diversa dimensione *umana*. È in questa sospensione che consiste l'*incantesimo* della montagna. Gli ospiti del Berghof restano in cura al sanatorio per anni che si confondono nell'indistinto, quasi avvolti dall'oblio del mondo di prima, di cui diventa ben presto vittima anche il giovane Hans. Emblematica è l'immagine del suo orologio rotto che non sarà mai più riparato. La Storia è, dunque, il tempo borghese, lineare, della produttività, cui fa da controcanto il tempo ciclico e improduttivo dell'inetto.

Di contro, però, il sanatorio di Davos offre ai suoi ospiti, come prescrizione fondamentale per la cura, una rigida organizzazione della giornata, scandita in una serie di attività rituali. Anche in questo caso può fornire un'interessante chiave di lettura il paragone con una riflessione di Zeno sulla scansione della giornata di Augusta, emblema, agli occhi del protagonista, della "salute": «le ore dei pasti erano tenute rigidamente e anche quelle del sonno. Esistevano quelle ore e si trovavano sempre al loro posto»¹⁰. Dunque, nella dialettica tra salute e

⁸ Cfr. CRISTINA BENUSSI, *Note al testo*, in I. SVEVO, *La coscienza di Zeno*, cit., p. 370.

⁹ Cfr. LUCA CRESCENZI, *Introduzione*, in TH. MANN, *La montagna magica*, a cura di L. Crescenzi, Milano, Mondadori, 2010, p. LIV.

¹⁰ I. SVEVO, *La coscienza di Zeno*, cit., p. 131.

malattia, su cui si articolano entrambi i romanzi, il tempo progressivo non è soltanto borghese e produttivo, ma anche *sano*.

Dopo aver passato in rassegna questi punti che accomunano i due romanzi nella trattazione del tempo, si noti però anche un'importante differenza: alla tecnica narrativa sperimentale di Svevo, Mann preferisce la situazione narrativa tradizionale mutuata dal paradigma ottocentesco, col narratore onnisciente in terza persona. Questo aspetto narratologico è conforme al fatto che nonostante la vicenda di Hans avvenga in un tempo di sospensione – fuori dalla società borghese e fuori dal principio di realtà – essa segue una progressione, che si ravvisa nella *Bildung* del protagonista e nella sua effettiva guarigione.

Oltre che come *Zeitroman*, infatti, Mann classifica la *Montagna magica* anche come *Steigerung*, nel senso alchemico dell'elevazione di una sostanza ad un grado superiore:

«Nel febbrile mondo ermetico della *Montagna incantata*, la materia ordinaria di cui è fatto Castorp subisce un'intensificazione-ascesa che lo rende capace di avventure morali, spirituali e sensuali che egli mai si sarebbe sognato nel mondo che viene sempre ironicamente indicato come “la pianura”». All'inizio egli è un giovane non radicato nel suo mondo, che nasconde a sé stesso la propria mancanza di orientamento spirituale. È erede del mondo dell'*ennui*: vive una vita frammentaria, senza un senso unitario, inautentica. La sua *Steigerung* non è l'effetto delle discussioni interminabili fra i due pedagoghi che se lo contendono [...]. Castorp dovrà evadere sia dall'ambiente familiare sia dalle vie “normali” della *Bildung*, dalla storia e dal tempo¹¹.

Questa riflessione permette dunque di introdurre un'altra osservazione a proposito della vicenda di Hans di nuovo in contrasto con quella di Zeno. La sospensione temporale e la reclusione del giovane Castorp non sono soltanto sintomi di inettitudine, ma nella sua esperienza corrispondono alla condizione di separazione dalla comunità di appartenenza, necessaria per cominciare qualunque percorso iniziatico, e la progressione, funzionale alla guarigione, consiste dunque proprio in una iniziazione, come si vedrà. Nel caso di Zeno, invece, non c'è *Bildung* e non c'è quindi guarigione, come si evince dal tempo ciclico e ripetitivo del trauma che resta insuperato. Bisogna dunque, adesso, approfondire la natura del trauma di Zeno e il significato della malattia, che secondo lui trova una delle sue massime manifestazioni nell'incapacità di smettere di fumare e, soprattutto, nella nevrosi dell'ultima sigaretta, la malattia della dilazione.

Il meccanismo dell'ultima sigaretta permette la conservazione all'infinito del desiderio di Zeno, che per mantenersi vivo ha bisogno di una proibizione a cui sottrarsi. In proposito il dottor S ipotizza che l'origine di questa nevrosi sia da

¹¹ ANTONELLO LA VERGATA, *Malattia e morte nella «Montagna incantata»*, in *Il testo letterario e il sapere scientifico*, a cura di C. Imbroscio, Bologna, CLUEB, 2002, pp. 206-207.

riconduurre al complesso edipico di Zeno, orfano di madre, che comincia a fumare da bambino rubando i sigari del padre, incarnazione del principio di autorità. Fino al Modernismo, il figlio assume su di sé l'accumulo delle tradizioni familiari; all'alba del Novecento per la prima volta il padre diventa insuperabile ma, proprio in quanto insuperabile, necessario. È il ruolo che la proibizione assume nel desiderio di Zeno a rendere necessario il padre e a suscitare il bisogno di sostituirlo, dopo la sua morte, con la figura del sanissimo patriarca e astuto commerciante Giovanni Malfenti. Figura paterna sostitutiva, però, è paradossalmente anche Ada, che rappresenta per Zeno la sintesi di qualità paterne («le qualità ch'io amavo nel padre suo»¹²) e materne («perché essa doveva divenire oltre che la mia compagna anche la mia seconda madre che m'avrebbe addotto a una vita intera, virile, di lotta e di vittoria»¹³), con cui poter regredire allo stato infantile precedente alla morte del padre. Tale avvenimento («l'avvenimento più importante della mia vita»¹⁴) pone infatti Zeno nella posizione di patriarca e suscita in lui «la paura della morte che generazionalmente ora toccherà a lui affrontare, senza la possibilità di ingannarla, come ha fatto fino a questo momento con le altre autorità»¹⁵. La continuazione della figura paterna in Ada è evidente, ad esempio, nell'episodio della sua partenza dopo il funerale di Guido, cui Zeno riesce mirabilmente a non partecipare. In seguito a questo noto *lapsus*, roso dal senso di colpa, Zeno si duole della partenza di Ada perché «mai più avrei potuto provarle la mia innocenza»¹⁶. La frase è esattamente la stessa che Zeno pensa dopo aver ricevuto lo «schiaffo» del padre morente, che aveva interpretato non come un riflesso inconsulto durante l'agonia, ma come una punizione; secondo il protagonista il padre avrebbe indovinato nel suo sguardo il desiderio che morisse.

La malattia della dilazione incastra dunque Zeno nel tempo ciclico della ripetizione, su cui la Benussi nota ancora:

Al di là del principio di piacere analizza la coazione a ripetere, cioè il tempo-ripetizione, che rinvia alla pulsione di morte. Schopenhauer, Nietzsche, Freud sono punti di riferimento che da campi diversi e non sempre facilmente separabili portano l'autore a gettare le basi di una struttura narrativa che alla fine risulta completamente autonoma, ma in cui è legittimo, nel caso specifico, leggere l'attrazione-repulsione per il fumo come una struttura mentale analoga al conflitto psichico tra Eros e Thanatos¹⁷.

¹² I. SVEVO, *La coscienza di Zeno*, cit., p. 61.

¹³ Ivi, p. 67.

¹⁴ Ivi, p. 26.

¹⁵ C. BENUSSI, *Note al testo*, in I. SVEVO, *La coscienza di Zeno*, cit., p. 377.

¹⁶ Ivi, p. 334.

¹⁷ Ivi, p. 371.

Zeno appare, in definitiva, personaggio malato per tutto il romanzo: le nevrosi, il disinteresse per gli affari, i complessi di inferiorità, l'infelicità amorosa. La sua guarigione sembra impossibile perché non avviene uno sviluppo del personaggio; tuttavia, nell'ultimo capitolo questa prospettiva sembra ribaltarsi. In *Psico-analisi* Zeno contesta la validità della terapia e l'esistenza della sua stessa malattia, che riconosce come una sua invenzione, una "convinzione", per poi dichiararsi autonomamente sano. Risalta dalle pagine che la "guarigione" di Zeno non è dovuta agli effetti della psicoterapia, ma al commercio o, meglio, al contrabbando durante la guerra, su cui ha speculato e con cui si è arricchito. Si comprende, dunque, che Zeno non è guarito, si è soltanto integrato nella vita, quella vita che è «inquinata alle radici». La salute non può appartenere all'«occhialuto uomo» che si è messo al posto degli alberi e degli animali; nella società meccanizzata «è l'ordigno che crea la malattia con l'abbandono della legge che fu su tutta la terra la creatrice. [...] Sotto la legge del possessore del maggior numero di ordigni prospereranno malattie e ammalati. [...] Ci sarà un'esplosione enorme che nessuno udrà e la terra ritornata alla forma di nebulosa errerà nei cieli priva di parassiti e di malattie»¹⁸.

Il romanzo di Svevo si apre all'insegna dell'esclusione del protagonista dalla società costituita e si chiude con la sua integrazione, che assume, però, un valore apocalittico, radicalmente negativo e pessimistico nei confronti del progresso, perché il tempo progressivo è quello della Storia, dunque della *téchne*. Nella *Montagna magica*, invece, la trama segue un andamento diverso, perché si passa dal tempo del progresso della società a quello del progresso nell'interiorità, completamente assente nell'orizzonte traumatizzato e nevrotico di Zeno. Non può a questo punto non essere menzionato uno dei punti più misteriosi e al contempo affascinanti del romanzo di Mann. In una conferenza del 1942, l'autore dichiarò che «secondo la cronologia poetica, il colpo di tuono che segna lo scoppio della guerra del 1914 sta a epilogo della *Montagna incantata*, mentre in verità si collocava al suo inizio ed era all'origine di tutti i suoi sogni»¹⁹. Su quest'inaspettato finale si tornerà poi, qui basti notare che la dimensione storica del romanzo è quella onirica dell'inconscio che non conosce passato, presente e futuro; riflette l'interiorità del protagonista come accade anche nella coscienza di Zeno, ma nell'inconscio di Hans avviene una crescita; «è questa l'unica dimensione degna di rappresentazione per lo scrittore del nuovo umanesimo romantico»²⁰.

Vale la pena richiamare alcuni dei numerosi studi dedicati al tempo nella *Montagna magica*. Nel terzo volume di *Tempo e racconto*, Paul Ricoeur inserisce la *Montagna magica* nella categoria delle «favole sul tempo», che, valicando i limiti

¹⁸ Ivi, p. 385.

¹⁹ TH. MANN, «Giuseppe e i suoi fratelli». *Una conferenza*, trad. it. di F. Cambi, in ID., *Giuseppe e i suoi fratelli*, 2 voll., a cura di F. Cambi, trad. it. di B. Arzeni, Milano, Mondadori, 2000, vol. II, p. 1469.

²⁰ L. CRESCENZI, *Introduzione*, in TH. MANN, *La montagna magica*, cit., p. XC.

della filosofia fenomenologica, riflettono sulla dialettica tra tempo ed eternità²¹. Si tratta di una questione centrale nel romanzo, speculare alla dialettica tra vita e morte, e Marco Casucci suggerisce di ricercarne la matrice, oltre che in Bergson, nel pensiero di Schopenhauer e Nietzsche o, meglio, nell'esperienza che della loro filosofia fece Mann²². Nel saggio su Schopenhauer, infatti, il romanziere di Lubeca pone l'accento soprattutto sulla radice platonica del pensiero del filosofo, sull'«elevazione dell'ideale a unica realtà», che «ha in sé qualcosa di profondamente morale: la *svalutazione* del mondo dei sensi a favore di quello dello spirito, del temporale a favore dell'eterno [...]: la salvezza, la verità, la trova soltanto chi si rivolge all'eterno»²³. Ancora, invece, altrove, Mann afferma che Nietzsche anela al «*sovrastorico*, quello che distoglie il nostro sguardo dal divenire elevandolo a ciò che dà all'esistenza carattere di eternità e di immutabilità, ossia all'arte e alla religione. Il nemico è la scienza, poiché essa vede e conosce la storia e il divenire, non l'immutabile, l'eterno»²⁴. È interessante, dunque, notare che riferimenti culturali comuni si riversano nelle due opere messe a confronto dando esiti profondamente diversi. Indagarne le cause permette di ipotizzare che lo sguardo di Zeno sia bloccato nella fissità della morte e nel trauma della Storia (da Schopenhauer, Svevo coglie la suggestione del motivo della lotta per la vita e l'attenzione al meccanicismo), da cui Hans, invece, si affranca attraverso crescita interiore e contemplazione della dimensione dell'eterno.

Una lettura molto interessante e profondamente innovativa del romanzo di Mann è offerta da Luca Crescenzi²⁵. Il germanista interpreta il percorso iniziatico di Hans come il processo di liberazione dalla melancolia, di cui l'inettitudine rappresenta la rifunzionalizzazione nella sensibilità di fine Ottocento, in quanto stato d'animo corrispondente all'esperienza di separazione dalla realtà²⁶. Crescenzi mette in relazione la scena iniziale del romanzo, in cui Hans è seduto nel treno verso Davos e legge distrattamente il suo manuale di ingegneria navale, con la raffigurazione dell'incisione *Melancholia I* di Dürer, su cui Mann aveva letto gli studi di Wöfflin e Giehlow²⁷.

²¹ Cfr. PAUL RICEUR, *Tempo e racconto*, 3 voll., trad. it. di G. Grampa, Milano, Jaca Book, 1988, vol. III, *Il tempo raccontato*, pp. 193-212.

²² Cfr. MARCO CASUCCI, *La tentazione dell'eterno: Ricœur e «La montagna incantata» di Thomas Mann*, «Logoi.ph», I, 2, 2015, pp. 199-202.

²³ TH. MANN, *Schopenhauer*, cit., p. 1241.

²⁴ ID., *La filosofia di Nietzsche alla luce della nostra esperienza*, in *Nobiltà dello spirito e altri saggi*, cit., p. 1313.

²⁵ L. CRESCENZI, *Melancholia occidentale. «La montagna magica» di Thomas Mann*, Roma, Carocci, 2011.

²⁶ A tal proposito cfr. GIORGIO AGAMBEN, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 2011.

²⁷ Cfr. CARL GIEHLOW, *Dürers Stich «Melancholia I» und der maximilianische Humanistenkreis*, «Mitteilungen der Gesellschaft für vielfältige Kunst», XXVI, 2, 1903, pp. 29-

Da queste due fonti Mann apprende che secondo un'antichissima tradizione medico-filosofica risalente a Ippocrate e ad Aristotele la melancolia è, sì, una terribile malattia dello spirito provocata dall'eccesso di bile nera nel corpo, ma anche il temperamento naturale degli individui dotati di superiori capacità intellettuali. Essa determina, nella sua forma patologica, astenia, torpore, paralisi della volontà e della capacità di agire, follia e inclinazione al suicidio; ma nella sua forma benigna, non-patologica, essa favorisce la concentrazione e la speculazione, ed è sommarmente desiderale. [...] Apprende anche che secondo Ficino – ai cui scritti Mann si è interessato fin dai tempi del lavoro al dramma *Fiorenza* – il genio melancolico ha bisogno di essere educato a vivere: deve seguire scrupolosamente regole di vita e norme dietetiche che lo salvino dai pericoli che minacciano la sua delicata complessione psico-fisica²⁸.

Secondo la prospettiva critica di Crescenzi, dunque, Hans (e con lui tutti i pazienti del Berghof) è un melanconico e la sua esperienza – reale o onirica²⁹ importa ben poco – corrisponde a una *cura melancholiae*. A sostegno della sua tesi, il critico insiste sulla presenza nell'incisione di Dürer della *mensula Jovis*, il “quadrato magico” in cui la somma dei numeri (tutti numeri interi compresi tra 1 e 16) disposti su ciascuna riga dà sempre 34 come risultato. Il numero è composto dalle cifre 3 e 4, rispettivamente attribuite dalla tradizione a Giove e Saturno, rimedio e intensificazione della melancolia, che, se combinati, procurano un innalzamento spirituale al melanconico. 34 nel romanzo di Mann è il numero della stanza di Hans Castorp; inoltre, la somma di 3 e 4 dà 7, potente numero iniziatico e numero degli anni del soggiorno di Hans al sanatorio, numero dei tavoli della stanza da pranzo del Berghof e numero della stanza di madame Chauchat³⁰.

Nel romanzo di Mann l'irriverente Clawdia incarna il principio di piacere, che scardina gradualmente, durante la permanenza di Hans a Davos, il principio di realtà radicato nel giovane. Come per il personaggio di Ada, anche su Clawdia si proietta una figura che riconduce il protagonista al passato, ma in questo caso il

41, XXVII, 1-2, 1904, pp. 6-18 e XXVII, 4, 1904, pp. 57-58; HEINRICH WÖFFLIN, *Die Kunst Albrecht Dürers*, München, Bruckmann, 1905.

²⁸ L. CRESCENZI, *Introduzione*, in TH. MANN, *La montagna magica*, cit., p. LXIII.

²⁹ Lo stesso Mann, pur avendo svelato che quanto narrato è avvenuto in sogno, dichiara anche, in una lettera del 17 aprile 1919: «Il fatto che Hans Castorp venga dimesso per la guerra significa che è dimesso per partecipare all'inizio delle lotte per il nuovo, dopo che ha assaggiato pedagogicamente le sue componenti, quella cristiana e quella pagana» (TH. MANN, *Tagebücher*, 10 voll., a cura di P. de Mendelssohn e I. Jens, Frankfurt a. M., Fischer, 1977-1995, vol. I, p. 201). Si parla, dunque, di “dimissione”; il piano del reale e quello del sogno si sovrappongono e l'uno non esclude l'altro. Potrebbe trattarsi addirittura del sogno di un ricordo: ciò che conta è che l'inconscio di Hans abbia esperito ciò che viene narrato.

³⁰ Si chiarisce maggiormente il modo in cui si debba intendere la definizione di *Steigerung*. D'altro canto, sono innumerevoli le conversazioni sull'alchimia contenute nel romanzo, in cui ritorna spesso l'aggettivo «ermetico». L'espressione si riferisce nell'opera a tutto ciò che si sottrae al fluire del tempo, ma inevitabilmente anche a quanto si collega al dio Hermes: la morte, la medicina, la magia, il commercio.

ricordo del trauma conduce Hans a uno sviluppo della sua personalità, non alla stasi. La donna gli ricorda Hippe, compagno di scuola che gli aveva chiesto una volta una matita e da cui Hans si era sentito molto attratto. In Hans la malattia, che si configura comunque come patologia fisica seppur lieve, è l'atto erotico mancato, in linea col ritratto tradizionale del melanconico, che sprofonda disperatamente «nell'abisso che si spalanca fra il desiderio e il suo inafferrabile oggetto»³¹. «Nella tenace vocazione contemplativa del temperamento saturnino rivive l'Eros perverso dell'accidioso, che mantiene fisso nell'inaccessibile il proprio desiderio»³². Dunque, con l'ingresso di Clawdia sulla scena e la riattivazione dei ricordi di quest'atto mancato, comincia l'ascesa di Hans verso la riconquista dell'Eros in uno scenario dominato da Thanatos.

Può risultare interessante a questo punto, ai fini del confronto dell'opera col romanzo di Svevo, porre attenzione al ruolo che assume anche per il personaggio di Hans il fumo. Il giovane si presenta sulla scena come accanito fumatore, che riversa nel rituale del sigaro un vero e proprio culto del desiderio. Mann lo descrive minuziosamente indulgiando su ogni particolare:

Non ho più fumato come si deve da ieri a mezzogiorno... Scusami! Ed estrasse dal suo astuccio di cuoio per automobili ornato da un monogramma d'argento un esemplare di Maria Mancini, un bell'esemplare proveniente dallo strato superiore, appiattito da un lato, come piaceva a lui, ne troncò la punta con un piccolo arnese tagliente che portava appeso alla catena dell'orologio, fece fiammeggiare il suo accendino da tasca e accese il suo sigaro, piuttosto lungo e dalla punta tronca, con qualche voluttuosa boccata. «Ecco!» esclamò. «E ora, per quanto mi riguarda, continuiamo pure la passeggiata». [...] «Non capisco come uno possa non fumare... chiunque non fumi si priva, per così dire, della parte migliore dell'esistenza e, in ogni caso, di un piacere straordinario! Già al risveglio mi rallegro per il fatto che durante il giorno potrò fumare, e quanto mangio mi rallegro di nuovo, anzi mi viene da dire che mangio soltanto per poter fumare, anche se com'è ovvio sto un po' esagerando. E tuttavia un giorno senza tabacco sarebbe per me il colmo dell'insulsaggine, un giorno assolutamente vuoto e privo di attrattive, e se al mattino fossi costretto a dirmi: oggi non c'è da fumare... credo che non troverei il coraggio di tirarmi su, davvero, rimarrei sdraiato. [...] se hai un buon sigaro, ti senti assolutamente al sicuro, nulla ti può succedere, letteralmente nulla»³³.

Tuttavia, al manifestarsi della malattia respiratoria:

Questa mattina il sigaro aveva un cattivo sapore... si figuri! Non mi succede praticamente mai, solo quando sono seriamente ammalato... e oggi, d'un tratto, il

³¹ G. AGAMBEN, *Stanze*, cit., p. 12.

³² Ivi, p. 19.

³³ TH. MANN, *La montagna magica*, cit., pp. 69-70.

mio sigaro sapeva di cuoio. [...] non può immaginare che dispetto, che delusione sia, per uno che, come me, fin da ragazzo fuma con particolare piacere [...]³⁴.

Hans Castorp, desideroso com'era del delizioso stimolo vitale cui era avvezzo, si era acceso nuovamente un sigaro e, probabilmente grazie alla birra di prima, fu in grado, con indicibile soddisfazione, di percepire di tanto in tanto qualcosa del suo agognato aroma: solo di rado, certo, e debolmente... era necessario un certo sforzo nervoso per ottenere un vago sentore di piacere e quell'orrendo gusto di cuoio seguitava, di gran lunga, a prevalere. Incapace di rassegnarsi alla propria impotenza, lottò ancora un po' in cerca del sapore che gli si negava oppure gli si mostrava da lungi, vago e irridente, e alla fine, stanco e nauseato, gettò via il sigaro³⁵.

Dunque, alla comparsa della patologia fisica corrisponde l'inizio della guarigione, che si configura col rifiuto da parte dell'organismo dell'effimera sublimazione del desiderio nel fumo, cosa che non accadrà invece mai a Zeno. In Hans una riconciliazione più sana col principio dell'Eros – è stato accennato – è resa possibile dall'incontro con madame Chauchat. Altra spia di questo aspetto dell'evoluzione del protagonista è contenuta nella sezione *Analisi*, in cui Hans prende parte per la prima volta al ciclo di conferenze tenute dal dottor Krokowski sul tema dell'"amore". Il giovane borghese Hans, che si trova a Davos solo da una settimana, è intimamente indispettito dal tema, così come è intimamente indispettito dalla presenza di Clawdia. Mentre il dottor Krokowski parla di resistenze borghesi all'amore, Hans si lascia distrarre dalla bellezza delle forme di Clawdia, quasi preannunciando l'episodio della *Notte di Valpurga*. Nel capitolo successivo, infatti, un passo importante per la "liberazione" di Hans avviene in occasione di una festa in maschera, ancora una volta una sospensione – sospensione nella sospensione – dell'ordinarietà, in cui si ribalta l'ordine sociale consuetudinario. È in questa occasione che avviene il lungo dialogo tra Hans e Clawdia, prima sull'identità e poi sull'opposizione tra morte e vita, ed è in quest'occasione che si verifica un momento di passaggio fondamentale per la crescita spirituale di Hans, attraverso la conquista dell'unione carnale con la donna, nel suo progressivo avvicinamento al culto della vita e parallelo allontanamento dal vagheggiamento fantastico tipicamente melancolico. Gli incontri con Clawdia e le conferenze di Krokowski non fanno che annunciare la realizzazione alla fine del romanzo dell'iniziazione di Hans all'Amore. Tuttavia, prima di analizzare la conclusione dell'opera, può essere utile soffermarsi su alcuni ulteriori aspetti da mettere in relazione alla *Coscienza di Zeno*.

Esperienza fondamentale della *Bildung* di Hans è costituita dalle interazioni con Settembrini e Naphta. Hans è un orfano adottato da un prozio e nello sviluppo della sua personalità, attraverso l'acquisizione di saperi intellettuali e

³⁴ Ivi, p. 87.

³⁵ Ivi, p. 102.

spirituali, si lega profondamente a queste due figure antitetiche di maestri. Tuttavia, il giovane supera entrambi, arrivando a nutrire scetticismo nei confronti della validità delle loro teorie e una certa indifferenza nei loro confronti sul piano umano. In Hans il superamento del padre avviene a pieno titolo, a differenza di Zeno, che resta invece bloccato nella fissità della morte.

Infine, entrambi i protagonisti dei romanzi presi in esame sviluppano una certa fascinazione per l'anatomia e il mondo organico. Quando Zeno incontra dopo molti anni il compagno di scuola Tullio,

Continua a ragionare su quella complicatissima macchina che è il corpo umano, cosa che inquietava il padre (“Il mio desiderio di salute m’aveva spinto a studiare il corpo umano. Egli, invece, aveva saputo eliminare dal suo ricordo ogni idea di quella spaventosa macchina”) perché l’analisi non può che spezzare, come notava anche Pirandello, almeno mentalmente la compattezza dell’immagine che si ha di fronte. Ebbene ora Zeno, davanti alle osservazioni dell’amico zoppo, comincia a riflettere su quei cinquantaquattro muscoli che in mezzo secondo si muovono per fare un passo: naturalmente, pensandoci, comincia a zoppiare. Qui dunque, come altrove, considera il corpo e la vita stessa positivisticamente come una macchina³⁶.

Come Zeno, anche Hans è spinto dal “desiderio di salute” allo studio dell’anatomia e della vita organica in generale. Ma in Zeno questi studi non fanno che incrementare la malattia, perché l’approccio è positivista («il nemico è la scienza» per Nietzsche secondo Mann), mentre lo sguardo con cui Hans si rivolge alla natura è lo sguardo di chi cerca di essere uomo. Da “uomo della tecnica” che si chiede “come”, comincia a chiedersi “perché”. Non a caso il capitolo che contiene le grandi riflessioni del giovane sulla materia microscopica e macroscopica, sull’organico e sull’inorganico, sulla materia e sull’immateriale, si intitola *Humaniora*³⁷. La consapevolezza cui Hans giunge attraverso lo studio dei fenomeni naturali indagati valica le visioni parziali dei suoi due maestri: il giovane percepisce l’unità, il principio della vita, l’Eros. Fondamentale, a questo punto del romanzo, è la visione della Vita personificata (incredibilmente somigliante a Clawdia) che abbraccia e bacia Hans; «vivere è morire»³⁸ e tutto ciò che vive è contaminato, ma bisogna sollevarsi alla visione di una unità vitale superiore, da abbracciare e amare, non da contemplare o su cui filosofeggiare. Si può, dunque, comprendere la portata di quest’acquisizione nello sviluppo della personalità del giovane, soprattutto

³⁶ C. BENUSSI, *Note al testo*, in I. SVEVO, *La coscienza di Zeno*, cit., p. 378.

³⁷ Crescenzi riconduce molte dichiarazioni contenute in questo capitolo alla lettura da parte di Mann di *Al di là del principio di piacere*, stesso testo che la Benussi mette in relazione alla *Coscienza*. Nell’opera, Freud presenta l’eros come impulso che combatte l’attrazione del materiale organico verso la stabilità e la stasi dell’inorganico. Cfr. C. BENUSSI, *Note al testo*, in I. SVEVO, *La coscienza di Zeno*, cit., p. 371; L. CRESCENZI, *Introduzione*, cit., p. LXXXI.

³⁸ TH. MANN, *La montagna magica*, cit., p. 391.

alla luce della classificazione del romanzo come *Steigerung* offerta da Mann e dell'interpretazione proposta da Crescenzi.

La visione della Vita di Hans preannuncia quella del sogno sulla neve, in seguito al quale il giovane si lascia andare a un bilancio su quanto ha imparato “fra quelli quassù”:

Ma se uno conosce il corpo e la vita, vuol dire che conosce anche la morte. [...] Il mio sogno rappresentava la condizione dell'uomo, quella della sua affabile, assennata, deferente comunità, dietro alla quale, nel tempio, ha luogo l'atroce banchetto di sangue. [...] Morte o vita... malattia, salute... spirito e natura. Sono antitesi queste? Mi domando: sono problemi questi? No, sono problemi, e anche la questione della loro nobiltà non è una questione. La diserzione della morte è nella vita, non ci sarebbe vita senza di essa, e in mezzo si pone la condizione dell'Homo Dei – nel mezzo fra diserzione e ragione – e pure il suo stato si trova tra la comunità mistica e la più futile individualità [...]. Amore e morte... non fanno rima affatto, l'accostamento è insipido e sbagliato! L'amore si oppone alla morte, lui solo, non la ragione, è più forte della morte [...]. *In nome della bontà e dell'amore, l'uomo non deve concedere alla morte il dominio sui suoi pensieri*³⁹.

Hans, dunque, come Mann mentre scriveva, passa dalla fascinazione per la morte e per la malattia a una visione differente, incentrata sull'Amore. In un primo momento dice a Clawdia: «Le corps, l'amour, la mort, ces trois ne font qu'un»⁴⁰. Ma alla fine del suo cammino preciserà questa concezione in senso diverso: l'amore è «scaltro attaccamento alla vita [...] simpatia per l'elemento organico, il commovente e voluttuoso stringere in un abbraccio ciò che è destinato a putrefarsi»⁴¹. Man mano che si compie la *Steigerung*, infatti, comprende che la conoscenza si consegue attraverso la malattia, ma per andare oltre: la malattia non è foriera di morte, ma assume valore conoscitivo; è malattia per la vita. Ritorna l'antica idea sapienziale della *tristitia utilis*, «in una prospettiva in cui la patologia umorale diventa il veicolo corporeo del meccanismo soteriologico»⁴². È il caso, dunque, di riflettere sul valore che il finale del romanzo assume alla luce di quanto detto fin qui.

Anche *La montagna magica* si conclude con un finale aperto giocato sull'immagine di una bomba cui corrisponde apparentemente una guarigione. Sarebbe che Hans abbia lasciato il Berghof, e sia dunque guarito, per arruolarsi, ma l'epilogo svela in realtà l'espedito narrativo ideato da Mann. È la Grande guerra, il soldato Castorp si è addormentato sul campo di battaglia e tutto quanto narrato è in realtà il frutto della sua attività onirica. Come leggere questa conclusione? Cosa racconta a questo punto la parabola dell'evoluzione di Hans?

³⁹ Ivi, pp. 731-734.

⁴⁰ Ivi, p. 505.

⁴¹ Ivi, p. 892.

⁴² G. AGAMBEN, *Stanze*, cit., p. 19.

La lettura di Crescenzi è piuttosto ‘cupa’ e giunge a vanificare la conquista della Vita da parte di Hans. Secondo il critico, il suicidio di Peeperkorn sul finire del romanzo (personaggio che incarna una sorta di profeta buddhista, figura dionisiaca e cristologica assieme) «riconde il melancolico al suo punto di partenza, ovvero al riconoscimento della superiore verità della morte. La fine del profeta dell’eros è per lui la prova del fatto che la vita [...] può ben essere dovere dell’uomo, ma la morte è una verità superiore»⁴³.

Quando ci si interroga sul significato o sui significati di opere letterarie, a maggior ragione se si tratta di colossi come i romanzi presi in esame, risulta difficile proporre una lettura univoca – e tentando si peccherebbe di superficialità. Non si potrebbe qui essere più lontani da questo intento, tuttavia si proveranno a presentare alcune riflessioni che in parte si distanziano dalla lettura di Crescenzi e che nascono ancora una volta dal confronto tra il romanzo di Mann e la *Coscienza di Zeno*.

In un notevole saggio del 2006, Paolo Orvieto si chiedeva: «Possiamo davvero fare a meno del sacro? [...] Quanto a lungo possiamo rimanere imprigionati nelle regioni periferiche dell’“uomo senza qualità” e sottrarci, immuni, al sacro riverbero religioso del mito?»⁴⁴. *La montagna magica* sembrerebbe rispondere a quest’interrogativo; tutto, nel romanzo, è avvolto da un’aura mitica, «da una nobile patina d’antico»⁴⁵. Tanta critica ha messo in luce la possibilità di inserire l’opera di Mann, per la sua struttura, per i motivi ricorrenti, per interi passaggi narrativi, nella tradizione mitopoietica della *nekylia* – la ‘discesa agli inferi’ – per quanto l’io faccia i conti coi limiti della propria mortalità in un’ambientazione montana, attraverso un’ascesi, più che una discesa (Casucci suggerisce di leggere anche in quest’immagine un forte legame di Mann con Nietzsche e Schopenhauer⁴⁶). In più, sembra condiviso ormai dalla critica che sui vari e numerosi personaggi della *Montagna magica* si innestino figure e funzioni mitiche: Clawdia sta per Persefone, Lilith, Circe, Beatrice; Settembrini è personaggio mefistofelico; Peeperkorn corrisponde a Dioniso, Cristo, Buddha e così via. Questa così ingente presenza del mito si carica di molteplici significati a seconda della prospettiva che si assume sul testo. Dal punto di vista dell’accezione di *Zeitroman* come “romanzo di un’epoca”, «inserendo i personaggi in una tradizione mitopoietica così vasta, l’autore sottolinea la loro funzione di ritratto dell’Europa al tramonto»⁴⁷; la maturazione di Hans giunge a compimento grazie alla “ricapitolazione del

⁴³ L. CRESCENZI, *Introduzione*, in Th. MANN, *La montagna magica*, cit., p. LXXXVI.

⁴⁴ PAOLO ORVIETO, *Il mito di Faust. L’uomo, Dio, il diavolo*, Roma, Salerno Editrice, 2006, p. 13.

⁴⁵ TH. MANN, *La montagna magica*, cit., p. 3.

⁴⁶ Cfr. M. CASUCCI, *La tentazione dell’eterno: Ricœur e «La montagna incantata» di Thomas Mann*, cit., pp. 199-202.

⁴⁷ MICHAEL NEUMANN, *Discesa agli inferi*, in Th. MANN, *La montagna magica*, cit., p. XLV.

mondo borghese” che egli esplora, nell’elaborazione del lutto di una civiltà in declino che apre a Mann la possibilità di accedere alla modernità dopo il disorientamento successivo alla fine della Grande guerra. Tra il 1915 e il 1918 Thomas Mann, convinto sostenitore dell’autonomia dell’arte dalla politica, aveva composto le *Considerazioni di un impolitico* e la sua posizione nel dibattito precedente e contemporaneo alla Grande guerra aveva subito diverse oscillazioni. Tuttavia, nel 1924, anche Mann, così come Castorp, arriva a comprendere la necessità di trovare una propria collocazione e comunicare un messaggio etico e politico in opposizione alla barbarie collettiva. Per comprendere, seppur parzialmente, la natura di questo messaggio, si propone di interrogare direttamente il testo del romanzo, che si conclude con queste parole: «Forse che anche da questa sagra mondiale della morte, da questa voluttà smaniosa e maligna che incendia tutt’intorno il piovoso cielo della sera, potrà un giorno innalzarsi l’amore?»⁴⁸.

In linea con il suo tempo, sotto lo strappo di un cielo che si è rivelato di carta, in seguito al crollo delle grandi ideologie e alla frattura della Grande guerra, in cui non c’è spazio per sentenze gnomiche, anche Mann non ha che interrogativi da offrire. Tuttavia, ci si può soffermare su quell’«anche», che stabilisce e rivela, al netto dello sfumare nel sogno del racconto della crescita spirituale di Hans, un rapporto di contrapposizione tra l’esito dell’esperienza del protagonista – positivo – e la realtà della Storia. Con la conclusione del romanzo, appare chiaro che la malinconia

è il contenuto psicologico ed esistenziale della moderna civilizzazione ed è il vero pericolo che incombe sull’Europa prossima al suicidio collettivo della guerra mondiale. La ragione per cui chiunque arrivi al Berghof è condannato a rimanervi è che l’intero mondo della pianura è malato e predestinato a una fine inevitabile. Per conseguenza ogni suo emissario è anche, al contempo, il paziente ideale di un sanatorio in cui si sa perlomeno che l’«elemento organico» – come il dottor Krokowski suole ripetere – è soltanto «un fenomeno secondario»⁴⁹.

Dunque, se il melanconico Zeno finisce per identificarsi nel dramma della Storia, Hans riesce a preservare quella condizione di “separazione” che in principio denuncia la sua melancolia, ma che alla fine del romanzo corrisponde a una maturità che lo rende in grado di non introiettare la tragedia storica della guerra, ma di riconoscersi come individuo in una collettività non politica, bensì archetipica, umana, conquistata proprio attraverso il recupero del sacro, della tradizione mitica, della “tentazione dell’eterno”. Solo così Hans può arrivare «a formulare i principi di una nuova etica che concepisce il dovere dell’uomo come “buona” dedizione al servizio dell’eros e della vita stessa»⁵⁰, prescrizione apparentemente

⁴⁸ TH. MANN, *La montagna magica*, cit., p. 1069.

⁴⁹ L. CRESCENZI, *Introduzione*, in TH. MANN, *La montagna magica*, cit., p. LXV.

⁵⁰ Ivi, p. LXXXIII.

buonista, ma che si carica di profondità se inserita nel contesto postbellico in cui viene pubblicato il romanzo. Se Zeno diventa sano solo in quanto integrato in una vita costitutivamente malata e la sua parabola si chiude all'insegna del disprezzo per la vita e per l'umanità, inquinate alla radice, la guarigione di Hans è autentica, perché ha compiuto un cammino che lo ha reso consapevole e forte, devoto all'Amore.

«Nella desolazione e depravazione della mia *Montagna magica* la guerra del 1914 irromperà come soluzione, questo è stato certo sin dall'istante in cui è scoppiata»⁵¹. La guerra è dunque una “soluzione” per Mann. La dichiarazione allude certamente allo scioglimento narrativo del romanzo, tant'è che è tratta da una lettera diretta all'editore Fischer, ma mette comunque in luce un'idea diffusa al tempo: dietro la distruzione della guerra mondiale si cela la possibilità di una palingenesi. Il concetto è presente anche in Svevo («la terra ritornata alla forma di nebulosa errerà nei cieli priva di parassiti e di malattie»⁵²), ma la palingenesi sveviana investirà esclusivamente la dimensione della *physis* e potrà avere luogo solo in virtù dell'autodistruzione del “parassita” uomo, mentre quella contemplata da Mann è un processo di rigenerazione che parte dal singolo, il quale, catarticamente, intraprende un percorso di purificazione rispetto al male della collettività.

Nel conflitto tra *Kultur* e *Zivilisation* meccanica Mann sapeva che bisognava porre un nuovo umanismo al servizio della vita. L'Amore passa per il male e per il suo superamento. È questo il grande rimosso borghese e la guerra è la scoperta di questo rimosso⁵³. Così, quando è ormai completa la sua *Bildung*, Hans si risveglia dal torpore al “colpo del tuono” e torna nella pianura dominata dalla Guerra; la morte esiste, lo circonda, ma in battaglia Hans «arde» e canta: «Ich schnitt in seine Rinde / So manches liebe Wort»⁵⁴.

⁵¹ TH. MANN, Lettera a Samuel Fischer del 22 agosto 1914, in *Selbstkommentare: «Der Zauberberg»*, a cura di H. Wysling, Frankfurt a. M., Fischer, 1995, p. 11.

⁵² I. SVEVO, *La coscienza di Zeno*, cit., p. 385.

⁵³ Molte delle riflessioni su Mann risentono di suggestioni offerte dagli interventi del convegno *Thomas Mann: «La montagna incantata»*, tenutosi nei giorni 10 e 11 ottobre 2019 a Napoli, presso l'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici.

⁵⁴ «Intagliai nella sua corteccia / parecchie parole d'amore» (TH. MANN, *La montagna magica*, cit., p. 1068; cfr. FRANZ SCHUBERT, *Der Lindenbaum*, in *Winterreise* [1827], D. 911, Kassel, Bärenreiter, 1979).

LUCIA FAIENZA

IDENTITÀ E CONFLITTO:
LA FIGURA DELLO STRANIERO IN IBSEN, GIDE E PASOLINI

Un'analisi che abbia come oggetto di indagine la figura dello straniero, nei termini di ricezione dell'alterità e di meccanismi che ne identificano le peculiarità, si apre ad un'operazione interdisciplinare e incrociata, che proietta le problematiche in prospettiva tanto diacronica quanto sincronica. La collaborazione di più settori disciplinari pare inevitabile per delineare e approfondire una figura, quella dello straniero, complessa e articolata, la cui comprensione non può esaurirsi efficacemente nell'ambito di un'unica disciplina. Per tale ragione uno studio esaustivo deve toccare trasversalmente e dialogicamente più settori: dalla letteratura all'antropologia, dalla psicoanalisi alla sociologia, dalla geografia all'imagologia. Quest'ultima disciplina, di recente istituzione, nasce proprio in seguito alla necessità di analizzare l'immaginario sociale a partire dalle rappresentazioni visive. L'imagologia tenta di comprendere le strutture, i meccanismi di mitopoiesi, i pregiudizi e le valutazioni che si sedimentano nell'inconscio di una società attraverso lo studio delle immagini che vengono prodotte del Sé e dell'Altro¹. La densità dei rimandi culturali, storici e sociali fa dell'alterità una delle tematiche privilegiate dei *cultural studies* e della letteratura comparata, quest'ultima da sempre attenta alle relazioni interculturali che si instaurano tra le varie letterature. Da una parte si osserva che la costruzione dell'identità del Sé e dell'Altro, lungi dall'essere fissa e immutabile, subisce nel corso dei secoli continue trasformazioni; dall'altra che la modernità elabora delle prospettive di approccio allo studio sempre meno etnocentriche o comunque più dialettiche tra il "noi" e "gli altri". Entrambi questi approcci forniscono informazioni speculari sulla percezione del Sé e sui paradigmi che una cultura produce per definire, nella dialettica di opposizione e assimilazione, la propria identità. Proprio la letteratura, per la sua costante osmosi con l'immaginario collettivo da cui trae materiale narrativo, rielabora lo stereotipo dello straniero attraverso innumerevoli sfaccettature: principalmente come mitopoiesi di un Altrove lontano e vagheggiato, fuori

¹ Cfr. PAOLO PROIETTI, *Specchi del letterario: l'imagologia*, Palermo, Sellerio, 2008. L'autore fa una distinzione tra la produzione di immagini in cui vengono rappresentati gli altri, le "eteroimmagini", e le "autoimmagini" ossia quelle «originate sul presupposto dell'appartenenza nazionale e/o culturale da un soggetto individuale o collettivo che in esse si riconosce» (ivi, p. 23). Ciò che segna il discrimine fra le prime e le seconde è proprio il sentimento di appartenenza, che traccia un confine tra quello che è dentro e il resto che ne rimane fuori.

dal tempo e dalla Storia, simmetricamente antitetico al nostro mondo², al quale si ha accesso il più delle volte attraverso il racconto di una voce esterna. La prima griglia d'accesso alla comprensione dell'Altro è, dunque, quella dello stereotipo (letteralmente, dall'etimologia, "immagine rigida"). Lo stereotipo, paradossalmente, viene utilizzato maggiormente per conoscere le realtà con le quali vi è contatto diretto, in cui lo straniero è un membro della comunità, ma pur condividendo gli stessi spazi del Noi, rimane ai margini dei processi di integrazione sociale e culturale. Questo racchiude perciò in sé l'ossimoro di lontananza e vicinanza, espresso con la felice definizione di «straniero interno»³. Rientra nella tipologia di straniero interno la figura dell'ebreo, al quale il peccato di deicidio non verrà mai perdonato dall'Occidente cristiano. La tipizzazione dell'ebreo si modella sui tratti del demonio, il grande Altro della cristianità, con tutti i corollari che ne derivano: avidità, avarizia, ambiguità sono i tratti che più comunemente lo caratterizzano. Una trasposizione in ambito letterario di questo stereotipo è dato dall'opera teatrale di Shakespeare, *Il mercante di Venezia*. In questo caso è proprio l'ebreo a dare voce attraverso le sue parole all'immagine stereotipata che i cristiani hanno fatto propria, sedimentandosi come verità storica e immutabile. Ma tale cambio di prospettiva, o presa di coscienza critica dello "stereotipo", risulta essere corrosiva nei confronti dell'immagine acquisita dai cristiani, facendone vacillare la veridicità attraverso una serie di domande retoriche:

SHYLOCK [...] Non ha occhi un ebreo? Non ha mani un ebreo? Non ha organi, corpo, sensi, sentimenti, passioni? Non è sfamato dallo stesso cibo, non è ferito dalle stesse armi, soggetto alle stesse malattie, guarito dagli stessi rimedi, riscaldato e gelato dallo stesso inverno e dalla stessa estate, proprio come un cristiano? Se ci pungete non sanguiniamo? Se ci fate il solletico, non ridiamo? Se ci avvelenate, non moriamo? E se ci fate un torto, non ci dobbiamo vendicare?⁴

La rivendicazione dello statuto di umanità è al centro del monologo di Shylock e il tentativo del personaggio è proprio quello di svuotare la natura del pregiudizio calcando sui tratti di somiglianza che comprendono ebrei e cristiani nel più ampio contenitore del genere umano. Le implicite conseguenze che sono sottese alle

² Il mito del "buon selvaggio" rientra a pieno titolo in questa casistica, sia per la fortuna che ha incontrato in Occidente sia per le influenze che ha avuto nelle arti, dando vita ad un diffuso sentimento di esotismo. Questo nella pratica si è tradotto in abbandono di alcuni modelli formali tracciati dalla tradizione, desiderio di sperimentazione ed evocazione dell'Altro come desiderio di una primitività perduta. Agli inizi del XIX secolo alcuni esempi di questa tendenza sono riscontrabili in maniera più o meno diretta nella pittura di Gauguin, o più indirettamente nella musica di Debussy.

³ Cfr. G. RIMONDI (a cura di), *Lo straniero che è in noi. Sulle tracce dell'Unheimliche*, Cagliari, CUEC, 2006.

⁴ WILLIAM SHAKESPEARE, *Il mercante di Venezia*, III I, ed. a cura di D. Calimani, Venezia, Marsilio, 2016, p. 145.

parole del personaggio aprono una breve parentesi, che, in questo momento di lucida consapevolezza, ha il compito di sottrarre l'individuo all'indifferenziata omologazione del suo stereotipo.

Se in questo esempio è la letteratura che ha tratto materiale di rappresentazione dalla realtà, estrapolandone alcuni oggetti e ri assemblandoli grazie all'elaborazione poetica, è pur vero che anche la realtà costruisce i propri miti a partire dall'iconografia della letteratura. È quanto avviene nei resoconti dei viaggi in luoghi lontani dall'Occidente a cavallo tra Otto e Novecento, che favoriscono una vera e propria mitopoiesi dell'Altro, esasperandone l'aspetto esotico ed eterogeneo. La conseguenza è una sovrapposizione di dati empirici e trasfigurazione fantastica, di estrema suggestività, che condiziona inevitabilmente l'approccio mentale allo straniero e le griglie valutative della ricezione. La colonizzazione dell'immaginario occidentale di forme stereotipate dell'alterità è evidente soprattutto nella creazione del mito dell'Africa⁵, quale terra selvaggia e da "civilizzare". La ricezione dell'Africa come territorio allo stato di "natura", privo di forme proprie di organizzazione sociale e politica, crea terreno fertile per la mitopoiesi dell'altrove come rovescio, al tempo stesso ideale e inquietante, del proprio mondo⁶.

È quanto avviene ad esempio nella costruzione occidentale del Congo belga, dove l'Altrove, nella sua verginità dalle sovrastrutture della modernizzazione e della cultura, offre il pretesto per una proiezione mitica del Sé primitivo, in un tempo e uno spazio perduti, il cui contatto consente una sorta di purificazione⁷.

Tracciare, quindi, un percorso sulla figura dello straniero comporta una riflessione sui binarismi e sui corollari della cultura occidentale, considerando che l'accezione di "straniero" si crea sempre rispetto a qualcuno che osserva e che si pone in antitesi con il proprio essere "nativo". L'estraneità riguarda quindi l'oggetto al quale viene dato il taglio prospettico dello sguardo esterno, in una posizione di dominanza e di estraneità rispetto all'oggetto osservato. Tanto il nativo quanto lo straniero sono estranei l'uno all'altro ed è questa «reciprocità»⁸ che determina

⁵ Cfr. JOHN A. HOBSON, *L'imperialismo*, Milano, Isedi, 1974.

⁶ A tal proposito è ancora una lettura ricca di spunti e di riflessioni il saggio di Edward Said, *Orientalismo*, che spiega il modo in cui l'Occidente ha "inventato" l'Oriente e le giustificazioni ideologiche alle azioni di imperialismo.

⁷ Cfr. GIANNI VATTIMO, *La società trasparente*, Milano, Garzanti, 1989. All'interno di un'analisi sulla società contemporanea l'autore mette in evidenza il fenomeno della «rinascita del mito come sapere non inquinato dalla modernizzazione» (ivi, p. 62). Partendo da questa considerazione la proiezione di sé in una dimensione mitica è anche il rifiuto del tempo presente, percepito come alienante.

⁸ Cfr. GEORG SIMMEL, *Lo straniero*, a cura di D. Simon, Torino, Il Segnalibro, 2006, p. 9. Questo termine viene introdotto dall'autore per indicare soprattutto il misto di lontananza e vicinanza che porta con sé lo straniero, calcando la valenza degli "opposti concettuali" che entrano in gioco nel delineare questa figura. Lo straniero sembra introiettare al suo interno una

un doppio filo, legandoli pur nella scissione irriducibile che li confina in mondi distanti. Attorno al binarismo originario di nativo/straniero ne ruotano altri che ne sono emanazione diretta, quali, ad esempio: dentro/fuori, bene/male, identità/alterità. Ne consegue, nel dominio di una logica manichea, che il primo abbia sempre una connotazione positiva, prioritaria rispetto al secondo termine che si pone in una posizione di inferiorità ontologica e speculativa. Questa impostazione di analisi che, per usare una metafora ottica, potrebbe essere indicata come “messa a fuoco”, è ascrivibile ad una impostazione di pensiero connaturata all’Occidente, sulla quale ha fondato le premesse teoriche e di metodo, traducendosi come binaria e oppositiva⁹. Tuttavia la dicotomia fin qui presa in esame mantiene la sua vitalità e la sua validità conoscitiva perché permette di polarizzare, in maniera simmetrica e schematica, una dinamica che sta alla base della creazione identitaria del Sé e per converso di quella che le si oppone, l’Altro.

Il rapporto con l’alterità è stato ampiamente sfruttato dalla letteratura e dalle arti per le molteplici sfaccettature di questo tema e per la ricchezza di rimandi a discipline quali la psicoanalisi e la filosofia. Infatti anche la teoria della letteratura nel Novecento ha compiuto un’operazione di traslazione, a partire dallo straniero per arrivare allo straniamento, adottando quest’ultimo come categoria autonoma del processo creativo. Lo straniamento, così come formulato dai formalisti, indica un cambiamento nella percezione che sottrae un oggetto alla normale fruizione del senso comune¹⁰. Il risultato è una visione nuova, eterodossa, che è propria dell’arte e dei processi creativi. La comune matrice morfologica tra i due termini mostra come siano stati selezionati alcuni elementi che delineano gli aspetti fondanti dell’estraneità: la deviazione rispetto alla norma, l’obliquità dello sguardo, l’interiorizzazione dell’alterità.

Lo straniero può essere una minaccia consapevole o una pedina del caso ma il contatto con l’estraneità è pur sempre un’esperienza che scardina la dimensione delle certezze, anche quando non proietta un’alternativa o non la realizza. Ciò che in molte opere letterarie caratterizza l’estraneità non è solo una diversità di tipo razziale, culturale o geografica ma l’apertura, attraverso questi aspetti, alla sfera del simbolico e dell’irrazionale. Verranno presi in esame in questa sede tre esempi di testi tra Otto e Novecento in cui la figura dello straniero è sia ingrediente narrativo sia catalizzatore di senso, quindi protagonista implicito o reale della narrazione. I testi scelti per quest’analisi sono eterogenei: *La donna del mare* di Henrik Ibsen, *Teorema* di Pier Paolo Pasolini e *L’immoralista* di André Gide. Le

serie di binarismi la cui dinamica vivifica e rinsalda la relazione con l’oggetto al quale si contrappone.

⁹ Cfr. MASSIMO FUSILLO, *Estetica della letteratura*, Bologna, Il Mulino, 2009. In tempi recenti il decostruzionismo ha confutato quest’impostazione mettendo in evidenza le aporie dei sistemi di pensiero tradizionali e i loro limiti costitutivi, lo scopo era quello di rifondare le categorie interpretative a prescindere da gerarchie logiche e di valore.

¹⁰ Cfr. TZVETAN TODOROV (a cura di), *I formalisti russi*, Torino, Einaudi, 1968.

tipologie attraverso le quali i protagonisti entrano in contatto con lo straniero sono molteplici e diverse per il valore finale e lo scopo perseguito dalla narrazione: l'incontro può avvenire per un'irruzione dell'alterità nella quiete di un'esistenza normale (*Teorema*), oppure in seguito al desiderio di ricerca e di fuga, soprattutto da se stessi (*L'immoralista*), o ancora lo straniero può non entrare fisicamente in contatto con il soggetto, ma essere presente sotto forma di ombra, come spettro dell'inconscio, con tutta la sua portata di alterità perturbante (*La donna del mare*). L'antecedente più illustre di questa figura, nella trattazione letteraria, è rappresentato dalla tragedia di Euripide, *Medea*. Nel testo sono ravvisabili tanto l'accezione di straniero come diversità culturale, etnica e identitaria, tanto quegli aspetti connessi all'inquietudine che contornano la diversità. *Medea* infatti esemplifica il contrasto nativo/straniero in maniera simmetrica e speculare rispetto al mondo greco. Se quest'ultimo infatti, quello dei nativi, è connotato dalla razionalità del pensiero e dal rispetto delle norme sociali e giuridiche, l'altro, quello di Medea, è corredato di attributi minacciosi quali la trasgressione, la magia, l'inganno che si spingono sino alla violazione dei legami familiari più sacri. La configurazione di Medea come "barbara" reca con sé una sfumatura di significato che rimanda a un mondo selvaggio, pre-razionale dove il *logos* non è ancora intervenuto tra gli uomini come istanza ordinatrice e normativa. La suggestione per il sostrato mitico e archetipico che accompagna lo straniero, e che fora l'illusione positivista di controllo e dominio del mondo attraverso la lucidità della ragione, attraversa i secoli e giunge sino alle soglie della contemporaneità. Quello che accomuna le tre opere è lo spostamento del conflitto Sé/Altro su una dimensione privata in cui svolge un ruolo primario la contrapposizione tra natura e cultura (con tutte le possibili declinazioni che questa binomia comporta). Se infatti viene meno la coraltà dello scontro tra collettività etniche e culturali, come avviene nel testo euripideo, è pur vero che quest'aspetto viene compensato da una profondità di significati che emergono da tale opposizione. L'aspetto strettamente individuale viene quindi ugualmente superato e il conflitto trasposto su un piano sovrappersonale e generalizzante, come ad esempio quello di borghesia/proletariato; libertà/costrizione; primitivo/moderno.

1. *LA DONNA DEL MARE*

La donna del mare di Ibsen (1888) eredita alcuni elementi dalla *Medea*, tuttavia arricchisce i personaggi della protagonista e dello straniero di risvolti psicoanalitici che sembrano anticipare le teorie di Freud sul perturbante di qualche anno più tardi. Inoltre questo dramma compendia delle questioni proprie dell'età borghese ed estranee al mondo di Euripide: se, infatti, da una parte ritorna «la fatalità minacciosa, l'ἀνάγκη greca», dall'altra è protagonista «il dissidio tra il godimento che l'uomo cerca e la virtù che deve praticare, tra la società presente che offre il

primo e non ha l'altra e la società futura e ideale, che sarà virtuosa ma non felice»¹¹.

Inoltre, rispetto al modello greco preso in considerazione, il contrasto oppositivo non è esterno, tra due culture irrimediabilmente lontane, ma interno, tra la borghesia e lo stato di natura. La tensione tra identità e alterità si svolge soprattutto nell'animo della protagonista, all'interno di una scissione che la porterà sull'orlo dell'abisso. Ellida racchiude infatti in sé entrambe le polarità (è borghese e straniera al contempo) e questo fa di lei un essere ibrido, la cui metafora si ritrova nella figura della sirena, per metà umana e per metà essere marino, alla quale viene associata¹². Per Ellida lo straniero non è una realtà fisica, o almeno lo è stata ma non lo è nel tempo presente, eppure la sua presenza latente e costante è fonte di grande turbamento per la giovane donna¹³. Anche tra Ellida e lo straniero c'è stata una relazione amorosa ma non sono la gelosia, la vendetta, l'amore non più corrisposto a far detonare la narrazione. Per la protagonista il suo vecchio amore, lo straniero, è un tutt'uno con il mare dal quale è venuto, e in cui sembra essere stato risucchiato, e del mare ne condivide le caratteristiche: l'assenza di confini, quindi di regole, il movimento continuo, la libertà assoluta priva di restrizioni (quelle borghesi nel caso di Ellida). Tutto ciò crea nell'animo della donna una lacerazione irriducibile, nel binomio di attrazione e repulsione verso l'ignoto che l'alterità dello straniero rappresenta. Se esiste una dimensione del tradimento, per continuare il parallelismo con *Medea*, è quella della donna che ha respinto la sua natura di "donna del mare" per assumere lo status di legittima moglie di Wangel, un medico, un borghese. La ricomparsa improvvisa dello straniero e l'invito a seguirlo costituisce una sorta di drammatizzazione del ritorno del rimosso¹⁴; rimosso che già si era affacciato in precedenza, avvertendone la presenza e oggettivandola nel dettaglio degli occhi del figlio di Ellida, morto prematuramente.

¹¹ FILIPPO ERMINI, *L'etica sociale nei drammi di Enrico Ibsen*, «Rivista Internazionale di Scienze Sociali e Discipline Ausiliarie», XI, 1896, p. 43.

¹² Sarà Ballested, personaggio al quale è affidato una sorta di controcanto, che ricorda i commenti affidati al coro nella tragedia greca, a introdurre quest'immagine: «La sirena è venuta via dal mare, è rimasta impigliata tra gli scogli, non sa più uscirne e nell'acqua bassa morirà» (HEINRIK IBSEN, *La donna del mare*, trad. it. di L. Chiavarelli, in *I capolavori*, Roma, Newton Compton, 2016, p. 318; cfr. UTA TREDER, *La perturbante: «Das Unheimliche» nella scrittura delle donne*, Perugia, Morlacchi, 2003, p. 8).

¹³ Sembra appropriata la definizione che viene fornita del perturbante da Uta Treder, come quell'elemento di sottofondo, di disturbo che «Si nasconde sotto le familiari apparenze del reale per venirne fuori sotto forma di fantasmi, di spettrali comparse, di inquietanti rumori e voci che sconvolgono la vita di chi vi si imbatte» (U. TREDER, *La perturbante: «Das Unheimliche» nella scrittura delle donne*, cit., p. 9).

¹⁴ Il ritorno del rimosso è l'artefice principale del sentimento del perturbante: il rimosso generalmente si configura come un insieme di credenze infantili, di paure irrazionali superate dalla mente adulta che ritornano improvvisamente. Di qui il perturbante come sensazione di smarrimento e dubbio intellettuale.

Infatti la donna confesserà al marito, a proposito del loro primogenito, che «Quegli occhi cambiavano colore insieme col mare! Se il fiordo era tranquillo e scintillava al sole anche gli occhi del mio bimbo splendevano. E lo stesso accadeva quando infuriava la tempesta. Tu queste cose non le hai notate, ma io sì!»¹⁵. In qualche scambio di battute precedente Ellida aveva confessato di averne percepito anche la presenza fisica, ossessiva, attraverso la fissità dello sguardo: «[...] di colpo me lo sono visto davanti, come se fosse qui[...]» e, proseguendo, più avanti: «Posso perfino dirti che ha ancora la sua solita perla azzurrina... che ricorda l'occhio di un pesce morto. Non ha mai smesso di fissarmi»¹⁶. L'insistenza sulla dimensione dello sguardo e la sua oggettivazione feticistica¹⁷ nella “perla azzurrina” è il veicolo principale attraverso cui si concretizza la presenza punitrice dello straniero, come ossessione onnipresente. È chiaramente uno dei tratti più inquietanti che caratterizza il “ritorno” del personaggio ed è anche quello che maggiormente esprime le sue relazioni con il perturbante¹⁸. La natura irrazionale dell'angoscia di Ellida, che attinge ad un pensiero magico e primitivo, la escluderanno dalla comprensione delle persone che la circondano, le quali diventano improvvisamente estranee alla protagonista. In realtà l'estraneità della protagonista al contesto in cui vive è congenita e questo è espresso già dal suo nome di battesimo che, come verrà detto nel III atto, è di origine “pagana” perché «suo padre, secondo lui, l'aveva voluta battezzare per forza col nome di una nave anziché con quello d'una santa cristiana [...]»¹⁹. Ellida è, in un certo senso, marchiata da un'impronta di diversità sin dalla nascita e l'accezione di paganismi la rende ancora più simile allo straniero. Questi durante tutta la narrazione non viene mai identificato con il nome proprio di persona, l'unica informazione che lo denota è quella di pagano, in riferimento alla sua provenienza geografica e alla sua diversità valoriale e sociale. Infatti in seguito alla domanda di Wangel sulla provenienza dello straniero, Ellida rivela che questi era «Del Finmarken [...] Era nato in Finlandia ed era venuto in Norvegia da bambino, insieme a suo padre», allorché segue l'esclamazione di Wangel «Un “kvaen”, insomma: un mezzo pagano!»²⁰. L'attribuzione di una natura intimamente “pagana” allo straniero non si spiega solo con un pregiudizio

¹⁵ H. IBSEN, *La donna del mare*, in *I capolavori*, cit., p. 472.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Cfr. M. FUSILLO, *Feticci*, Bologna, Il Mulino, 2011.

¹⁸ Nel saggio *Il Perturbante*, Freud prenderà in esame come esempio emblematico il racconto di Hoffmann *L'uomo della sabbia*, in cui ritorna il dettaglio degli occhi e di ciò che è connesso alla vista. Seppur diversi i contesti e le ambientazioni delle due opere, l'aspetto connesso allo sguardo sembra assumere una particolare funzione perturbante. A tal proposito Massimo Fusillo così osserva: «gli occhiali e il cannocchiali regalati dal demoniaco Coppelius hanno sia una funzione pragmatica, sia un rilievo autonomo: sono infatti attori principali del plot che scatenano la follia autodistruttiva del protagonista [...]» (ivi, p. 62).

¹⁹ H. IBSEN, *La donna del mare*, in *I capolavori*, cit., p. 452.

²⁰ Ivi, p. 468.

di stampo razziale²¹ ma con un orrore autentico verso una diversità sfuggente, non confinabile negli schemi noti e rassicuranti delle norme borghesi. Un esempio della “paganità” dello straniero viene riportato in un episodio riguardante il passato: l'uomo infatti si è reso colpevole di omicidio e da quel momento sembra essere sparito nel nulla. Secondo l'interpretazione di Wangel è probabile che l'assassino si sia suicidato per l'onta del crimine commesso ma nell'ultimo atto, in cui si assiste al ritorno dello Straniero, comprendiamo che la prospettiva di questi non coincide con quella del medico. Egli infatti dichiara che preferirebbe la morte solo alla prigione, perché la libertà gli è più cara della vita («voglio vivere e morire da uomo libero»²², sostiene). Il finale è volutamente ambiguo e falsamente consolatorio²³. In esso si compirà la scelta di Ellida di rimanere accanto al marito; questa determinerà la fine del conflitto e, in sostanza, la vittoria del raziocinio borghese e identitario. Lo straniero scomparirà nuovamente, alla stregua di un detrito portato dal mare e ritornato nelle profondità, questa volta, forse, per sempre.

2. *L'IMMORALISTA*

Ne *L'immoralista* (1902) di André Gide la ricerca dell'alterità è il proseguimento di un percorso interiore di liberazione e di rinascita. Analogamente al testo di Ibsen anche qui l'incontro/scontro si svolge nei luoghi interiori e psichici del protagonista e l'estraneità è percepita come una via di fuga da un contesto fortemente strutturato che opprime l'individualità. Ma, a differenza dell'opera precedente, lo straniero non è identificabile con un individuo fisico; questi è soprattutto un luogo, l'altrove, che rende possibile il processo di catarsi e liberazione. Inoltre, ciò che mette in moto il movimento di ricerca è anche il conflitto interno alla propria evoluzione di individuo, che porterà al fallimento della maturazione, ossia al mancato approdo verso un passaggio successivo della vita²⁴. Il viaggio che

²¹ Il flusso migratorio degli “kvaen” verso la Norvegia sembra provenire dall'est, dall'area del Golfo di Botnia. Il nome “kvaen” deriva dalla definizione del territorio Kvinneland, traducibile come “Terra delle donne” (cfr. *Historia Norwegie*, ed. by I. Ekrem and L.B. Mortensen, transl. by P. Fischer, Copenhagen, Museum Tusulanum Press, 2003). La terra dello straniero assume, in questa prospettiva, anche un'altra sfumatura che arricchisce l'opposizione originaria, nativo/straniero, di maschile/femminile. Se la logica maschile è quella borghese e normativa di Wangel, quella femminile dello Straniero è anomica e associativa.

²² H. IBSEN, *La donna del mare*, in *I capolavori*, cit., p. 510.

²³ A tal proposito è sempre l'acuto Ballested a fornirci un commento quanto mai ironico e amaro su quello che è accaduto: «Lo stesso è successo alla mia sirena! Con una differenza però! La sirena può morire mentre gli uomini fanno accl... accl... acclimatarsi, signora Wangel!» (ivi, p. 512).

²⁴ «Subconsciously, Michel sees no gains in renouncing adolescence for adulthood. Childhood, when healthy and non-conformist, seems to him a period of limitless potentiality. He clings to it by associating with boys whom he rejects when they begin to mature» (LAURENCE

conduce Michel, il protagonista, dalla Francia settentrionale all'Algeria assume le sembianze di una discesa iniziatica. I confini geografici, infatti, sono tappe spartiacque tra il prima e il dopo, improntate di un'irreversibilità temporale e psicologica. Michel, studioso dotto ed erudito, possiede un'ampia cultura e conoscenza dei luoghi del sud che toccherà nel suo viaggio ma attraverso il viaggio scopre la dimensione della carnalità che prima era stata interamente assorbita dal lavoro intellettuale. L'altrove è il luogo in cui l'uomo si scopre nella sua nudità, dove per la prima volta sperimenta la visceralità delle passioni e dell'esistenza²⁵. È importante sottolineare che l'altrove che seduce e, in ultimo, rovina, non è troppo distante dalla terra d'origine: l'Algeria infatti è una colonia della Francia; ciò significa che mantiene simbolicamente dei legami di similitudine con il Sé identitario²⁶. Si potrebbe individuare in questa terra la proiezione di una regressione primitiva, il cui contatto favorisce quell'automatismo dell'espressione che la cultura e le sue sovrastrutture hanno da sempre inibito. Infatti il protagonista in un momento di massima presa di coscienza, riversa su di sé il disgusto per tutto ciò che egli stesso è: «Disprezzai da quel momento l'essere secondario, artificiale, che l'istruzione vi aveva disegnato sopra»²⁷. Ritorna quindi il *topos* dell'esotico come luogo fascinatore e magnetico, ma in Gide questo è legato con un doppio filo al suo rovescio: l'approdo finale all'agognata libertà non porta alla redenzione ma ad una solitudine più cupa e disperata. E infatti le ultime parole del protagonista contengono una supplica, una richiesta di aiuto impossibile da soddisfare: «Strappatemi di qui subito e datemi una ragione di essere. Io non so più trovarne alcuna. Mi sono liberato, forse; ma che importa? Soffro di questa libertà senza scopo»²⁸. Il punto di arrivo di questo viaggio è l'arena del non-ritorno, come risultato di una metamorfosi compiutasi a metà, dove è impossibile per il protagonista riconoscersi in quello che era prima, ma allo stesso tempo non trova "ragione d'essere" nella nuova condizione. Tutto questo è preceduto da un percorso di trasformazione e di emersione di un Io più profondo e latente che inizia con il primo viaggio in Algeria. La prima conseguenza dell'immersione nell'Altrove è la malattia che segna la prima tappa del viaggio iniziatico ed è essa stessa elemento di eterogeneità, rispetto alla salute, assumendo forti connotazioni metaforiche. La malattia è infatti la trasposizione a livello del fisico di un disagio psicologico, di un

M. PORTER, *The Generativity Crisis of Gide's «Immoraliste»*, «French Forum», II, 1, 1977, p. 62).

²⁵ ANITA LICARI e ROBERTA MACCAGNANI, *Letteratura, esotismo, colonialismo*, Bologna, Cappelli, 1978. Nello studio che viene fatto nella scrittura di Gide del suo immaginario esotico, emerge infatti che la colonia è «sentita come *etrangeté* assoluta rispetto alla realtà europea. In altri termini è l'immagine che realizza e condensa tutta la ricerca di Gide» (ivi, p. 44).

²⁶ Cfr. G. SIMMEL, *Lo straniero*, cit., p. 9. Ritorna il concetto di "reciprocità" di Simmel come caratteristica fondante della relazione tra nativo e straniero.

²⁷ ANDRÉ GIDE, *L'immoralista*, trad. it. di O. Del Buono, Milano, Rizzoli, 2003, p. 44.

²⁸ Ivi, p. 129.

turbamento del sottosuolo interiore²⁹, e nel caso di Michel, di un fermento che lo condurrà all'acquisizione di una nuova coscienza di sé e che lo spingerà a ritornare una seconda volta. Il viaggio verso l'altrove si articola in due momenti: un primo di scoperta e un secondo di ritorno. Alla vigilia della partenza, durante il primo viaggio, egli è colto da un'improvvisa eccitazione, dal riconoscimento della vita che fino ad allora gli si era negata:

Mi sentivo bruciare da una specie di febbre gioiosa, che altri non era se non la vita [...] Mi presi la mano, ricordo, la mano sinistra nella destra, volli portarla al capo e lo feci. Perché? Per affermare a me stesso che vivevo e che trovavo questo mirabile³⁰.

Sarà proprio il richiamo alla vita, esperita per la prima volta, a rendere insopportabile il ritorno alla quotidianità in patria, una realtà in cui non si riconosce più:

Eppure non avrei saputo dire né ciò che intendevo per vivere né [...] il segreto semplicissimo della mia insoddisfazione; quel segreto mi sembrava assai più misterioso: un segreto di resuscitato, pensavo, poiché restavo uno straniero tra gli altri, come chi ritorni dai trapassati³¹.

Il sentimento di cui soffre il protagonista è la nostalgia, inteso letteralmente come «dolore del ritorno»³², questo è il primo sentore dell'allentamento del legame con i suoi simili (definiti come “trapassati”) e l'acquisizione di una nuova identità. Ma nel viaggio non sarà mai solo, lo accompagnerà infatti la giovane e fragile sposa Marceline, che subirà suo malgrado l'evoluzione interiore del marito e il contatto, distruttivo, con l'Altrove. Gide mostra, attraverso le figure di Michel e Marceline, le due facce dell'identità e i due esiti opposti che dall'alterità discendono: inglobamento e oppressione. Infatti mentre Michel verrà irretito dalle suggestioni dell'altrove e dopo la tubercolosi rinascerà a sé stesso, Marceline verrà sopraffatta e la malattia avrà la meglio sul suo corpo. L'“immoralità” del protagonista è una conseguenza dell'estraneità acquisita: l'ansia del ritorno nei luoghi dell'Altrove infatti lo spingeranno al disinteresse egotistico nei confronti di quanto lo circonda, compresa Marceline che, seppur compromessa nella salute,

²⁹ Che la malattia fisica sia l'emersione di un forte conflitto interiore, interpretato come repressione delle proprie inclinazioni omosessuali, è testimoniata dalla lettura in termini di “isteria maschile” (cfr. KATHLEEN A. COMFORT, *André Gide's «L'Immoraliste»: Portrait of a Male Hysteric*, «Romance Notes», XLI, 1, pp. 87-96).

³⁰ A. GIDE, *L'immoralista*, cit., p. 68.

³¹ Ivi, p. 80.

³² Cfr. MAURIZIO BETTINI, introduzione a ID. (a cura di), *Lo straniero*, Roma-Bari, Laterza, 2005, pp. 3-7. Nel testo l'autore fa riferimento all'etimologia della parola, composta da *nostos* (“ritorno”) e *algòs* (“dolore”).

lo seguirà nell'ultimo viaggio, dove troverà la morte. La dolorosa condizione della perdita non basta per riportare indietro Michel, in una nuova e disincantata presa di coscienza, ma lo getta in uno stato di sospensione e di inedia interiore. Il richiamo della terra straniera diviene presto prigionia e condanna nella misura in cui è impossibile recidere il legame di dipendenza; a renderlo impossibile è soprattutto l'equivalenza tra bellezza e desiderio che alimenta la nuova vita («Nulla scoraggia il pensiero quanto questa persistenza dell'azzurro [...]. Circondato di splendore e di morte, sento la felicità troppo presente e l'abbandono ad essa troppo uniforme»³³). A differenza del testo di Ibsen in cui la protagonista non cede al richiamo dello straniero, respingendolo negli abissi, per Gide è il Noi a soccombere: la lacerazione insanabile tra i due mondi non permette il raggiungimento di un equilibrio, ma l'alterità trova come unico esito l'esclusione o l'assorbimento.

3. *TEOREMA*

Se nelle narrazioni prese in esame finora l'alterità ha avuto un referente geografico o psicologico ben preciso, il testo di Pasolini, *Teorema*, si presenta assai più enigmatico. Lo straniero in questo caso sfugge ad ogni sorta di classificazione ma si apre alla sfera del simbolico per l'impianto volutamente antinaturalistico della narrazione. L'autore infatti specifica che questo «non è un racconto realistico, è una parabola»³⁴, immettendo i personaggi su un piano di esistenza diverso, analogo a quello del mito. Infatti nella storia la compresenza di realtà e finzione crea un'ambivalenza³⁵ di senso, per cui l'elemento reale si sovrappone a quello metaforico (e, in un certo senso, metafisico). Quest'aspetto emerge già dalla contrapposizione tra la descrizione particolareggiata di alcuni dettagli, quelli che condensano il significato della storia, e la voluta evanescenza di altri che riportebbero il discorso sull'asse cronologico e verosimile del reale. Se, infatti, l'ambiente sociale e antropologico dei personaggi è descritto accuratamente, tutta la storia sfuma nell'incertezza temporale. Il lettore non saprà mai quale episodio precede l'altro, per via di una sorta di contemporaneità che annulla ogni pretesa di sistemazione diegetica, allontanando la narrazione dal registro realistico. Il rimando al mito è ravvisabile quindi nell'atemporalità della collocazione (atemporalità, però, non storica ma cronologica) e nella veridicità dei fatti che non attinge a ciò che viene raccontato «esplicitamente e manifestamente»³⁶ ma al senso ultimo della storia

³³ A. GIDE, *L'immoralista*, cit., p. 130.

³⁴ PIER PAOLO PASOLINI, *Teorema*, Milano, Garzanti, 1976, p. 20.

³⁵ Sull'ambivalenza della logica del mito cfr. ANTONIO M. BATTEGAZZORE, *Considerazioni su mito, simbolo e razionalità nel pensiero arcaico*, in *Memorie del Seminario di storia della filosofia della Facoltà di magistero*, vol. XXV, Sassari, Istituto di filosofia, 1983.

³⁶ GUIDO FERRARO, *Il linguaggio del mito: valori simbolici e realtà sociale nelle mitologie primitive*, Milano, Meltemi, 2001, p. 23.

che giace al di fuori delle stratificazioni narrative. Lo straniero in *Teorema* è soprattutto la dolorosa illuminazione della conoscenza tradotta nei termini di coscienza di classe. Protagonista di questa storia è una famiglia dell'alta borghesia che un giorno riceve la visita di un ospite misterioso. Le vite dei membri della famiglia verranno presto sconvolte, grazie ad una forma di improvvisa illuminazione sulla propria natura, così lontana dalla recita di ruolo inscenata nella vita, da rendere insostenibile proseguire la propria esistenza come prima. Lo "strumento" che lo straniero utilizza per impossessarsi della famiglia è quello del sesso, anticipando così una tematica centrale in *Petrolio*³⁷: la parabola erotica come metafora del sovvertimento delle strutture di potere e dell'individuo borghese. L'illuminazione sulla propria natura è quindi il fine dello svolgimento narrativo, e avviene attraverso la bellezza dello straniero che fa da contraltare alla mediocrità fisica e morale degli altri personaggi³⁸. L'ingresso dello straniero nella vita dei protagonisti è fonte di scandalo: esso nasce dal messaggio di cui è portatore, preceduto dall'aura messianica del suo avvento³⁹. Questo è sottolineato dall'episodio in cui viene annunciato, tramite un telegramma, l'arrivo dell'ospite⁴⁰. Lo scandalo passa attraverso lo scardinamento delle certezze, dell'ordine borghese e dall'acquisizione di una consapevolezza nuova di sé e del proprio ruolo nell'ordine sociale. Il rimando alla metafora messianica è ancora più evidente nel ruolo centrale che svolge il corpo del protagonista facendosi dono per gli uomini. Il compito dello straniero è proprio quello di illuminare la coscienza di una classe sociale in cui i meccanismi di rimozione collettiva hanno condotto ad una scissione tra il sé e la verità della propria natura. E sebbene l'ospite non influisca sui personaggi con le azioni né con le parole, il cambiamento prodotto su di essi sarà irreversibile. Questo diviene lampante al momento della sua partenza che sarà vissuta dai personaggi come lacerazione e trauma⁴¹. Infatti il figlio si spoglierà dei propri abiti borghesi assecondando la sua natura artistica, la madre si donerà agli uomini per compensare la perdita dell'ospite, la serva concluderà il suo percorso ascendendo in cielo. L'estraneità dell'ospite, dunque, è il paradigma di una rivelazione, ossia della falsità della vita borghese, che si esprime attraverso la metafora

³⁷ Cfr. FLAVIA FRATINI, *Il mistero di Pasolini. Sessualità e sovversione in «Petrolio»*, «Italian Culture», XXXV, 1, pp. 34-52.

³⁸ P.P. PASOLINI, *Teorema*, cit., p. 24: «La sua diversità, in fondo, consiste soltanto nella sua bellezza».

³⁹ La figura dell'ospite per la sua alterità è stata associata a quella di Cristo e di Dioniso: entrambi stranieri e fonte di "scandalo" per la comunità. L'analogia con Cristo risulta tanto più evidente per la missione rivelatrice (cfr. M. FUSILLO, *Il dio ibrido*, Bologna, Il Mulino, 2006).

⁴⁰ Cfr. RAFFAELE MANICA e FABIO PIERANGELI, *Pasolini, invettiva e azzurro*, Roma, Nuova Cultura, 1992.

⁴¹ P.P. PASOLINI, *Teorema*, cit., p. 118: «L'ospite non solo sembra aver portato via con sé le vite di quelli che l'abitano, ma sembra averli divisi tra loro, lasciando ognuno *solo* col dolore della perdita, e un non meno doloroso senso di attesa».

del sacro. Attraverso questi, i personaggi ritrovano una purezza perduta nella regressione primitiva e a tratti paradossale delle norme che regolano il comportamento umano. L'ospite è salvezza ma anche condanna, perché scava un abisso che i personaggi non riusciranno più a colmare.

Tutti i testi qui analizzati sono accomunati dall'irreversibilità che segue l'irruzione dell'estraneità; quest'aspetto si ripercuote anche sulle strutture narrative, in particolar modo sul finale. Questo rimane aperto, non risolve infatti il disagio iniziale, ma anziché concludere solleva nuovi dubbi e domande: di Ellida non sapremo mai se la partita con lo Straniero è davvero finita o se è solo rimandata; Michel lascia aperta l'ipotesi che dietro l'interesse per l'esotico possa celarsi un'omosessualità non svelata⁴² (la quale potrebbe essere il vero *altrove* della ricerca del protagonista); della famiglia borghese non sapremo mai se la missione salvifica dello straniero possa dirsi veramente tale e tutto rimane irrisolto nell'infinito delle potenzialità. L'elemento di omogeneità che emerge da opere così distanti per contesto e ideologia è la comune percezione dell'estraneità, seppur con diverse gradazioni: da minaccia a totalità distruttiva, da spettro a presenza che si esprime attraverso la fisicità.

⁴² Nel testo vi sono riferimenti sparsi della possibile inclinazione omoerotica del protagonista, poiché le figure che catalizzano il desiderio e il "risveglio" di Michel sono sempre maschili. Nel finale, in particolar modo, viene accentuata tale ambiguità poiché il protagonista afferma di preferire alla compagnia di una donna quella del fratello: «[...] ma ogni volta che la incontro ride e osserva scherzosamente che le preferisco suo fratello. Sostiene che è soprattutto lui a trattenermi qui. Forse non ha completamente torto...» (A. GIDE, *L'immoralista*, cit., p. 107).

FEDERICA TORTORA

«IL CACCIATORE È DIVENTATO FARFALLA»
FIGURE DELLA CACCIA IN KAFKA

I. LA CACCIA E IL DIONISIACO SOPPRESSO NE *IL PROCESSO*

L'immagine della caccia attraversa in maniera più o meno sottile l'intera opera di Franz Kafka ed il percorso che traccia è lungo e complesso: paradossalmente un buon punto di inizio è la fine. Non una fine qualunque, ma quella del romanzo più conosciuto dell'autore praghese, *Il processo*: il capitolo finale rievoca, con l'arrivo a casa di K. di «due signori», l'incipit del romanzo: se nel primo capitolo i due personaggi arrecano l'accusa, nell'ultimo avviene l'effettiva condanna. Sono molti gli elementi che stupiscono in queste poche pagine, ma è in primis la morte di K. a cogliere il lettore impreparato; il finale de *Il processo* piomba in scena in maniera inattesa non solo perché spietato ma soprattutto perché pone un punto definitivo ad una storia che presenta tutte le prerogative per rimanere aperta: tutto nel romanzo sembra suggerire che il destino di K. sarà per sempre quello di non assolto e non condannato; il processo, nei suoi spazi labirintici e nella sua tendenza a protrarsi nel tempo ma mai a concludersi, ha tutti i caratteri dell'infinità. Durante l'incontro con Tintorelli questo aspetto traspare in maniera evidente nelle parole del pittore: «l'assoluzione apparente e il rinvio, solo queste sono in gioco»¹: l'assoluzione reale viene automaticamente eliminata dal tavolo, si tratta addirittura di una «leggenda»². Come, però, non è possibile appellarsi agli assolti, figure leggendarie, allo stesso modo non sono mai nominati possibili condannati; anche la prospettiva della condanna appare quindi remota: per tali ragioni stupisce l'avvenuta condanna che bruscamente interrompe la ciclicità potenzialmente infinita del processo. Ed è proprio in queste cruciali pagine che emergono sulla scena elementi che rievocano la dimensione rituale della caccia: il coltellaccio da macellaio e l'ultimo pensiero del protagonista, in cui egli riconosce nella sua condizione quella di un animale braccato («come un cane!»³). Non è, inoltre, soltanto la morte del protagonista a rappresentare un momento di rottura rispetto all'intero romanzo, ma soprattutto la modalità in cui essa avviene: l'intera scena sembra voler trasgredire la dimensione claustrofobica del

¹ FRANZ KAFKA, *Il processo*, trad. it. di E. Franchetti, Milano, Rizzoli, 1986, p. 191.

² Ivi, p. 190.

³ Ivi, p. 162.

romanzo, trasportando invece il lettore in una sfera altra, vicina ad una realtà primordiale ed intatta. Prima prova di questo passaggio è il cambiamento spaziale; l'intero romanzo è caratterizzato da ambienti chiusi, spesso soffocanti: i labirintici corridoi del tribunale, l'angusto studio del pittore Tintorelli, in cui «più di due lunghi passi in largo e lungo non si facevano»⁴, la casa dell'avvocato. L'esecuzione avviene però in un luogo dalle caratteristiche completamente diverse:

Nei pressi di una casa dall'aspetto ancora quasi del tutto cittadino, c'era una piccola cava di pietra abbandonata e deserta. Quei signori si fermarono lì, sia che questa fosse stata la loro meta fin dall'inizio, sia che fossero troppo esausti per continuare a correre [...]. Dappertutto si posava il chiaro di luna con la sua naturalezza e quiete, che non sono date a nessun'altra luce⁵.

Per la prima volta l'azione si sposta in un contesto naturale ed al contrario della pienezza, soprattutto materiale, che caratterizza gli altri ambienti del romanzo, la cava è descritta in maniera quasi sinonimica «abbandonata e deserta». È possibile leggere anche solo dietro questo drastico cambiamento spaziale un significato profondamente legato non solo alla ritualità della caccia ma anche alla spinta dietro al rituale stesso: l'elemento dionisiaco. Nelle *Baccanti* euripidee viene infatti scritto in relazione al dio greco:

è cosa dolce su nei monti
quando dai tiasi in corsa si cade al suolo,
con indosso la sacra pelle di cerbiatto
a caccia del sangue del capro ucciso
il piacere di mangiare carne cruda⁶.

Nel rituale di caccia trova quindi libera espressione la spinta dionisiaca dell'esistenza, pura ebbrezza e irrazionalità opposta alla perfezione formale dell'apollineo⁷; allo stesso modo solo nella brutale ed inaspettata esecuzione finale potrebbe trovare sfogo l'impulso dionisiaco rigidamente soppresso nel corso dell'intero romanzo, in cui invece impera un "falso" apollineo, una sua degenerazione. Immagine rappresentativa di tale distorsione potrebbe essere la tana descritta da Kafka nell'omonimo racconto: una gigantesca e complessa costruzione realizzata da una ibrida creatura tra l'umano e l'animale; la tana avrebbe in teoria come unico scopo l'accoglienza e la protezione, ma l'instancabile rimuginare del suo costruttore si riflette sulla costruzione stessa, dando vita ad un'opera architettonica astrusa e labirintica, espressione materiale di un movimento cervelletto tanto logico quanto

⁴ Ivi, p. 181.

⁵ Ivi, pp. 260-61.

⁶ EURIPIDE, *Baccanti*, a cura di V. Di Benedetto, Milano, Fabbri, 2004, p. 175.

⁷ Cfr. FRIEDRICH NIETZSCHE, *La nascita della tragedia*, trad. it. di S. Giametta, Milano, Adelphi, 1972, pp. 30-32.

incomprensibile: proprio come il Tribunale, la tana finisce per ingurgitarsi autonomamente fino a divenire la parodia di se stessa. L'ordine e la limpidezza apollinea non la caratterizzano così come non caratterizzano il Tribunale: ed il disordine non riguarda soltanto il modo in cui il Tribunale opera, ma anche fisicamente i suoi ambienti, che risultano perennemente sporchi: «il sudiciume è l'elemento vitale dei funzionari [...]. A tal punto la sporcizia è l'attributo dei funzionari, che essi si potrebbero quasi considerare giganteschi parassiti»⁸ scrive a tal proposito Walter Benjamin. Non è quindi come massima espressione della ragione apollinea che il Tribunale si erge ma piuttosto come massima espressione di un razionalismo tanto artificioso da divenire parodico. In questo sistema immobile, K. si muove cercando di assecondarne le dinamiche, spaesato ma allo stesso tempo continuamente indirizzato da nuovi stimoli: quelli del suo difensore, dello zio, del cappellano, del pittore: figure di mediazione che non fanno altro se non mantenere K. all'interno del labirintico sistema, fornendogli di volta in volta nuovi strumenti per difendersi ma mai, si badi bene, per «vivere al di fuori del processo»⁹. L'unico possibile momento di evasione resta il finale selvaggio: la brutale esecuzione rappresenta la possibilità che il dionisiaco ha di farsi spazio in tale sistema. Prima dell'ultimo capitolo, è già possibile riconoscere nell'opera alcuni tentativi, da parte di tale elemento, di emergere sulla scena e rompere la rigidità spaziale e narrativa del romanzo: ad esempio, lo storno di ragazzine che attorniano lo studio del pittore ricordano nel loro chiasso e fervore le Baccanti euripidee; nonostante la giovane età una di loro «non sorrise neppure, anzi guardò K. con uno sguardo perspicace e provocante»¹⁰: se in apparenza si tratta di un gruppo di bambine, i gesti e le parole rivelano una natura antitetica, la volontà di mimare un atteggiamento infantile con una consapevolezza e ambiguità adulte. In maniera simile, anche l'elemento erotico non riesce a trovare spazio in maniera naturale: gli incontri di K. con l'altro sesso si risolvono in occasione erotiche e sessualmente cariche senza che però ne avvenga mai un'effettiva realizzazione: non solo per il mancato rapporto sessuale, ma anche perché questi incontri appaiono sempre frugali e nascosti, come quello con la segretaria Leni:

Con una specie di orgoglio, Leni stava a guardare K. che con meraviglia le apriva e chiudeva sempre le due dita, finché non vi posò un bacio fuggevole e le lasciò andare. «Oh!» esclamò subito «mi ha baciata!» In fretta, la bocca aperta, con le ginocchia le si arrampicò addosso¹¹.

⁸ WALTER BENJAMIN, *Franz Kafka*, in *Angelus novus. Saggi e frammenti*, trad. it. di R. Solmi, Torino, Einaudi, 1962, p. 278.

⁹ F. KAFKA, *Il processo*, cit., p. 247.

¹⁰ Ivi, p. 178.

¹¹ Ivi, p. 149.

A caratterizzare il personaggio di Leni c'è poi una non trascurabile peculiarità fisica: una membrana quasi anfibia lega due dita del piede; l'elemento animale rappresenta un ulteriore elemento di trasgressione, di irrazionalità primordiale: è simbolo di un regno incorrotto, un territorio dionisiaco in cui le leggi del Tribunale non possono agire, ma che, come sempre, non riesce a trovare libera espressione: sopravvive solo nel dettaglio nascosto, come un'appendice non necessaria ed anzi quasi vergognosa; così Leni sceglie di mostrarlo a K. nello stesso modo in cui si sceglie di condividere un segreto, qualcosa di scabroso ma allo stesso tempo eccitante perché anomalo. È proprio questa particolarità della ragazza che K. bacia: egli riconosce all'animalità di Leni il valore della diversità, il valore di ciò che è fuori dal Tribunale. Allo stesso modo anche le bambine rappresentano un elemento innaturale e non configurato che a forza cerca di farsi spazio nella dimensione di contraffatta razionalità del Tribunale: le si osserva spiare attraverso le fessure, presidiare i confini del piccolo studio, ma l'accesso resta negato; come afferma Tintorelli, anche loro appartengono al Tribunale: il dionisiaco è così nuovamente riassorbito e negato. L'episodio finale, la condanna e l'esecuzione, rappresenterebbero però il culmine di questa sottile tensione dionisiaca che attraversa l'intero romanzo in forma sotterranea e mai espressa: non solo permetterebbe a K. di interrompere la presunta ciclicità processuale e sottrarsi, seppur in maniera drammatica, alla sua statica dimensione purgatoriale ma gli conferirebbe un ruolo specifico: quella di vittima sacrificale. Questo però non avviene; la dimensione della caccia e quella sacrificale vengono negate: il tragico, in cui apollineo e dionisiaco si compensano in maniera perfetta, non riesce a realizzarsi.

2. «NIENTE DI EROICO»: LA MANCATA REALIZZAZIONE DEL TRAGICO

In primo luogo, la realtà stessa della caccia è negata fin da subito: si osserva infatti K. consegnarsi ai suoi assassini volontariamente e senza resistenza alcuna. «Non c'era niente di eroico se adesso resisteva, se adesso dava filo da torcere a quei signori, se adesso, nella difesa, cercava di godere l'ultima parvenza di vita»¹²: non solo K. non riconosce in una sua possibile resistenza una concreta possibilità di riuscita ma neppure un valore tragico. Le immagini dell'Antigone sofoclea o della Medea euripidea racchiudono efficacemente la caratteristica emblematica dell'eroe tragico: la ferrea opposizione del singolo di fronte al destino o al sistema vigente, da cui scaturisce il conflitto su cui il tragico si fonda. Nel romanzo kafkiano questo però viene meno, venendo a mancare la tensione tra i due poli opposti che è necessaria a crearlo: K. potrebbe infatti tentare una resistenza, riappropriandosi della dimensione tragica; invece, anche in quest'ultima possibilità di

¹² Ivi, p. 259.

azione, egli sceglie di «conservare fino alla fine la mente che serena ripartisce»¹³ e la scelta si rivela l'ultimo atto di sottomissione al Tribunale. Ma non è solo il comportamento del protagonista a negare la dimensione tragica: anche i suoi assassini boicottano la sacralità del rituale, che trova la sua massima espressione nello strumento del coltello. Particolarmente ricorrente nell'opera kafkiana, il coltello è nell'immaginario mitico lo strumento privilegiato del rito sacrificale; Susanetti sottolinea come «nella prassi sacrificale, i partecipanti al rito si proteggono dalla colpa di uccidere, additando in ultima analisi il coltello come responsabile della morte»¹⁴; è il coltello ad essere quindi investito della tensione e della sacralità del rito: ed è proprio questo a divenire oggetto di scherno nell'esecuzione di K.:

Poi uno dei due signori aprì la finanziaria e da un fodero appeso a una cintura che passava sopra il gilè estrasse un coltello da macellaio, lungo, sottile, a due tagli, lo tenne sollevato e ne esaminò il filo alla luce. Di nuovo ripresero i disgustosi complimenti, uno porse il coltello all'altro al di sopra di K., quindi lo restituì passando sempre sopra K. Adesso K. ebbe l'assoluta certezza che sarebbe stato suo dovere afferrare il coltello mentre gli passava sopra da mano a mano e conficcarselo da sé.¹⁵

Il pensiero di K., frustrato dall'imbarazzato scambio di gesti che avviene proprio sopra il suo capo mentre egli attende la morte, rappresenta il culmine di una scena dall'indubbio potenziale comico; come però scrive Kundera:

Nel mondo della kafkianità il comico non rappresenta un contrappunto del tragico (il tragicomico), come avviene in Shakespeare; non è lì per rendere più sopportabile il tragico grazie alla leggerezza del tono; non accompagna il tragico, no, lo distrugge sul nascere, privando così le vittime nella sola consolazione in cui possono ancora sperare: quella che si trova nella grandezza della tragedia¹⁶.

Anche in questo caso la comicità della paradossale scenetta non fa altro che azzerare ancora una volta le possibilità tragiche del racconto: è solo la pallida imitazione di un sacrificio portata in scena da personaggi oramai incapaci di riscoprire quella dimensione dionisiaca soppressa. Così K. non riesce ad essere di più che mera preda, in una caccia che perde tutto il suo spirito tragico e tutti i significati ad esso relativi. E forse la vergogna destinata a sopravvivergli non sta in altro che in questo: nel non essere riuscito, neppure attraverso la morte, a divenire l'eroe tragico della sua storia.

¹³ *Ibidem.*

¹⁴ DAVIDE SUSANETTI, *Euripide. Fra tragedia, mito e filosofia*, Roma, Carocci, 2007, p. 191.

¹⁵ F. KAFKA, *Il processo*, cit., p. 261.

¹⁶ MILAN KUNDERA, *In qualche posto là dietro*, in ID., *L'arte del romanzo*, trad. it. di E. Marchi, Milano, Adelphi, 1986, p. 151.

3. DAL *CACCIATORE FEROCO* AL *CACCIATORE GRACCO*: STORIA DI UN TOPOS LETTERARIO

Quello della caccia può essere considerato come un vero e proprio leitmotiv della narrazione kafkiana, ma è in realtà un topos che attraversa l'intera letteratura occidentale, soprattutto nella forma della archetipica caccia infernale. Il topos trova nel mito nordico la sua origine: è Odino a guidarla, seguito da un corteo di morti, condannando all'oltretomba chiunque venga travolto dalla schiera furiosa; se questa può considerarsi l'origine, percorrere tutte le strade e le diverse reinterpretazioni che il mito conosce nel corso dei secoli è impresa impossibile. Rimanendo sempre in area tedesca spicca innanzitutto la ballata *Il cacciatore feroce* di Bürger, diffusa in Italia nel 1816 grazie alla traduzione che Giovanni Berchet ne compie nella *Lettera semiseria di Grisostomo al suo figliolo*¹⁷. A tal proposito, la prima osservazione del traduttore sottolinea quanto sia radicato l'immaginario della caccia, legato alla dimensione infernale, nella coscienza del popolo tedesco: è pertanto opportuno chiedersi come si caratterizzi esattamente questo immaginario.

Proprio all'inizio della ballata, nell'invocazione che invita alla battuta di caccia, quest'ultima viene quindi descritta come «nobile»: l'aggettivo si riferisce ovviamente alla categoria sociale di chi si dedica a questa attività, ma è possibile cogliere anche un'altra sfumatura; la caccia non è infatti un'attività di libera brutalità ma prevede, al contrario, l'esercizio della cortesia. Nel testo si contrappongono non a caso due cavalieri: figure antitetiche e simboliche del Bene e del Male. Non è quindi inopportuno considerare quel «nobile» anche in senso morale: non appartenere a questa nobiltà significa soprattutto transigere regole non scritte ma comunemente riconosciute di *pietas* ed onore, ed il cacciatore feroce rappresenta questa trasgressione, la rottura dello stereotipo del cavaliere cortese. In questo scenario, il conte a guida della battuta finisce per cedere alla malignità della figura negativa e la suprema trasgressione è rappresentata dall'offesa arrecata all'Eremita e alla sua cappella: pur di seguire la preda fuggita in quei territori, il cacciatore sconfinava in «l'asilo di Dio». È in questo momento che la caccia tradisce le sue intenzioni cortesi diventando altro: è questo passaggio dal sacro all'empio a determinare la sua trasformazione da nobile a infernale. Nella riscrittura di Bürger, quindi, la caccia infernale è indissolubilmente legata alla condanna morale del cacciatore, che è anche e soprattutto condanna religiosa: viene individuato un elemento di colpa che di conseguenza esige un castigo.

Berchet nota un caso simile nella letteratura italiana: quello dell'ottava novella della V giornata del *Decameron*, l'episodio di Nastagio degli Onesti. La punizione

¹⁷ Cfr. GIOVANNI BERCHET, *Sul «Cacciatore feroce» e sulla «Eleonora» di Goffredo Augusto Bürger. Lettera semiseria di Grisostomo al suo figliolo*, in *Opere*, vol. II, *Scritti critici e letterari*, a cura di E. Bellorini, Bari, Laterza, 1912, pp. 9-58.

ha qui però uno scopo narrativo ben preciso: è il *deus ex machina* che Nastagio sfrutterà per persuadere la donna da lui amata a ricambiarlo e la scena di caccia ha una chiara funzione teatrale e mimetica. La novella di Boccaccio nasconde infatti una volontà molto diversa dal caso del cacciatore selvaggio, ma è interessante notare come la caccia infernale sia oramai divenuto un topos e che, in quanto tale, presenti delle inviolabili costanti: la dimensione mortuaria, la trasgressione, l'offesa nei confronti di una figura autoritaria, la punizione divina, l'intrecciarsi del piano dei vivi e quello dei morti; più incisiva, e più sotterranea, è invece la potenza di tale immagine topica in uno dei racconti più enigmatici di Franz Kafka: ancora una volta il protagonista è un cacciatore, *Il cacciatore Gracco*.

4. «IL CACCIATORE È DIVENTATO FARFALLA»: UN'IDENTITÀ ORMAI INCRINATA

Ne *Il cacciatore Gracco*, la narrazione si apre con la descrizione di un ambiente alquanto tranquillo, il molo di quella che si può supporre essere una piccola cittadina, dominato da figure ordinarie e quasi dormienti nel loro annoiato torpore; in questa rarefatta atmosfera sospesa irrompe un battello da cui scendono a terra un capitano e due uomini intenti a trasportarne un terzo su una barella: l'elemento di novità rappresentato dal battello e dai suoi uomini non risveglia o attira però l'attenzione di nessuno, la città resta indifferente. È a questo punto che iniziano a distinguersi lentamente sulla scena quelle che saranno le due figure protagoniste della narrazione: la prima emerge in maniera particolare, a distinguerla immediatamente è l'attenzione che cova nei confronti di ciò che lo circonda:

Da una delle viuzze strette fortemente ripide che conducono al porto, giunse un uomo col cilindro fasciato a lutto. Si guardava intorno attentamente, interessandosi di tutto, la vista dell'immondizia in un angolo gli fece storcere il viso. Sui gradini del monumento c'erano bucce, passandovi davanti le buttò giù col bastone¹⁸.

L'uomo col cilindro si contraddistingue dal resto dei suoi concittadini, che neppure l'arrivo del battello riesce a destare; egli in particolare nota la sporcizia degli ambienti, le bucce di frutta sotto al monumento che viene descritto all'inizio del racconto, quello di un eroe che brandisce una sciabola. Costui verrà presentato a breve: è il sindaco di Riva, la piccola città dormiente. La seconda figura è quella dell'uomo steso sulla barella che il sindaco incontra in una stanza chiusa, al piano superiore di un edificio in cui viene scortato dal capitano del battello. Questa è invece la presentazione del secondo personaggio, colui che dà il nome al racconto:

¹⁸ F. KAFKA, *Il cacciatore Gracchus*, in *Tutti i racconti*, trad. it. di G. Raio, Roma, Newton, 1988, p. 255.

Vi giaceva un uomo, i capelli e la barba cresciuti disordinatamente, pelle abbronzata, aveva all'incirca l'aspetto di un cacciatore. Giaceva immobile, apparentemente senza respiro, con gli occhi chiusi, tuttavia solo ciò che lo circondava indicava che forse era morto¹⁹.

Già in questo breve passaggio sono presenti i due elementi fondamentali che caratterizzano il personaggio: egli ha un aspetto simile a quello di un cacciatore e sembra morto. Precipitando da un pendio durante l'inseguimento di un camoscio, nella Foresta Nera, il cacciatore perde infatti la vita: la barca funebre che avrebbe però dovuto trainarlo nel regno dei morti, sbagliando rotta per un attimo di disattenzione del capitano, lo condanna a vagare per tutti i paesi della terra, non abbastanza vivo e non abbastanza morto.

I richiami all'originaria leggenda tedesca della caccia infernale sono diversi: anche in questo caso il protagonista muore durante una battuta di caccia ed anche in questo caso sembra esserci una punizione da scontare. Ancora una volta la figura del cacciatore appare indissolubilmente legata ad uno stato intermedio che si colloca tra la vita e la morte; egli è l'abitatore di un limbo, la concreta testimonianza di una realtà in cui i confini tra le cose divengono labili e confusi, in cui morte e vita comunicano in maniera quasi naturale. Ma egli è anche la figura di mediazione tra due dimensioni ormai culturalmente lontane: il cacciatore è l'ombra di quell'eroico monumento sporco e trascurato descritto ad inizio racconto, richiamo di una sfera mitica e primordiale in cui il folklore vive nella coscienza del popolo in maniera attiva e non dormiente. È interessante notare come ad un certo punto del racconto, durante il dialogo con il sindaco di Riva, Gracco passi da una condizione indeterminata («un cacciatore») ad una ben determinata («il grande cacciatore della Foresta Nera»²⁰): proprio questo passaggio indica l'adesione all'archetipo, all'immagine a lungo consolidata del cacciatore nella letteratura e nell'immaginario tedesco: non è casuale quindi la connotazione geografica della Foresta Nera, epicentro di un panorama leggendario, inquietante e ricco di suggestioni arcane. Il cacciatore Gracco è figlio di tale ambientazione e dell'immaginario topico della caccia selvaggia, così vivo nel popolo tedesco; il popolo del racconto kafkiano però non è più così: su una barella il cacciatore Gracco e il suo seguito, simbolo di quel mondo arcano e dimenticato, si fanno strada ma «nessuno si avvicinò, nessuno fece una domanda, nessuno li osservò attentamente»²¹.

Figura di mediazione tra due mondi ma anche prigioniero del limbo: così si presenta il cacciatore. D'altronde anche il protagonista de *Il processo* vive uno stato simile: egli non è assolto e non è condannato; «sei in arresto, ma puoi continuare»: questo viene detto all'impiegato K.; similmente il destino beffardo sembrerebbe dire al povero Gracco «sei morto, ma devi vivere». È in questa

¹⁹ Ivi, p. 256.

²⁰ Ivi, p. 258.

²¹ Ivi, p. 255.

riconosciuta ma accettata contraddizione che i due personaggi sono costretti a esistere, e non esistono al di fuori di essa: K. può uscirne soltanto morendo e al cacciatore Gracco è negato anche quest'ultimo *escamotage*. Così come K. anch'egli si chiede quale sia la sua colpa, ed è senza dubbio questo uno dei nodi più importanti del breve racconto. Se ancora una volta si tenta di leggere il racconto kafkiano inserendolo in quella radicata tradizione tedesca di cui è parte integrante anche *Il cacciatore feroce* di Bürger, sarà evidente come sia necessaria una colpa: quella che nella leggenda tedesca, e in tutte le sue future ramificazioni, è l'offesa al dio, la violazione del sacro. Gracco infatti afferma:

Io ero un cacciatore, è questa forse una colpa? Ero impegnato come cacciatore nella Foresta Nera, dove allora c'erano ancora i lupi. Mi appostavo, sparavo, colpivo, scuoiavo, è questa forse una colpa? Il mio lavoro era apprezzato. Mi chiamavano "il grande cacciatore della Foresta Nera". È questa una colpa?²²

Un'altra possibile traduzione, oltre ad «apprezzato», del termine tedesco *gesegnet* è «benedetto»: questa traduzione sottintende una dimensione quasi sacrale dell'attività di caccia. Quello che il lettore può presupporre è quindi che, anche nel racconto kafkiano, avvenga quel necessario passaggio dal sacro al profano verificatosi nella ballata di Bürger: così come la caccia era nobile e diviene selvaggia, allo stesso modo anche quella di Gracco è in origine un'attività onorevole che ad un certo punto smette di esserlo; egli perde il suo status di grande cacciatore della Foresta Nera e, coerentemente alla narrazione topica, ne consegue la punizione. Una differenza fondamentale però separa il racconto kafkiano da quello topico: la colpa non viene esplicitata. Mentre il cacciatore feroce conosce le sue colpe e l'intervento del Dio è esplicito, Gracco muore ed è costretto a vagare per l'eternità senza alcuna consapevolezza del suo peccato: in ciò si nasconde il senso più tragico e profondo dell'intero racconto; tutta l'impalcatura topica di natura moraleggiante in cui alla colpa consegue il castigo crolla indissolubilmente. Nella narrazione kafkiana il mito, che sia di origine nordica o greca, diviene un contenitore vuoto entro cui il personaggio si muove spaesato tra significanti che hanno perso il loro significato. Così accade anche all'Odisseo protagonista de *Il silenzio delle sirene*: «Ora, le sirene hanno un'arma ancora più terribile del canto, il silenzio. Non è accaduto ma si potrebbe pensare che qualcuno si sia salvato dal loro canto, ma certo non dal loro silenzio»²³. Odisseo e Gracco sono quindi gli abitatori di questo nuovo universo narrativo in cui le sirene non cantano e gli dei non comunicano; il carattere più tragico della loro vicenda sta proprio in questo: l'elemento divino e sovraumano non scompare, è presente, semplicemente *non* risponde; non si riconoscono in quanto abbandonati, ma in quanto rifiutati: mille volte sarebbe preferibile il canto spaventoso alla possibilità del vuoto. In questo nuovo

²² Ivi, p. 258.

²³ ID., *Il silenzio delle sirene*, in *Tutti i racconti*, cit., p. 277.

sistema privo di punti di riferimento, il ruolo di cacciatore è l'ultimo brandello di identità rimasto al protagonista, l'ultima traccia di un'appartenenza alla grande narrazione mitica tedesca. Ma anche quest'ultimo appiglio finirà per essere abbandonato:

Ero vissuto volentieri e volentieri ero morto; prima di salire a bordo, felice gettai via quella robaccia, il fucile, la borsa, il coltello da caccia, che con orgoglio avevo sempre portato con me, e indossai il sudario come una fanciulla indossa l'abito nuziale. Stavo disteso e aspettavo. Poi avvenne la disgrazia²⁴.

Nel momento della morte Gracco rifiuta tutti i simboli della sua secolare identità, tra cui spicca nuovamente quello del coltello: sta forse in questo la colpa? Non è possibile rispondere: l'unica cosa certa è che questo momento determina la trasformazione definitiva. L'immagine archetipica viene abbandonata per indossarne un'altra ed attraverso il cambio d'ambito viene ufficializzata la mutazione: «il cacciatore è diventato farfalla»²⁵. Gracco smette di essere il «grande cacciatore della Foresta nera» e aderisce invece ad un altro ruolo topico: quello di eroe kafkiano, intrappolato in un labirinto di significati estranei, condannato non al riposo, ma al viaggio eterno. In questa dimensione il cacciatore non può quindi essere riconosciuto né tantomeno aiutato: neppure dal sindaco di Riva. Costui fa parte di quel «numero sterminato di uomini, un esercito, un popolo»²⁶ che, nel racconto *Di notte*, ha il compito di vegliare: coloro che, nell'orizzonte di senso kafkiano, in contrapposizione ai dormienti, non restano indifferenti ed ancora si guardano attorno: proprio come fa il sindaco ad inizio racconto. Di notte egli si sveglia in maniera improvvisa, sollecitato dall'immagine onirica del cacciatore: non può non vederlo, non può restare nell'ignoranza beata del sonno. Una benedizione e una maledizione quella che caratterizza coloro che vegliano: come nota anche Walter Benjamin²⁷ nelle parole di Gracco «lo spirito di volermi venire in aiuto è una malattia da curarsi stando a letto». Il sonno è lo stato dell'incoscienza, ed in un mondo in cui la salvezza è irraggiungibile perché incomprendibile è la colpa, essere coscienti significa partecipare fino in fondo al dramma esistenziale, non poter in alcun momento fuggirne la contraddizione. Così il sindaco di Riva assiste impotente al destino ciclico e infinito del cacciatore; e se per K. la morte segna quanto meno il rifiuto e la fuga della ciclicità, tale privilegio non è concesso a Gracco.

Sarebbe possibile terminare su questa conclusione non particolarmente felice per il mutato cacciatore: è crudele, volendo usare le parole del sindaco, il destino degli eroi kafkiani. Eppure, è su questi toni che il racconto si conclude:

²⁴ ID., *Il cacciatore Gracchus*, in *Tutti i racconti*, cit., p. 258.

²⁵ Ivi, p. 257.

²⁶ F. KAFKA, *Di notte*, in *Tutti i racconti*, cit., p. 284.

²⁷ Cfr. W. BENJAMIN, *Franz Kafka*, in *Angelus novus*, cit., p. 301.

«Straordinario» disse il sindaco «Straordinario. E ora pensa di restare con noi a Riva?».

«Io non penso» disse il cacciatore ridendo, e per rimediare all'ironia poggiò una mano sul ginocchio del sindaco. «Io sono qui, non so altro, non posso fare altro. Il mio battello è senza timone, va con il vento che spira nelle regioni più basse della morte»²⁸.

Se il destino è crudele, quale significato ha il riso del cacciatore? Una possibile risposta è quella fornita da Albert Camus nella sua lettura dell'opera kafkiana: «Kafka nega al suo Dio la grandezza morale, la bontà, la coerenza, ma solo per gettarsi più facilmente nelle sue braccia. L'Assurdo è riconosciuto, accettato, l'uomo vi si rassegna e, da quel momento, sappiamo che non è più l'assurdo»²⁹. È possibile quindi che il cacciatore abbracci questo destino, accettando quella che è l'unica possibilità che il limbo offre: il presente. Sradicato dal suo passato archetipico e privato di nuove possibilità future, il «qui» è la sola condizione accettabile; l'incrinata identità del cacciatore ha quindi un'essenza tragica, come tragico appare il suo destino, ma la sua reazione è invece anti-tragica: egli persegue la strada della rassegnazione, coglie l'ironia della sua trasformazione. Se per K. l'unica salvezza dalla ciclicità perpetua è la morte, per Gracco l'unica salvezza possibile è abbracciarla. Ed il suo viaggio infinito tra tutte le terre del mondo ricorda il viaggio di un altro brevissimo racconto di Kafka, *La partenza*, in cui l'anonimo protagonista parte senza alcuna meta e senza provviste, affermando: «Il viaggio è così lungo che dovrò morir di fame se non trovo nulla per via. Nessuna provvista mi può salvare. Per fortuna è un viaggio veramente straordinario»³⁰. Così anche il Gracco non ha mete, non può fermarsi a Riva, è costretto a salpare ancora sospinto da un vento che non ha nulla di umano e su cui egli non ha alcun controllo; come il Sisifo tanto caro a Camus, anche il cacciatore, costretto ad un perpetuo rinnovarsi della sua condizione, può riconoscere la limitatezza e la tragicità di questo destino, e scegliere di farsene carico. Persa ormai la sua identità secolare, egli può fare di quel «qui» la sua nuova, ed unica, certezza: «io sono qui, non so altro, non posso fare altro».

Forse, nonostante tutto, bisogna immaginare Gracco felice.

²⁸ F. KAFKA, *Il cacciatore Gracchus*, in *Tutti i racconti*, cit., p. 258.

²⁹ ALBERT CAMUS, *La speranza e l'assurdo nell'opera di Franz Kafka*, in ID., *Il mito di Sisifo*, trad. it. di A. Borelli, Milano, Bompiani, 2017, p. 134.

³⁰ F. KAFKA, *La partenza*, in *Tutti i racconti*, cit., p. 299.

VIVIANA VENERUSO

I DISCORSI VUOTI DEL MALE
FIGURE DEL DISCORSO IN *SOMMERSIONE* DI SANDRO FRIZZIERO

I. SCIABORDIO DI VOCI

Una voce anonima inchioda un pescatore alla sua storia, apostrofandolo con il ‘tu’, risuonando dal sottovuoto cavernoso della coscienza in cui proseguono, come tappati, i suoi giorni: la sua vecchiaia non può fuggire fuori dal tempo, e ogni giorno è un irrancidirsi nella propria meschinità. Il filtro della voce narrante penetra fin dentro le piaghe infette della vita del personaggio, col bizzoso ardire di raccontare perfino ciò che la sua memoria aveva censurato sotto un sordido strato di bestemmie incattivite. Risultato di quel disseppellimento, di quella esplorazione speleologica dentro questa coscienza, è la storia stessa: l'intreccio di *Sommersione* è tutto tramato dal vettore di una voce robusta e materica, che ha la consistenza ruvida della ruggine o della roccia. Con questi primi passi dentro la storia, ci si addentra in una riflessione critica intorno al secondo romanzo di Sandro Frizziero, edito da Fazi Editore, finalista del Premio Campiello 2020.

Il protagonista – pescatore da tutta la vita, sagoma fatta di mare e di ombra – ha i connotati di un anti-eroe vecchio ed esausto, ma non per questo lo si direbbe realmente rassegnato. Mentre la sua stanchezza lievita, in parallelo si gonfia il male che egli cova e trascina lungo i giorni; male che, con l'avanzare dell'età, non si limita semplicemente a ristagnare nella sua vecchiaia, frangia usurata del tempo della vita. Al contrario, il vecchio non smette mai di rinnovare l'odio che incuba, né di compiere i peccati che medita: le sue storture, che dapprima hanno la forma di pensieri astratti, deflagrano presto in una rabbia incendiaria, si trasformano in azioni meschine, sabotaggi ben studiati. Ogni sua biliosa azione nasce da una cattiveria arroventata e fraudolenta. La muscolatura dell'opera è tutta fatta di nervi tesi dalla collera. Infatti, sebbene il pescatore sia pugnacemente convinto che quel dio cui tanto era stata devota la sua defunta moglie non esista (se non come guscio vuoto di un'astrazione che gli uomini hanno avuto bisogno di inventare per dirottare le proprie responsabilità e smaltire le deiezioni delle proprie colpe) non può fare a meno di rimasticare il nome di quella divinità anonima, per poi espellerlo in uno sputo. Nel condirlo di bestemmie truci e blasfemo disgusto, non può non invocarlo quale testimone del proprio esistere: allora quel dio, negato e ripudiato, è destinato a rimanere comunque l'unico destinatario possibile del flusso di pensieri acquitrinoso che sciaguatta tra le pagine.

Per tutto il testo, la scrittura si tende lungo lo sforzo di dare una forma – territorializzata, terrigna e antropologicamente accuratissima – all’odio. Sentimento, quest’ultimo, che pare essere il solo motore dei giorni del protagonista, in grado di tenere ancora in vita la sua carcassa cascante, che pare ignorare i meccanismi più elementari di autoconservazione e si alimenta solamente per mezzo di zaffate di rancore. Come quello che ribolle nel fegato di tutti i misantropi, il suo è un odio capiente, democratico, che fa posto per tutti: scruta quella marmaglia estranea di Altri tenendosi a debita distanza, e non smette mai di indirizzargli contro il suo livore marcescente. In più, il suo è un odio giudicante, che fa la morale agli altri, dall’alto della sua irretrattabile intolleranza per la specie umana tutta. Non perché si ritenga più virtuoso degli altri, o più giusto; forse uno degli aspetti più bestiali della sua personalità è proprio la trasparente consapevolezza del dirupo lungo cui è precipitata la sua anima e l’irredimibilità del male a cui si è votato.

Quel rifiuto degli uomini, nella forma della materia narrata, si traduce in uno strumento cui la prosa fa continuamente ricorso, in maniera ripetuta e pervasiva: un brulichio di similitudini che mettono a confronto gli uomini con gli abitanti della fauna marina. D’altra parte, se è il mondo degli uomini che il pescatore ripudia, quello da cui cerca l’estraneità e l’esilio, dall’altro lato l’universo marino è quello che egli meglio conosce. Non ci si azzarda ad asserire che lo ami, giacché non ama niente intorno a lui, a nulla fa caso: qualunque dettaglio intercettato dal suo sguardo si imprime sulla pagina come già incrostato di marciume. Nondimeno, il popolo del mare e il mare stesso rimangono gli elementi che fondano il suo stesso sistema di pensiero, gli unici termini di paragone possibili. Filtri attraverso cui guardare la realtà e interpretarne i significati che il mondo umano complica o adultera.

Allora, in numerosi momenti, tale inclinazione della scrittura si estrinseca nella forma di vere e proprie similitudini funzionali, ad esempio, a particolareggiare la descrizione di un corpo umano, giacché solamente in questo modo la realtà diventa dicibile per il pescatore, che usa il mare come lente e come abecedario, come strumento ausiliario per gli occhi e per la parola. Si pensi a quando il protagonista ricorda la moglie prima che la malattia le rodessa la formosa bellezza: la comparazione spicca nel testo per la sua soda visività: «[...] la Cinzia prima della malattia, ovviamente, quella con i capelli radi, le braccia gonfie, la pelle lucida per il sudore, gli occhi ravvicinati *come quelli di una sogliola*»¹. Sebbene siano più numerose le occorrenze di similitudini costruite come quella appena citata – cioè esplicite, dove il *come* esemplifica dichiaratamente tali esperimenti immaginativi bifronti – ricorrono anche dispositivi formali diversi, espressioni la cui doppiezza si fonde in autentiche crasi linguistiche: «Uomini-paguro che, come te, si ritirano nelle loro stanze al suono della sirena, si appiattiscono ai muri, si nascondono dietro ai cassonetti, sempre sospettosi e diffidenti come merli, pronti a fuggire se qualcuno

¹ SANDRO FRIZZIERO, *Sommersione*, Roma, Fazi, 2020, p. 58, corsivi nostri.

li osserva anche da lontano»². Questa tendenza della prosa è biunivoca e va in entrambe le direzioni: così com'è un corpo umano a innescare, in diversi momenti, un paragone con la natura animale, allo stesso modo la deformazione immaginifica e mostruosa può ritorcersi al contrario; a volte, può accadere anche che sia un pesce a richiamare a sé affinità e somiglianze con la sostanza umana: «La pelle del pesce s'imbruna, si raggrinzisce, *come* quella di un vecchio quando prende troppo sole in faccia»³.

Risponde sempre a tale formula associativa la descrizione di un sogno allucinatorio in cui a un certo punto il pescatore scivola: la scrittura racconta l'incubo sgranandolo nella sua sostanza di immagini terrificanti, una vera e propria catabasi nell'abisso, dove i fotogrammi che risalgono a galla nella coscienza appaiono deformati dalle recrudescenze di un male che gorgoglia, in quel tempo-limbo sottilissimo tra il sonno tormentato e la veglia. Diversamente dalla qualità tipologica delle altre associazioni, stavolta l'analogia sconfinava quasi in una transizione metamorfica, scavalcando la struttura canonica della similitudine e finanche l'ibridazione della crasi, poiché le immagini (e non, in questo caso, le parole) si liquefanno in un unico perturbante incrocio: il miraggio di un uomo, che il protagonista intravede nelle profondità marine mentre i suoi connotati si deformano in quelli di un pesce: «Là sotto, tra le acque turbinose del porto, deve esserci un pescatore esperto, magari vecchio come te, una rana pescatrice che vive solo mossa dalla vendetta»⁴. La metamorfosi perciò è qui duplice, coinvolgendo a un tempo sia il livello fisionomico più superficiale che quello interiore: a questa mostruosa visione animalizzata vengono infatti associati sentimenti grondanti d'odio che generalmente si assocerebbero agli uomini. Quel sogno d'inferno continua, accompagnato dalla presenza pullulante e non sempre amica degli animali del mare, che vivono adesso antropomorfizzazioni e animazioni; essi replicano così, con spaventoso orrore, l'intreccio meticcio delle nature che era avvenuto nella scena appena citata:

Ti lasci andare e ti senti finalmente libero mentre scendi negli abissi e attorno a te si compone la danza macabra delle orate e dei branzini, delle canocchie e delle grancevole. Un enorme pesce serra ti si fa incontro e ti elenca tutte le tue colpe prima di morderti sulle gonadis.

Un processo immaginativo del genere potrebbe rispondere alla definizione di "animalizzazione"; nello specifico, si fa riferimento al brillante saggio di Paolo Trama sulla zoopoetica: «Con *animalizzazione*, si vuole indicare un livello descrittivo e analitico dei processi compositivi, retorico-stilistici, considerati in

² Ivi, p. 40.

³ Ivi, p. 61.

⁴ Ivi, p. 66.

⁵ *Ibidem*.

relazione alla presenza dell'animale come personaggio, immagine, parola e figura, ma anche come orizzonte di riferimento costante di tali processi in senso più ampio»⁶. I momenti che si sono appena estratti appaiono effettivamente innervati da una prospettiva trasformativo-onirica, laddove l'immagine umana si "animalizza" e ne vengono snaturati i connotati ma, così facendo, si giunge a stravolgere le prospettive di senso. Nella selva di sensi amnemomici, insondabili ed ermetici del sogno, la scrittura tenta la terza via di un linguaggio altro, qual è quello rappresentato dalle immagini animali e metamorfiche; eppure, neanche la presenza dell'animale *sub metaphora* riuscirà a ispessire di senso le scorie del sogno rapprese nel narrato.

Se l'animale è la più compiuta allegoria dell'Altro – portavoce di un linguaggio estraneo, il cui sguardo rimarrà sempre sibillino e indecifrabile – la sua presenza si staglia nel testo come una palpebra serrata, che non si indovinerà mai cos'ha visto. In altri casi ancora, intersezioni e somiglianze tra uomini e animali sono rintracciate perfino dai personaggi: ripetute a mo' di perle formulari di saggezza popolare: «Come direbbe proprio Don Antonio, che la Cinzia amava tanto citare, i peccati sono come le anguille: vanno al Mar dei Sargassi e poi inspiegabilmente ritornano»⁷. Oppure assumono la forma di un pensiero del protagonista stesso, mimetizzato e sciolto dentro il suo flusso ragionato:

Gli uomini, quando ragionano, o meglio, quando fingono di ragionare, sono come le sardine, pensi. Amano stare appiccicati tra loro, sentirsi parte di un'idea più grande, un sentire comunque che non li lascia mai soli. E se uno di questi piccoli pesciolini si stacca dal gruppo, be', ha subito nostalgia perché il mondo è troppo grande, troppo vasto per affrontarlo in solitudine⁸.

Pensieri espressi con tanto livore e grettezza non sono nient'affatto rari nel testo: conditi di ributtante misoginia, essi si riagganciano a quella postura ideologica d'altra parte condivisa da tutti i vecchi e burberi uomini dell'Isola, i quali, nelle proprie chiacchiere da taverna, ciarlano della violenza con cui le proprie donne meriterebbero di essere educate: «C'era bisogno di batterla come il baccalà, perché, come del resto ti dicevi con i tuoi compagni della Taverna, le donne stanno bene pestate, proprio come il baccalà»⁹. Pertanto, l'insistita propensione della scrittura di servirsi di icastici termini di paragone provenienti dal mondo animale, dà forma alla visione secondo cui la natura animale e quella umana non sarebbero estranee l'una all'altra, e neppure così dissimili. Esse, piuttosto,

⁶ PAOLO TRAMA, *Animali e fantasmi della scrittura. Saggi sulla zoopoetica di Tommaso Landolfi*, Roma, Salerno Editrice, 2006, p. 24.

⁷ S. FRIZZIERO, *Sommersione*, cit, p. 126.

⁸ Ivi, p. 105.

⁹ Ivi, p. 101.

coesistono in una comunità dove sia uomini che bestie godono degli stessi diritti, e usano gli uni contro gli altri la stessa dose di brutta violenza.

Proprio per questo, si ritiene possibile un'interpretazione che mutui suggestioni e chiavi ermeneutiche dal modello della "zoopoetica", data la ricorsività dello stile che incita nell'opera «non solo e non tanto l'animale come elemento appariscente del testo (personaggio, immagine), ma l'animale che si annida tra le sue pieghe, a configurare una sorta di serbatoio energetico [...]»¹⁰ di senso, per quanto muto e blindato. Allora l'animale, che è immagine dal doppiofondo cavo, strato sotto il quale non si cela niente che possa essere verbalizzato, non figura tanto come vettore di una significazione che rimarrà serrata nel suo proprio linguaggio; è esso stesso elemento di linguaggio, lemma del solo vocabolario tramite cui il pescatore sa leggere e ridire i segni di realtà.

Il fare esortativo e imperativo a un tempo, su cui si è detta incardinata tutta la narrazione, si anima tramite lo stratagemma comunicativo del 'tu' che addita il protagonista, lo solleva per il bavero e lo spinge con le spalle al muro. Tale postura della voce dota l'intreccio di un sottofondo di ruvida ambiguità, che si acuisce soprattutto verso la fine del romanzo, quando cioè un ricordo aggirato ed eluso per tutta la vita minaccia con insistenza di riattivare il suo potenziale infetto nel presente del tempo della storia. A quel punto, il lettore ha già camminato dentro le paludi putride della vita interiore del personaggio, ne ha già ascoltato pensieri torbidi e disonesti. Ci si sarebbe potuti attendere allora l'intervento di un narratore inaffidabile, che seppellisce il senso di colpa nel rimosso e simula ricordi che non ha, fabbrica racconti che non sono i propri. Diversamente, il bisturi puntuto di quella voce che dall'esterno incide la coscienza del protagonista crepa la superficie della verità e la svela laddove lui avrebbe potuto tacerla. Del resto, in tutto il romanzo non c'è solo un personaggio che, con la sua retorica affabulatoria, inganna il lettore, attraendolo nelle spire della sua carismatica oratoria, come avverrebbe secondo la logica narrativa del narratore inaffidabile alla Zeno o Carrère; a parlare, piuttosto, è una voce che, pur non configurandosi come filtro autodiegetico della prima persona narrante, tuona nell'interiorità del protagonista, portando a galla anche l'indicibile, ciò che di infame e terribile se ne stava rintanato nei sotterranei della coscienza.

Diventa difficilissimo, perciò, tanto per il lettore quanto per il personaggio – e perfino per quella stessa voce che lo costringe al dubbio e all'interrogazione continua – discernere alibi, attenuanti e toppe di oblio, messe a occultare il suo segreto osceno. Mentre da quella voce ci si sarebbe aspettati una requisitoria senza scampo, un'accusa che mai si sarebbe sfilacciata in margini di incertezza ma piuttosto avrebbe sbattuto in faccia al personaggio la truce colpa dei suoi peccati passati, essa invece partecipa del dubbio, attraversa la nebbia di certi ricordi monchi impossibili a ricostruirsi. Gioca con il rimosso e ne fa tassello fantasma della

¹⁰ P. TRAMA, *Animali e fantasmi della scrittura*, cit., p. 22.

materia narrata. Non viene intaccata così la sua attendibilità, ma si mette in dubbio tutto sommato il suo potere. L'equivocità è irrisolvibile e scolla il testo da qualunque verità.

In un altro momento della storia, la voce svela in maniera ancora più perturbante il suo potenziale di ambiguità. Come un burattinaio che manovra i fili del suo congegno, tenendolo così in vita, la voce sembra presiedere alla forza demiurgica delle parole che narra: minaccia di morte il suo personaggio soltanto con l'eventualità di sospendere il periodo nel vuoto, rasciugare le parole, murarle con un punto fermo:

Tu, invece, continui a esistere solo grazie a queste parole. Sono loro a tenerti in vita, a testimoniare la tua esistenza. Basterebbe un punto fermo messo proprio qui, ora, adesso, per ucciderti senza alcuna spiegazione, per farti fare la fine che meriti¹¹.

È questa l'unica zona del testo in cui la voce anonima mette tanto di sé nella storia, scoprendo parte del suo potere e della sua responsabilità poetica; l'unico istante in cui il testo si smaglia e il *focus* sembra spostare la soggettiva proprio sulla voce, che normalmente invece scompare nelle quinte del narrato, facendo piuttosto da cassa di risonanza per le parole del personaggio. Per dirla con Eco: «Non è confusione, è invece un momento di limpida visione, di epifania della narratività, dove appaiono insieme le tre persone della trinità narrativa: autore modello, narratore e lettore»¹².

2. SPAZIO E TEMPO: L'ISOLA COME CRONOTOPO (E TRAPPOLA INFERNALE)

Per quanto riguarda il tempo attraversato dall'intreccio, la narrazione si spalma lungo l'arco di una giornata vissuta dal pescatore sull'Isola; nondimeno, l'effettivo tempo della storia è amplificato continuamente da *flashback* che lo dilatano dall'interno, scene scomode e urticanti che dal passato s'impongono alla memoria e alla scrittura con tutta la deflagrante irruenza del loro portato emotivo. Come accadrà per il personaggio stesso, il cui nome non importa ma, anzi, il cui anonimato lo situa in una condizione universalizzante di generico *everyman*, anche l'Isola che fa da ambientazione alla vicenda non ha nome. Così, la storia del protagonista può coincidere con quella di un qualsiasi uomo, in una qualsiasi succursale d'inferno sulla Terra. L'Isola, da parte sua, non verrà mai agganciata a riferimenti geografici esatti; la sua rimarrà la sagoma d'ombra di un'Isola senza battesimo, identità né coordinate. Benché la sua sia una latitudine fantasma, nella sua descrizione sono stati comunque intercettati alcuni referenti paesaggistici che avrebbero un plausibile attracco con la realtà di certi luoghi della laguna di

¹¹ S. FRIZZIERO, *Sommersione*, cit., p. 34.

¹² UMBERTO ECO, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, Bompiani, 1994, p. 30.

Venezia (Pellestrina, Chioggia sono alcune delle località che lo scrittore ha ammesso aver fatto da superfici riflettenti per la sua ri-creazione letteraria del posto). Infatti, lo stesso autore ha poi precisato di aver trasfigurato la costituzione di quei luoghi reali, di averli cioè rimescolati e confusi tra loro: chiazze disarticolate e galleggianti nella laguna che nella sua immaginazione si sono amalgamate in un unico caliginoso paesaggio.

Tale fondale paesaggistico, che in ogni caso nell'opera non è mai ridotto soltanto a inerte cornice, induce ad allargare la presente riflessione, che può equipaggiarsi anche di certi strumenti attinti dalla critica ecologica. In questo caso specifico, le relazioni tra gli uomini e l'ambiente che figurano nell'opera legittimano e, anzi, stimolano una lettura ecocritica, nell'intenzione di interpretare il sentimento ecologico nella sua polimorfa proficuità semantica. In tal senso, l'opera narrativa si configura come un primo ecosistema, all'interno del quale si iscrive l'atmosfera di un paesaggio fittivo; come in cerchi concentrici che si inanellino gli uni negli altri, o come in un reticolato dalla fitta intelaiatura, le relazioni interpersonali tra i personaggi – anche quando troncate dall'odio o corrose dalla misantropia – reagiscono con il paesaggio determinandone una precipua percezione e una rappresentazione artistica altrettanto connotata. «Se l'ambiente è il contenuto, il paesaggio è la forma: l'espressione sensibile [...] di quelle relazioni che nell'ambiente sono vive e come incarnate»¹³.

Il rapporto con il territorio dell'isola ha, nel romanzo, qualcosa di viscoso e ambiguo, quasi allucinatorio; l'impressione per gli isolani è quella di vivere dentro una bolla di realtà che ignora l'esterno e basta a se stessa. Benché gli abitanti non possano negare né ignorare l'oggettiva proliferazione del progresso che, sempre e solo al di fuori dell'Isola, spadroneggia con le sue promesse e i suoi monumentali motivi di vanto; tuttavia, nessuno di quei sintomi della modernità ha mai concretamente raggiunto l'Isola. Estranea al riverbero della modernità come a quello della tecnologia, in ultima analisi il suo microclima parrebbe rimanere estraneo finanche al trascorrere del tempo:

Tu stesso, scrutando dall'Isola il profilo incerto della Terraferma, hai assistito al lontano moltiplicarsi dei comignoli delle industrie, alla posa di maestosi elettrodotti, all'innalzarsi delle prime torri; ma bastava tornarsi a volgere il tuo sguardo al villaggio per renderti conto che sull'Isola non sarebbe arrivato nulla di nuovo.

Tu e gli altri vecchi dell'Isola non vi accorgete di alcuna differenza confrontando i vostri ricordi e ciò che vedete ogni giorno, sull'Isola non esiste nostalgia per il paesaggio.

Tutto è rimasto così com'era da tempo immemore, quasi che le piccole case alte e strette fossero anch'esse opere della natura [...]¹⁴.

¹³ NICCOLÒ SCAFFAI, *Letteratura e ecologia*, Roma, Carocci, 2017, p. 24.

¹⁴ S. FRIZZIERO, *Sommersione*, cit., p. 26.

Rinchiusa in una bolla o imballata in una teca, l'aria dell'Isola appare immobile da secoli, i cambiamenti esterni non l'hanno mai alterata. Come si diceva, sembra che perfino il tempo la ignori; sicuramente, da parte loro, i suoi abitanti ignorano il tempo, che è una categoria universale così generalizzante e invertebrata che non può applicarsi alla qualità precipua del tempo sull'Isola: quello, d'altronde, lo decide il mare.

Gli abitanti dell'Isola, pur soffrendo la mancanza di servizi pubblici e il crollo del valore degli immobili, sono particolarmente fieri del loro isolamento e ciò non può non derivare dall'indole schiva, per non dire timorosa, dei primi che vi sono giunti, attratti proprio dal carattere impervio e inaccessibile di quei luoghi.

Esiste una fierezza nell'emarginazione e una gioia nell'esclusione. A parere di tutti gli isolani, il mondo fuori dell'Isola non è così migliore del mondo in cui vivono loro¹⁵.

Tale incaponita chiusura degli isolani è perciò interpretata come sintomatica di un vero e proprio determinismo naturale: il luogo ha plasmato il tipico atteggiamento ritroso e superbo di tutti gli abitanti, la convinzione autarchica di bastarsi, di non aver bisogno di spingere lo sguardo sognante o desiderante oltre la lingua di terra che abita. Queste inclinazioni, congenite qualità caratteriali, convergono e si fondono insieme nel personaggio del protagonista, campione antropologico che il lettore scoprirà guastato e corrotto dalle influenze ambientali, oltre che dalle proprie esperienze di vita.

Dal momento che l'intera narrazione transita attraverso i passi del protagonista, che egli cioè è il solo catalizzatore che la voce trapassa, riconsegnandone traiettorie e falcate e sguardi, è vero anche che l'Isola che il lettore s'immagina e impara a conoscere è un «effetto di realtà» che gli deriva unicamente dalle percezioni parziali del pescatore. Un reticolato che si stringe attorno al protagonista come una morsa che ottura il fiato e blocca il tempo. Se, d'altra parte: «le successioni di passi sono una forma di organizzazione dello spazio, costituiscono la trama dei luoghi»¹⁶, l'architettura del luogo-Isola (intendendo il «luogo come spazio praticato»¹⁷, espressione ancora mutuata dalle formule di De Certeau) qui si configura, alla fine, come la riproduzione planimetrica di un inferno la cui misura combacia con lo spazio vitale del protagonista, la manciata di metri cubi entro cui minaccia di venire sommerso:

La mappa dell'Inferno in cui ti trovi a vivere si può tracciare con precisione millimetrica, questa è la verità. Basterebbe unire ogni sofferenza, i punti morti del

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ MICHEL DE CERTEAU, *L'invenzione del quotidiano*, Roma, Editori del Lavoro, 2010, p. 150.

¹⁷ *Ivi*, p. 176.

mondo, come in quel giochino della settimana enigmistica, fino a creare un reticolato, una gabbia che avvolge il pianeta e che imprigiona gli uomini come le seppie.

L'inferno è una trappola tesa, è un ricordo che non si può cancellare¹⁸.

In ultima analisi, è questa la forma assunta dall'intero romanzo, che si chiuderà a cerchio sul protagonista. L'autore ha spiegato, in un'intervista, che il suo titolo alludeva almeno a tre "sommersioni": le sommersioni periodicamente subite dall'isola, dovute perciò agli umori delle maree, la sommersione vissuta dal protagonista, la cui vita passata lo assalta con ricordi che sanno di putrido rimorso, e infine la sommersione che (egli si augurava) avrebbe vissuto il lettore. Una sommersione da cui riemergere con consapevolezza non facili da mandar giù, finanche dolorose, eppure costruttive. Con il nostro sforzo ermeneutico, ci si è voluti avventurare in un'altra sommersione ancora, con l'auspicio che ogni rilettura di quest'opera grandiosa funga da ulteriore arricchente operazione di scandaglio. Non è detto che la riemersione sani o salvi; il romanzo di Frizziero ha saputo comunicare con amaro coraggio che non sempre il male cova attenuanti o alibi, né che c'è da aspettarsi sempre la catarsi di una redenzione – questo, contro il buonismo di qualunque ostinato e acritico 'pensiero positivo' che, per abbracciare una filosofia ottimistica, nega però al male anche il suo potere immunizzante, da anticorpo buono. A un certo punto della storia, l'incedere del protagonista è descritto zigzagante e precario come «il passo dell'ubriaco»¹⁹. Ci si concede un'ultima suggestione immaginativa: si è rivisto, in quel portamento – di un personaggio che non ha nulla dietro di sé, e che per tutta la vita non ha fatto che sputare su ogni residuo di bene, con una distruttiva furia nichilista – l'andatura di un'altra *silhouette* letteraria:

Forse un mattino andando in un'aria di vetro,
arida, rivolgendomi, vedrò compirsi il miracolo:
il nulla alle mie spalle, il vuoto dietro
di me, con un terrore da ubriaco²⁰.

Il poeta che Montale negli *Ossi di seppia* ritrae, si volta e scopre il nulla; squarciato il velo di Maya della realtà non c'è nessuna verità, né alcuna altra significazione in grado di restaurare la superficie crepata. Si conclude che, in fondo, anche dietro il pescatore di Frizziero non ci sia nulla: nulla in grado di salvarlo, né agli occhi di quel dio di cui non cercava il perdono, né agli occhi del lettore (che, forse, lo condannerà).

¹⁸ S. FRIZZIERO, *Sommersione*, cit., pp. 173-74.

¹⁹ Ivi, p. 113.

²⁰ EUGENIO MONTALE, *Ossi di seppia*, in *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1984, p. 42.

SALVATORE SCHIANO

LA LETTERATURA INDUSTRIALE ITALIANA
NEL SECONDO NOVECENTO

È possibile individuare una linea tematica, nella letteratura del secondo Novecento italiano, che unisce tutti gli scrittori che si sono occupati in forma saggistica o romanzesca del cronotopo della fabbrica assieme a tutte le conseguenze sull'uomo di un'industrializzazione diffusa. Le concordanze si ritrovano nelle argomentazioni degli autori e non nel metodo di scrittura. Il dibattito consumatosi attorno alla letteratura industriale riguarda unicamente prospettive tematiche e non direttive stilistiche. Diversi autori si sono chiesti se fosse «antropologicamente sostenibile» questo nuovo modello di sviluppo capitalista. Alcuni sono giunti a conclusioni e teorizzazioni di direttive (Adriano Olivetti nella sua progettazione della «comunità»), altri hanno decostruito il mito del «falso benessere» (Volponi, Fortini e soprattutto Pasolini).

Questo mio breve resoconto analizzerà quanto questi e altri autori hanno sostenuto, negli anni del cosiddetto «boom economico», mantenendo viva e vigile una coscienza critica facilmente assoggettabile all'abbacinamento raggiante del «progresso come falso progresso»¹. L'ipotesi di fondo che viene portata avanti è che ad essere centro e fuoco di tale dibattito sia stato, tra gli altri, Adriano Olivetti a pieno titolo. L'industriale-intellettuale eporediese che tanta importanza ha avuto a cavallo tra primo e secondo Novecento, fino alla sua morte nel 1960, oggi riscuote poco seguito critico nonostante la consistenza della sua opera saggistica, tra cui *L'ordine politico delle Comunità dello Stato secondo le leggi dello spirito* (1946), *Società, stato, comunità* (1952), *Città dell'uomo* (1959) e numerosi altri scritti in larga parte raccolti dopo la sua morte.

I. GENESI DELLA LETTERATURA INDUSTRIALE

Per letteratura industriale italiana si intende quella serie di esperienze scritte condivise da autori del secondo Novecento che hanno ragionato intorno alla tematica dello sviluppo industriale. Questo, arrivato tardivamente in Italia, ha causato una riorganizzazione della società e, conseguentemente, un fervente dibattito letterario. Il capitalismo dei beni ha trasformato l'uomo da soggetto pensante a

¹ Cfr. PIER PAOLO PASOLINI, *Lettere luterane. Il progresso come falso progresso*, Torino, Einaudi, 2003.

consumatore, causando un degenerativo assopimento delle coscienze critiche. In molti hanno avvertito un'esigenza di denuncia: Franco Fortini ci consiglia di farci «candidi come volpi e astuti come colombe»², Paolo Volponi ci parla della «mosche del capitale»³, Ottieri ci parla delle frustrate speranze operaie⁴ e Pier Paolo Pasolini nelle *Lettere Luterane* denuncia questo modo di produzione che ha portato a una nuova concezione del potere al servizio dell'economia e soprattutto ad una rivoluzione sociale in senso borghese, la quale ha seppellito il patrimonio dei valori tradizionali contadini e proletari.

Soggetti catalizzatori del dibattito al quale partecipano scrittori quali Fortini, Pampaloni, Ottieri, Volponi, Sereni, Parise sono Adriano Olivetti ed Elio Vittorini. Vittorini dal 1951 al 1958 lavora per Einaudi alla collana "Gettoni" all'interno della quale viene pubblicato lo stesso romanzo *Tempi stretti* di Ottieri. Successivamente, insieme ad Italo Calvino, fonda la rivista «Il Menabò di letteratura» (1959). Il critico letterario Cesare De Michelis sottolinea l'interesse di Vittorini e della rivista «Il Menabò» per la tematica industriale che comprende non solo il lavoro ma anche le conseguenze di questo sulla comunità e sull'individuo:

Mentre si accumulano sempre più numerosi i romanzi di fabbrica che denunciano lo stravolgimento che c'è stato, Elio Vittorini, su *Menabò* 4, capovolgendo letteralmente la prospettiva si interroga su come la rivoluzione industriale abbia agito modificando l'immaginazione stessa dell'uomo⁶.

Fondamentale è il quarto numero de «Il Menabò» che esce nel 1961 ed è dedicato interamente al conflittuale rapporto tra letteratura e industria. Elio Vittorini parte ancora una volta dalla crisi che la cultura umanistica esperisce all'interno della società di massa⁷. Fa da editoriale al numero della rivista il celebre saggio dello stesso Vittorini *Industria e letteratura*, nel quale egli sostiene la necessità di un'indagine letteraria «[...] pienamente all'altezza della situazione in cui l'uomo si trova di fronte al mondo industriale»⁸. Questo significa nel concreto attrezzarsi di nuovi strumenti critici e di nuovi schemi cognitivi per arginare l'alienazione, la

² FRANCO FORTINI, *Astuti come le colombe*, «Il Menabò», 5, 1962, poi in ID., *Verifica dei poteri*, Milano, Il Saggiatore, 1965, p. 85.

³ PAOLO VOLPONI, *Le mosche del capitale*, Torino, Einaudi, 2014.

⁴ Cfr. OTTIERO OTTIERI, *Donnarumma all'assalto*, Milano, Garzanti, 2004.

⁵ Cfr. P.P. PASOLINI, *Lettere luterane*, cit. La tematica viene analizzata da più angolazioni in tutti gli scritti contenuti nel libro.

⁶ CESARE DE MICHELIS, *I romanzi della fabbrica*, in *Letteratura e industria*, Atti del XV congresso AISLLI, Torino, 15-19 maggio 1994, a cura di G. Barberi Squarotti e C. Ossola, vol. II, Firenze, Leo S. Olschki, 1997, p. 845.

⁷ Cfr. anche ELIO VITTORINI, *Premessa*, «Il Menabò», 1, 1959, p. 2.

⁸ ID., *Industria e letteratura*, «Il Menabò», 4, 1961, p. 18.

reificazione, la disumanizzazione dell'uomo⁹. Come ribadisce De Michelis: «L'obiettivo di Vittorini consiste nel dominare il nuovo mondo, nel riproporre la centralità dell'uomo libero e responsabile nell'universo della modernità»¹⁰. Nello stesso anno Vittorini ammette l'esistenza di un gap di metodo interno alla letteratura industriale stroncando gli autori che egli stesso aveva pubblicato precedentemente: «secondo Vittorini il romanzo industriale non è riuscito a superare i modelli del realismo e del naturalismo (da Charles Dickens a Emile Zola) e narra la "novità" dell'industria con gli strumenti della tradizione»¹¹. Inoltre, secondo il direttore del «Menabò» la realtà industriale non può essere interpretata attraverso la descrizione di ambienti ed eventi interni alla fabbrica, ma è necessario rintracciare le modificazioni che apporta al sociale.

Adriano Olivetti, industriale italiano alla guida dell'omonima società ereditata dal padre Camillo e fondata a Ivrea nel 1908, è da considerarsi come riferimento assoluto quando ci si occupa di letteratura industriale. Attraverso gli stabilimenti di Ivrea, Pozzuoli e altri minori, Olivetti inventa un nuovo modo di fare industria, il lavoro diventa «a misura d'uomo»¹² e la cultura e la letteratura entrano a far parte in pianta stabile della formazione dell'operaio. Le sue fabbriche diventano sia il luogo fisico dove si svolgono accesi dibattiti (pensiamo ai numerosi letterati che vengono assunti o fanno visita agli stabilimenti, come tutti gli autori citati precedentemente) sia un termine di paragone, lodabile o criticabile a seconda dei casi, per i letterati che si occupano della vita dell'operaio.

Adriano Olivetti ha il grande merito di essere stato uno dei primi ad aver importato in Italia il pensiero militante di Simone Weil, ad averlo messo in pratica attraverso l'organizzazione delle «comunità urbane»¹³, e ad averlo diffuso attraverso la casa editrice da lui fondata Edizioni di Comunità. Nel 1952, in netto anticipo rispetto all'accendersi del dibattito, per le Edizioni di Comunità esce la traduzione italiana di *La condizione operaia* di Simone Weil. Simone Weil ha deliberatamente vissuto la vita operaia dall'interno, seppur temporaneamente, rinunciando alla sua professione di insegnante. Questa discesa negli inferi degli ingranni le ha permesso di denunciarne le dinamiche, assumendo toni mai idealisti e rivoluzionari ma linearmente concreti. Nei suoi testi è presente anche la tematica

⁹ Pasolini nel *Processo* condanna la classe politica che non è stata capace, più o meno volontariamente, di comprendere la mutazione antropologica in atto. Pasolini sostiene che la letteratura, anche se costretta a sottostare alla dittatura del capitale debba recepire questa criticamente e non assentire acriticamente come ha fatto la massa (cfr. P.P. PASOLINI, *Il processo*, «Corriere della Sera», 24 agosto 1975, poi in ID., *Lettere luterane*, cit.).

¹⁰ C. DE MICHELIS, *I romanzi della fabbrica*, in *Letteratura e industria*, cit., p. 846.

¹¹ EMANUELE ZINATO, *Il romanzo industriale*, in *Il romanzo in Italia*, 4 voll., a cura di G. Alfano e F. De Cristofaro, Roma, Carocci, 2018, vol. IV, p. 235.

¹² Cfr. ADRIANO OLIVETTI, *Città dell'uomo*, Roma-Ivrea, Edizioni di Comunità, 2015.

¹³ Cfr. ID., *Società stato comunità*, Roma-Ivrea, Edizioni di Comunità, 1952.

della netta separazione tra operai e dirigenti che Olivetti cercherà di sanare avvicinando le retribuzioni salariali. Così la Weil:

Bisognerebbe anzitutto che gli specialisti, gli ingegneri e gli altri, fossero sufficientemente preoccupati non solo di costruire oggetti, ma di non distruggere uomini. Non di renderli docili, e nemmeno di renderli felici; ma solo di costringere nessuno di loro ad avvilitarsi¹⁴.

Albert Schweitzer¹⁵ denuncia la disumanizzazione del lavoro negli stessi termini di Simone Weil:

Alla mancanza di libertà dobbiamo aggiungere i danni dovuti all'eccessiva fatica. Da due o tre generazioni molti vivono non già come esseri umani, ma come strumenti di lavoro. [...] Il troppo lavoro indirettamente danneggia l'individuo sin dall'infanzia, perché i genitori, presi dentro inesorabili fatiche, non possono curarsi di lui come dovrebbero¹⁶.

Weil parla di una fabbrica divenuta usuale congegno di sofferenza unitamente alla sua dimensione vincolante per gli operai, in particolar modo quelli che svolgono lavori poco qualificati legati a pessime condizioni di lavoro, senza possibilità di ascesa sociale o aumenti salariali. Anche la scrittrice francese intravede la possibilità di mettere in pratica i mutamenti teorizzati da quanti avessero a cuore la condizione operaia nella misura in cui ciò riguarda la dignità umana in generale. Discutendo della riduzione dell'orario di lavoro afferma infatti:

[...] migliaia e migliaia di operai potrebbero finalmente respirare, goder del sole, muoversi col ritmo del respiro, far gesti diversi da quelli che gli ordini impongono loro; tutti quegli uomini, che dovranno morire, conosceranno della vita, prima di morire, qualcosa di diverso dalla fretta vertiginosa e monotona delle ore di lavoro, dal peso dei riposi troppo brevi, dalla miseria infinita dei giorni di disoccupazione e degli anni di vecchiaia¹⁷.

2. IL CRONOTOPO DELLA FABBRICA

Il pragmatismo e la strenua ricerca del concreto di Adriano Olivetti hanno fatto sì che egli proponesse nei suoi scritti un impianto teorico – e nei suoi stabilimenti la sua realizzazione pratica – che ha avuto un'influenza sulla rappresentazione

¹⁴ SIMONE WEIL, *La condizione operaia*, trad. it. di F. Fortini, Roma-Ivrea, Edizioni di Comunità, 1952, pp. 274-281.

¹⁵ Medico e filosofo franco-tedesco.

¹⁶ ALBERT SCHWEITZER, *Agonia delle civiltà*, Milano, Edizioni di Comunità, 1963, p. 29.

¹⁷ S. WEIL, *La condizione operaia*, cit., p. 227.

letteraria del cronotopo della fabbrica. È utile in questo caso, prima di passare a scrittori che hanno restituito attraverso il romanzo e il racconto il cronotopo della fabbrica, ribadire alcuni fulcri tematici del pensiero olivettiano (condivisi da quasi tutti gli altri autori in questione).

Un grande aiuto ci viene da Geno Pampaloni (1918-2001) autore di *Un'idea di vita*, lo scritto che apre l'edizione del 1960 di *Città dell'uomo* e propone al lettore, prima di prendere inizio, una frase di Charles Péguy¹⁸: «Felici coloro che costruiranno / la città dell'uomo»¹⁹. È proprio intorno alle definizioni teoriche e pratiche relative alla città dell'uomo e quindi alla comunità che si articola il discorso di Pampaloni. Egli ricorda anzitutto la fabbrica di mattoni rossi, quella del padre Camillo in via Jervis²⁰ a Ivrea, e in seguito descrive i nuovi stabilimenti affermando che

nonostante l'ansia di perfezione che li ha disegnati, essi non impongono una presenza esclusiva, intimidatoria, sembrano addirittura nascondere le migliaia di lavoratori che li abitano e che nell'ora dell'uscita si riversano nella via come una ribollente fiumana; ma, al contrario, si inseriscono ancora in un paesaggio naturale e in una vicenda umana²¹.

Attraverso la lezione di Richard Neutra, e facendosi aiutare da architetti come Luigi Cosenza, Luigi Figini e Gino Pollini, realizza nel concreto le strutture che sono al centro della sua riforma industriale. La fabbrica al centro della comunità non deve essere luogo di attrito e disagio, ma produrre un benessere che sia economico tanto quanto culturale e collettivo. Questa non è più «congegno di sofferenza»²² ma luogo di elevazione spirituale, non più dispositivo di sfruttamento ma luogo di ricreazione, non più interesse privato ma bene comune²³.

Pampaloni individua uno dei temi che percorrono tutti gli scritti di Olivetti come una linea sotterranea, un tema che si pone all'attenzione con forza: la scissione tra mondo materiale e mondo spirituale. La tecnica, lo schematismo, la serialità, hanno cambiato il paradigma comportamentale dell'uomo separando le sue azioni tra un universo materiale predominante e uno spirituale minoritario e sacrificato. La «mutazione antropologica» che Pasolini denuncia nelle *Lettere luterane* è proprio quella che ha incatenato l'uomo alla materialità, frapponendola come ostacolo tra questo e il suo orizzonte spirituale e intellettuale. Dunque da pensatore l'uomo è degradato al rango di semplice consumatore, colui che

¹⁸ Il quale però non fu tra le fonti più immediate di Olivetti.

¹⁹ GENO PAMPALONI, *Un'idea di vita*, in A. OLIVETTI, *Città dell'uomo*, cit., p. 279.

²⁰ Via che prende il nome da Guglielmo Jervis, membro della resistenza partigiana ed ex operaio della Olivetti ucciso dai nazisti.

²¹ G. PAMPALONI, *Un'idea di vita*, in A. OLIVETTI, *Città dell'uomo*, cit., p. 280.

²² A. OLIVETTI, *Ai lavoratori di Pozzuoli*, in ID., *Città dell'uomo*, cit., pp. III-129.

²³ Cfr. ID., *Società stato comunità*, cit., p. II.

trova la chiusura del cerchio della propria soddisfazione unicamente nel possesso di un bene che diventa feticcio della sua volontà di potenza.

Questo avviene ad esempio in Giovanni Arpino, che in *Una nuvola d'ira*²⁴ riprende una linea diegetica tradizionale affidando la narrazione ad un'operaia torinese di nome Sperata (che incarna il «bovarismo operaio»²⁵ intrecciando una relazione extraconiugale). Tutti i personaggi del romanzo partecipano al feticismo delle merci e al desiderio di possesso. Dal mancato possesso dei nuovi simboli della modernità e del benessere (per esempio gli elettrodomestici come frigorifero, televisore) deriva la loro frustrazione e la loro rabbia.

La società capitalistica della produzione frenetica inquadra l'operaio nella routine meccanica e alienante della catena di montaggio. È soprattutto sul disagio operaio (attraverso una filiazione diretta o indiretta dalla Weil) che si concentra la maggior parte degli scrittori che della tematica industriale si occupa. Vittorio Sereni a inizio anni Sessanta con *Una visita in fabbrica* mostra chiaramente quale prezzo fosse pagato per produrre il tanto idolatrato benessere, una promessa così potente da allettare gli stessi operai che venivano distratti anche dalla coscienza della propria condizione. Sereni è l'unico degli autori citati che adopera il potente strumento della poesia, immaginando che il visitatore sia un intellettuale borghese, capace solo in parte di aderire alla causa degli oppressi. La terza delle cinque parti della lirica presenta la fabbrica come cronotopo che assorbe e intrappola tutta la vita dell'operaio: il tempo, gli amori e le sofferenze dell'uomo vengono sacrificate al grande mostro che tutto fagocita e niente restituisce:

Dove più dice i suoi anni la fabbrica,
di vite trascorse qui la brezza
è loquace per te?
Quello che precipitò
nel pozzo d'infortunio e di oblio:
quella che tra scali e depositi in sé accolse
e in sé crebbe il germe d'amore
e tra scali e depositi lo sparse:
l'altro che prematuro dileguò
nel fuoco dell'oppressore.
Lavorarono qui, qui penarono
(E oggi il tuo pianto sulla fossa comune)²⁶.

La quinta parte invece reca in esordio la dichiarazione dell'incapacità che si realizza la parte migliore degli uomini, cioè il loro «essere umani» (un chiaro riferimento all'ideale di "humanitas"), e prosegue con l'immagine straziante del lavoro

²⁴ Cfr. GIOVANNI ARPINO, *Una nuvola d'ira*, Milano, Mondadori, 1962.

²⁵ E. ZINATO, *Il romanzo industriale*, in *Il romanzo in Italia*, cit., vol. IV, p. 239.

²⁶ V. SERENI, *Una visita in fabbrica*, «Il Menabò», 4, 1961, poi in ID., *Gli strumenti umani*, Torino, Einaudi, 1980, pp. 26-27.

che uccide la coscienza del lavoratore. Lavoratore che solo a mente sveglia, cioè quando la sua capacità critica non è assopita, conosce l'amaro sapore del pane altrui, cioè quello del padrone:

La parte migliore? Non esiste. O è un senso
di sé sempre in regresso sul lavoro
o spento in esso, lieto dell'altrui pane
che solo a mente sveglia sa d'amaro²⁷.

La figura del tirannico datore di lavoro è quella che Goffredo Parise vuole prendere di mira scrivendo il romanzo *Il padrone* nel 1964. Il libro mette in scena il distopico piano del Dottor Max che vuole legare a doppio filo l'operaio alla fabbrica instaurando un rapporto di dipendenza di tutta la famiglia del lavoratore con questa²⁸. Il narratore suggerisce tale tesi con una procedura operante nella misura in cui non è staccata dall'azione ma è inserita come motivo psicologico all'interno della coscienza stessa del protagonista. Chi dice io è un anonimo ragazzo di provincia che ha trovato lavoro in una grande ditta commerciale, quella del Dottor Max. La sede di questa, un grande palazzo di vetro dalla cuspide aguzza (che assomiglia allo stabile della casa editrice Garzanti dove Parise ha lavorato per molto tempo), esercita un'enorme forza attrattiva sul protagonista. I personaggi sembrano tutti onomasticamente usciti fuori da una favola o da un cartoon, ma hanno ben altra consistenza. Il Dottor Max, malinconico e nevrotico, vive nell'attesa di scalzare il padre dal potere, il vecchio Saturno. La mamma, Uraza, ha allevato nel suo centro di educazione per bambini Ziletta, una ragazza con sindrome di down, che viene data in sposa al protagonista operaio. Questi accetta, ma solo dopo lunghe esitazioni, consapevole che il matrimonio comporta una definitiva e irreversibile sottomissione al padrone. Egli comprende fino in fondo che il lavoro che svolge e la scelta nunziale che fa lo conducono ad essere una cosa invece che un uomo, ma in definitiva questo è il destino che augura per sé e per suo figlio. Straziante è la prospettiva di chi guarda la sua epoca, i fatti e gli avvenimenti: li comprende, ma non può fare nulla per cambiare le cose.

Ognuno desidera trasmettere nel figlio che lo continuerà i propri caratteri individuali. Spero dunque che non sia come me, uomo con qualche barlume di ragione, ma felice come sua madre nella beatitudine pura dell'esistenza. Egli non userà mai la parola ma nemmeno saprà mai cosa è morale e cosa è immorale. Gli auguro una vita simile a quella del barattolo che in questo momento sua madre ha in mano, solo così nessuno potrà fargli del male²⁹.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Cfr. GOFFREDO PARISE, *Il padrone*, Milano, Feltrinelli, 1965. Pensiamo ad esempio alla fortunatissima e diffusissima politica aziendale praticata ancora oggi che garantisce ai figli dei dipendenti non appena maggiorenni un posto di lavoro.

²⁹ G. PARISE, *Il padrone*, cit., pp. 312-313.

Paolo Volponi, invece, nel *Memoriale* organizza il racconto della vita di un operaio durante un arco cronologico di dieci anni. Albino Saluggia, reduce dalla guerra e dalla prigionia in Germania, è dunque protagonista e narratore delle vicende. L'esperienza bellica determina il disturbo post-traumatico che fa da sfondo alle vicende familiari e lavorative del protagonista che vive l'ingresso in fabbrica come l'opportunità (che si rivelerà poi falsa) di ottenere un risarcimento per i suoi mali. Nel 1946 Saluggia viene assunto, ma l'anno seguente iniziano a presentarsi i primi problemi di salute che fanno sì che Albino entra ed esce dall'infermeria di fabbrica³⁰ a causa di una diagnosi di tubercolosi. Tra il 1951 e il 1952 si divide tra sanatorio e fabbrica, affidandosi alle cure del Dottor Fioravanti che gli inietta un siero difficilmente identificabile. Un resoconto come quello in questione si considera naturalmente scritto alla fine delle esperienze raccontate. Avverbi di tempo come «oggi» e stadi di consapevolezza del protagonista diversi, ci suggeriscono l'ipotesi probabile che Albino abbia scritto in svariati momenti, anche quando altri eventi erano di là da venire. Il *Memoriale*, una «introspezione autoanalitica»³¹ per certi versi simile al modello sveviano, mette in scena un protagonista che non è un operaio come lo sono i suoi colleghi: difficilmente socializza, non è sindacalizzato né ha coscienza di classe, ha una sua lingua peculiare e un particolare modo di raccontare. Egli risulta essere uno sconfitto, ma non solo dal lavoro di fabbrica. Saluggia non è unicamente controfigura del disagio operaio, del problema dell'alienazione, della rabbia sociale. Saluggia si trova al centro di un conflitto ben più ampio e cioè quello tra io, società e reale. Il suo male sembra connotato alla sua esistenza, come nel caso di Zeno.

La natura restituisce solo temporaneamente al protagonista un afflato salvifico³² venendo subito a cozzare con l'idea angosciante della fabbrica³³. Se per Sartre la nausea deriva dall'errato rapporto tra soggetto e mondo delle cose e dal fatto che queste assumano tratti e sfumature umane, è proprio questo che Albino Saluggia vive. Egli mescola il reale, non ne distingue più i confini, lo fagocita e finisce col perdere la sua identità. Ecco che il mondo diventa antropomorfizzato:

³⁰ Fabbrica che rimarca in controtuce quella olivettiana. Qui l'incontro col Dottor Tortora, una figura di riferimento quasi paterna ma allo stesso tempo severa.

³¹ E. ZINATO, *Il romanzo industriale*, in *Il romanzo in Italia*, cit., vol. IV, p. 240.

³² «E sapevo che già fuori del sanatorio circolava quell'aria fresca che tanto bene mi avrebbe fatto, il giorno in cui ne avessi addentato le prime boccate, fuori dei cancelli. Aria delle valli della Lombardia, che va via sopra i boschetti, lontano dalla pianura, ferma sui tetti delle colline quasi per la paura di tramutarsi in acqua sui laghi verso tutti i paesi dei tessili, quelli dai nomi che finiscono in "ate" o verso le guglie di Milano. Così con l'aria uscivo sopra questa geografia. E ricordavo le boccate che prendevo alla sera sopra il lago salendo verso casa mia» (P. VOLPONI, *Memoriale*, Milano, Garzanti, 1962, p. 95).

³³ Cfr. E. VITTORINI, *Industria e letteratura*, cit., p. 17: «Il mondo industriale che pure ha sostituito per mano dell'uomo quello naturale, è ancora un mondo che non possediamo e ci possiede esattamente come il naturale».

«Guardavo la campagna e fumavo; il fumo che usciva dal finestrino, tra la luce del treno e la notte azzurra, diventava una cosa viva, un animale che dovesse nascondersi tra i campi e le fratte»³⁴. La fabbrica che assorbe la vita dell'operaio sottrae a questo l'identità ed il senso del presente: «il tempo interiore del narratore, legato al mondo contadino, è circolare e mitico, viceversa il tempo della fabbrica è artificiale e alterato»³⁵. Lo stesso Saluggia confessa: «Quando io sono entrato nella fabbrica, l'orologio della nostra officina segnava l'ora 1227. Anche il tempo, come gli uomini, è diverso nella fabbrica; perde il suo giro per seguire la vita dei pezzi»³⁶.

Le mosche del capitale viene pubblicato invece nel 1989, quasi trent'anni dopo la pubblicazione del *Memoriale*. Dopo la morte di Adriano lo scrittore rimane un convinto sostenitore dell'«olivettismo», cioè della riforma industriale che era stata intrapresa anni prima. A quel tempo il presidente della Olivetti S.p.a. era Bruno Visentini³⁷ il quale inizialmente propone a Volponi di diventare amministratore delegato dell'azienda, ma successivamente, spaventato dalla carica innovatrice e riformatrice delle sue proposte, gli affianca Ottorino Beltrami³⁸. Il romanzo, che porta la dedica «Per Adriano Olivetti / maestro di industria mondiale», è sicuramente influenzato dal triste epilogo dell'esperienza volponiana alla Olivetti, e dal successivo allontanamento dalla fondazione Gianni Agnelli a seguito dell'incompatibilità tra le politiche aziendali della FIAT e le idee di Volponi e di una dichiarazione di voto al PCI. È errato però schiacciare la struttura interpretativa del testo unicamente sul piano autobiografico. Secondo Giovanni Raboni *Le mosche del capitale* è: «Un romanzo che sfonda i limiti del genere romanzesco per farsi, oltre che romanzo, fiaba, allegoria, melodramma, singspiel, poema cavalleresco»³⁹. Massimo Raffaelli nella prefazione all'opera avvalorava un livello interpretativo profondo e non limitato agli eventi fattuali: «[...] un libro profetico con il quale Volponi ha annunciato quella profonda trasformazione della società che soltanto oggi vediamo (senza che più nessuno manifesti indignazione) in forma compiuta»⁴⁰. *Le mosche del capitale* proseguendo sulla linea della critica al sistema consumistico, mette in chiaro sin dal titolo le intenzioni dell'autore presentandoci una maleodorante similitudine. Per Volponi il profitto non era concepibile se non al servizio della comunità (allo stesso modo lo intendeva Olivetti). La dittatura economica e la speculazione finanziaria invece rendono: «il capitale

³⁴ P. VOLPONI, *Memoriale*, cit., p. 5.

³⁵ E. ZINATO, *Il romanzo industriale*, in *Il romanzo in Italia*, cit., vol. IV, p. 240.

³⁶ P. VOLPONI, *Memoriale*, cit., p. 21.

³⁷ Politico e imprenditore italiano (Partito d'Azione, Partito Repubblicano, per tre volte Ministro delle finanze).

³⁸ Ex ammiraglio di marina e uomo dell'industria di stato (cfr. ALBERTO SAIBENE, *L'Italia di Adriano Olivetti*, Roma-Ivrea, Edizioni di Comunità, 2017, p. 120).

³⁹ GIOVANNI RABONI, *Il peccato capitale*, «L'Europeo», 16 aprile 1989.

⁴⁰ MASSIMO RAFFAELLI, *Prefazione*, in P. VOLPONI, *Le mosche del capitale*, cit., p. IX.

[...] un monarca assoluto, terribile, più duro del re sole, molto più potente e prepotente»⁴¹. Volponi guarda in prospettiva ad un trionfo del liberismo capitalista durante il tramonto del sistema olivettiano. Così lo storico Piero Bevilacqua: «il capitalismo è entrato in un'epoca di distruttività radicale, il terreno di rilancio di un modo di produzione sempre più privo di ragioni sociali ed ambientali»⁴².

Il romanzo, ambientato negli anni 1979-1980, racconta attraverso la tecnica del montaggio due vicende separate ma parallele: la storia dell'operaio Antonino Tecraso, licenziato e incarcerato con l'accusa di terrorismo, e la storia del dirigente Bruto Saraccini, nel quale è doveroso individuare spunti autobiografici dell'autore stesso. Tecraso è un operaio calabrese immigrato, una delle poche coscienze critiche ancora sveglie e disobbedienti alla dittatura del capitale: «L'operaio Tecraso è un "guerriero" allegorico che entra nel testo immettendo solennità, epica e tragica, nel registro prevalentemente comico e parodico: svela infatti la battaglia, la sconfitta, il genocidio di classe, del tutto rimossi dal discorso pubblico»⁴³. Il parallelismo più evidente è quello con Don Chisciotte. Anche Tecraso combatte una battaglia della quale è l'unico conoscitore delle motivazioni e l'unico ad avere fiducia nei suoi esiti. È infatti protagonista di momenti di delirio onirico nei quali, identificandosi con un «maestro del 1975», assume su di sé il compito evidentemente chisciottesco di immettere quote di bellezza nella società devastata dall'industria e dal capitale⁴⁴.

Saraccini, poeta e umanista, lavora come selezionatore del personale per l'azienda MFM, dietro la quale si cela evidentemente la Olivetti, nella città di Bovino⁴⁵. La MFM è diretta da Ciro Nasàpeti (Bruno Visentini), che decide di nominare Saraccini amministratore delegato, salvo poi fare un passo indietro, non avendo creduto al suo piano di riforma democratica e progressista dell'azienda. Gli viene preferito dunque l'ingegner Sommersi Cocchi (verosimilmente Carlo De Benedetti⁴⁶). Saraccini è impossibilitato a perseguire la sua politica aziendale e decide di licenziarsi. Inizia a questo punto un breve rapporto lavorativo con il

⁴¹ P. VOLPONI, *Scritti al margine*, Lecce, Manni, 1994, p. 142.

⁴² PIERO BEVILACQUA, *Il grande saccheggio. L'età del capitalismo distruttivo*, Roma-Bari, Laterza, 2012, p. IX.

⁴³ E. ZINATO, *Il romanzo industriale*, in *Il romanzo in Italia*, cit., vol. IV, p. 244.

⁴⁴ «In una delle parti espunte dal romanzo si assisteva peraltro ad un dialogo immaginario tra Saraccini e il famoso *hidalgo*. Entrambi sono accomunati dal fatto che piombano frequentemente in degli stati di allucinazione o di "incantamento" che assomigliano molto a regressioni infantili. È proprio in virtù di queste regressioni che dei mulini a vento possono diventare dei giganti minacciosi, o che, analogamente, dei banali oggetti come il computer, il telefono, la borsa o la poltrona del presidente possono "ingigantirsi di fronte allo sguardo bambino di Saraccini e del lettore, al punto da assumere fattezze antropomorfe [...]» (ivi, p. 255).

⁴⁵ Bovino riprende anche la sartriana Bouville della *Nausea*. Sartre, autore dell'opera teatrale *Le mosche* (1943), è sicuramente una lettura di Volponi. Bovino è anche e soprattutto trasposizione di Torino.

⁴⁶ Presidente della Olivetti dal 1978 al 1996, poi presidente onorario fino al 1999.

Megagruppo di Donna Fulgenzia e del nipote, il Dottor Astolfo⁴⁷, conclusosi rapidamente a causa della compartecipazione di questi alla mera corsa al profitto, alla quale Saraccini era estraneo. Alla fine del romanzo il protagonista rinuncia quindi agli incarichi assunti presso il Megagruppo e ritorna per un periodo di tre anni presso l'azienda MFM, dove trova però un clima chiuso e ostile. Nasàpeti, che a breve morirà, lo disprezza e trama contro di lui accusandolo di terrorismo. Il presidente è divenuto nel corso del racconto maschera sardonica e metafora vivente del coagulo cancrenoso che affligge l'impresa, ovvero quello formato dal capitale e dal potere.

La logica aziendale sposa quella del potere, il quale necessita di un ampio bacino di sfruttamento del capitale umano. Ecco dunque che Nasàpeti ripe a Saraccini:

Si ricordi che comandare è meglio di fottere –. E si scaldava nel compiacimento di quella verità, tanto da imporporarsi per tutto il naso fino a metà della fronte, a quella riga poco oltre segnata dal lucore della brillantina passata così pensosamente, copiosamente, a palmi aperti su tutto il grosso maneggevole ovo della testa, fin dietro alla sponda di appoggio alzata tra le due estremità auricolari sopra le prime più carnose pieghe del collo⁴⁸.

La narrazione si svolge in terza persona mentre Volponi, attraverso una prosa difficilmente omologabile, dà voce anche al mondo degli oggetti attraverso prosopopee che animano ficus ornamentali, poltrone presidenziali, linee telefoniche e quadri di Roy Lichtenstein. *Le mosche del capitale* non si propone come un libro di facile lettura, sia per lo stile, che alternando analessi e prolessi⁴⁹ non agevola il compito esegetico al lettore, sia per il messaggio ultimo che non propone risoluzioni definitive della questione.

Ottiero Ottieri invece si laurea in Lettere all'Università La Sapienza di Roma a soli 21 anni. Adriano Olivetti, che Ottieri chiama più volte «l'altro mio padre»⁵⁰, lo assume nel maggio 1953, ma a causa di una meningite il rapporto di lavoro inizia solo nel 1955. Ottieri riceve l'incarico di selezionatore del personale nello stabilimento di Pozzuoli. Da questa esperienza nasce *Donnarumma all'assalto*, romanzo nel quale Antonio Donnarumma è un disoccupato di lungo corso che aspira all'assunzione presso la Olivetti. L'immagine del cancello della fabbrica ricorre più volte e costituisce il *limes* metaforico tra i sommersi e i salvati, tra chi gode di uno stipendio congruo che può garantirgli la dignità, e chi vive alla giornata. La figura dell'Ingegnere Olivetti assume contorni messianici e alla speranza

⁴⁷ La FIAT di Gianni e Umberto Agnelli.

⁴⁸ P. VOLPONI, *Le mosche del capitale*, cit., p. 273.

⁴⁹ Per esempio l'anticipazione riguardante il funerale di Nasàpeti.

⁵⁰ Cfr. A. SAIBENE, *L'Italia di Adriano Olivetti*, cit., p. 95. Da qui sono tratte quasi tutte le informazioni su Ottiero Ottieri contenute nel testo.

di lavoro si aggiunge la speranza di miglioramento sociale che assumono su di sé i numerosi attendenti alle selezioni.

Tempi stretti costituisce il simbolico riferimento cronologico con il quale si fa iniziare la letteratura industriale. Lo schema di fondo del romanzo è costituito dalla ricerca dell'impersonalità e dalla rappresentazione di alcuni personaggi tipici: Emma (operaia e vittima della fatica), Aldo (operaio scioperante licenziato), Giovanni (intellettuale fiducioso nello sviluppo industriale), nel quale vengono trasposti alcuni tratti autobiografici dell'autore. Il titolo richiama *Hard Times* di Dickens e allude marcatamente alla schiavitù del cronometro alla quale gli operai erano sottoposti per misurare la loro efficienza⁵¹. L'autore pensa «[...] ad un romanzo romantico e sociale»⁵², alzando il sipario sui danni alla vita comunitaria e individuale che il lavoro di fabbrica produce, anche nel caso di Giovanni che lavora come selezionatore del personale:

[Emma] spiò Giovanni, timorosa e cupida benché fosse stanca: voleva raccogliere con lui il frutto della passeggiata. Nonostante il freddo si sarebbe seduta sulla striscia di prato lungo il muro per farsi abbracciare. – Ma che hai, che hai? – gli disse. Era diventato nero, dopo l'animazione domenicale, e non parlava. Man mano che si avvicinava la Alessandri si sentiva sempre meno a suo agio, nel regno dell'ingegnere. Fu sgarbato. Ma che hai, che hai? – chiedeva Emma, tirandolo per un dito. Egli non le diede nessuna risposta come se fosse diventato muto. Alla prima frenata del tram, la spinse su con un rumore che non poteva essere soltanto cattivo. Infatti era angoscia⁵³.

Ottieri infatti non accetta passivamente la rivoluzione olivettiana, al contrario è sempre scettico e convinto che anche nelle migliori condizioni il lavoro operaio degeneri. Egli ha letto Simone Weil ed è particolarmente attento al problema dell'alienazione che si verifica quando l'operaio, chiaramente massacrato dalla fatica, non si riconosce nel prodotto finito poiché ha partecipato alla produzione di una sola minima parte di questo. In *La linea gotica* Ottieri descrive senza alcuna edulcorazione l'interno di una fabbrica, in questo caso non c'è nessuna corrispondenza con le strutture della Olivetti:

I reparti sono un inferno di rumore e caldo, quasi tutti. I rumori vi esplodono come durante un bombardamento e ognuno sembra l'ultimo, il definitivo, mentre non è che uno dei mille durante la giornata. Il caldo è quello del fuoco liquido, del metallo travasato da un recipiente all'altro come l'acqua⁵⁴.

⁵¹ Si veda anche il film di Elio Petri, *La classe operaia va in paradiso*, del 1971.

⁵² E. ZINATO, *Il romanzo industriale*, in *Il romanzo in Italia*, cit., vol. IV, p. 237.

⁵³ O. OTTIERI, *Tempi stretti*, Torino, Einaudi, 1964, p. 101.

⁵⁴ ID., *La linea gotica. Taccuino 1948-1958*, Milano, Guanda, 2004, p. 160.

Se il lavoro operaio, anche immerso nelle migliori condizioni, ha sempre un risvolto negativo (cioè la «schiavitù necessaria» di cui parla Ottieri), non per questo bisogna abbandonarlo alla sua condizione, ma è necessaria una cura del lavoratore che vada al di là delle otto ore di lavoro: «C'è ovunque uno stesso silenzio di persone che corrono dietro al tempo, ma mai come nel nostro stabilimento compare l'altra faccia di questa schiavitù necessaria: la dura dignità, la costruzione giornaliera di una via di libertà»⁵⁵. In *Donnarumma all'assalto* uno psicologo selezionatore del personale, evidente controfigura di Ottieri, dirige una narrazione in forma diaristica⁵⁶. Lo psicologo decide, attraverso i frustranti criteri dell'efficienza e della produttività, le sorti di coloro che chiedono di essere ammessi al lavoro. Tra questi Antonio Donnarumma che incarna uno spirito contadino e popolare lontano dalla comprensione dei criteri di selezione e delle pratiche burocratiche. Egli arriva a minacciare lo psicologo e il direttore dopo che gli viene rifiutato il lavoro, da lui considerato come un diritto naturale. Il tempo della narrazione è imprecisato e la scansione diaristica è affidata solo alla divisione in giorni. Tra il narratore e il lettore si riesce a instaurare un rapporto di fiducia grazie alla precisione delle indicazioni orarie corredate agli avvenimenti, all'ampio uso del discorso diretto e al fatto che il punto di vista del narratore non sia operaio e sia sempre critico.

La pubblicazione di *Donnarumma all'assalto* è stata ostacolata da Rigo Innocenti, direttore in quegli anni dello stabilimento di Pozzuoli, con l'accusa di screditare l'azienda. Ottieri si rivolge ai vertici che accettano la pubblicazione a patto di cambiare alcuni nomi di luoghi e di persone. Il libro suscita molte reazioni negative tra le quali è particolarmente rilevante quella di Geno Pampaloni che «rimprovera allo scrittore una posizione troppo intellettualistica nella quale proietta la propria inquietudine e il senso di crisi sulla realtà (meridionale) che lo circonda»⁵⁷. Così Franco Fortini in un epigramma: «Come eri meglio ieri / Quando non eri noto / Nuovo devoto al vuoto / Ottieri»⁵⁸.

⁵⁵ O. OTTIERI, *Donnarumma all'assalto*, cit., p. 110. Cfr. anche A. SAIBENE, *L'Italia di Adriano Olivetti*, cit., p. 97.

⁵⁶ Che trae spunto tra l'altro dal *Diario di fabbrica* di Simone Weil.

⁵⁷ A. SAIBENE, *L'Italia di Adriano Olivetti*, cit., p. 98.

⁵⁸ F. FORTINI, *Meglio non esser noto*, in *Veleno: antologia della poesia satirica contemporanea italiana*, a cura di T. Di Francesco, Roma, Savelli, 1980, p. 68.

ANNA MORRONE

«NÉ VERITÀ NÉ MENZOGNA»
LA SECONDA STAGIONE NARRATIVA DI MICHELE PRISCO

1. *IL COLORE DEL CRISTALLO*

La seconda stagione novellistica di Prisco si apre con la raccolta *Il colore del cristallo*, pubblicata nel 1977. Questa opera è caratterizzata da una spiccata eterogeneità: accanto ad espedienti narrativi nuovi e raffinati, a riflessioni di carattere etico e sociologico, si trovano registri narrativi di stampo naturalistico, non privi di venature surreali. L'opera si compone di tre sezioni precedute da un'epigrafe che cita alcuni versi del Duca di Rivas, i quali offrono la possibilità di interpretare il titolo della raccolta:

Porquè en ese mundo traidor
no hay ni verdad ni mentira:
todo es segundo el color
del cristal con que se mira¹.

Così come arbitrario è il colore del cristallo, il quale muta a seconda della rifrazione della luce che lo colpisce, allo stesso modo, nel giudicare il mondo è impossibile adottare un punto di vista oggettivo. Da qui, più in particolare, si può evincere la funzione primaria dello scrittore, che ha il compito di «angolare i fatti del racconto»² senza offrirne interpretazioni soggettive. Ciò si ricava dalla lettura dello scritto autobiografico *La parabola dello scrittore* – che compone la terza sezione – in cui Prisco, con tono impersonale rievoca la propria vicenda letteraria, ed in particolare “il secondo mestiere” di giornalista, offrendoci, oltretutto, delle preziose pagine di poetica. Lo scrittore ripercorre la fase iniziale della propria carriera letteraria, quando si dedicava prevalentemente alla stesura di racconti imperniati sullo stato d'animo di un personaggio inventato o tratto dai ricordi della propria felice infanzia, considerandosi, quindi, e soprattutto, un narratore. Questo tipo di racconti riceve ampio apprezzamento da parte di alcuni lettori e ciò gli permette di instaurare un rapporto col suo esiguo pubblico, il quale ne apprezza «il timbro della prosa, l'intonazione del taglio narrativo, il clima evocativo»³, ed

¹ «Perché in questo mondo traditore / non c'è né verità né menzogna: / tutto è secondo il colore / del cristallo con cui si guarda».

² AURELIO BENEVENTO, *Michele Prisco: Narrazione come testimonianza*, Napoli, Guida, 2001, p. 26.

³ MICHELE PRISCO, *Il colore del cristallo*, Napoli, Ferraro, 1977, pp. 225-226.

è proprio questo apprezzamento che dà senso alla fatica del cosiddetto “secondo mestiere”. È in questo momento che Prisco riflette sul genere da lui esperito, attribuendo un determinato valore ai racconti da lui stesi, ed investendo lo scrittore di un particolare compito: i racconti altro non sono che istantanee di stati d’animo, di storie e di ritratti di creature umane che cercano di emanciparsi dal fatale oblio. In questa sede si leggono i versi del Duca di Rivas trovati nell’epigrafe dell’opera:

Brevi o lunghi che fossero, questi racconti avevano sempre un filo comune: si trattava in prevalenza di stati d’animo evanescenti o di ritratti e storie di creature che s’abbandonavano senza resistere al flusso della fatalità, che non amavano scostare il segreto della loro intimità, come in un gioco a nascondere, a velare. Anche perché lo scrittore sentiva di dover dar vita a quelle storie senza erigersi a giudice o arbitro, lasciando quasi che in un certo senso quelle si scrivessero da sole evitando-gli d’attribuirsi l’ambiguo ruolo del depositario d’una qualche verità. Tanto aveva ragione il poeta romantico spagnolo, il Duca di Rivas, quando ammoniva che in questo mondo non c’è verità né menzogna ma tutto dipende dal colore del cristallo attraverso il quale si guardano gli avvenimenti, le cose, gli uomini⁴.

Questa felice parabola inizia a declinare con il cambiamento del direttore della rivista, il quale non vuole che la terza pagina sia dedicata ai racconti poiché questi non incontrano più i gusti dei lettori. Pertanto, la sua collaborazione diventa sporadica, fino a cessare; a risentirne maggiormente è il suo umore: «si sentiva inappagato, scontento, e persino umiliato»⁵. A distanza di anni, il direttore offre allo scrittore la possibilità di riprendere a collaborare, ma emblematico è quanto Prisco afferma:

Ma ormai una molla s’era rotta, dentro di lui, se ne accorse subito: aveva perduto la mano, o forse s’era convinto a poco a poco per il primo della inutilità di scrivere racconti: chi li avrebbe letti?, chi, soprattutto, li avrebbe ancora apprezzati? Il mondo intorno a lui era veramente cambiato, il pubblico diventato più distratto, o più esigente, e sul giornale con la diversa impostazione datagli dal direttore il suo racconto sarebbe apparso troppo una nota stonata. [...] Doveva prendere nota di questa nuova situazione prodottasi attorno a lui e adattarvisi, ma senza malinconia, bensì con realismo. Così di lì a qualche mese accettò, forse un poco impulsivamente, l’inattesa proposta d’entrare in una grossa azienda privata a organizzarvi l’ufficio stampa. Si impegnò. E in tal modo risolse, una volta per tutte, il problema del secondo mestiere⁶.

La prima sezione, composta da quattro racconti, accoglie quelli più recenti – quindi, anche quelli più interessanti per cogliere le novità della narrativa

⁴ Ivi, pp. 226-227.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Ivi, p. 228.

prischiana –, datati 1957-1974, i quali presentano uno svolgimento più ampio rispetto ai racconti della seconda sezione. Il primo, *Frammenti da un epistolario*, riprende l'*escamotage* narrativo del ritrovamento di un epistolario, o meglio: il racconto che segue altro non è che la resa pubblica di parte dello scambio epistolare tra Sergio e Tommaso. Si tratta di ritagli di vita di Tommaso, e indirettamente anche di Sergio, quadretti estivi di giornate abbacinanti trascorse al mare a leggere, digressioni saggistiche riguardanti Dio, la vita e la morte, la verità; ma anche considerazioni di carattere più esistenziale e personale. Un aspetto nuovo è il tono della narrazione: in un primo momento, il narratore in prima persona esplicita i propri dubbi e le proprie perplessità; condivide con il lettore anche tutto quello che conosce a proposito dei protagonisti dell'epistolario e del contesto storico in cui avviene lo scambio di lettere. In un secondo momento, invece, il narratore si eclissa completamente e lascia spazio solamente ai frammenti che possiede. Si passa, quindi, da un tono prettamente soggettivo, personale e moderno, che dà sfogo ai pensieri e alle domande di chi scrive, ad un tono asettico e totalmente impersonale, l'estremizzazione, quindi, del racconto oggettivo e tradizionale in terza persona. Inoltre, più sofisticato e innovativo è l'utilizzo dello strumento tecnico del ritrovamento di un epistolario che indirizza verso una nuova emergente tematica di fondo: la memoria ed il ricordo. Questi stralci di lettere fungono da ricettacolo della memoria, contengono, cioè, frammenti di una vita passata, dipanano ricordi lontani. Non mancano, infatti, riflessioni sulla funzione e sull'esistenza dei ricordi, nonché sulla loro fenomenologia.

«Il ricordo e il pensiero sono la nostra vera forza: vivremmo dieci volte di meno senza di essi»⁷.

Sergio caro, i ricordi improvvisi sono quelli che ci rendono simili agli dei e forse più che agli dei, perché essi non hanno ricordi, infatti gli dei sono perfetti. Il ricordo è il dono più irrazionale che la natura ci ha elargito. Il ricordo è uno spacco del nostro cervello dentro cui s'introduce qualcosa di luminoso e multiforme, qualcosa di più che umano. Il ricordo è sempre una sintesi: gli uomini razionali sono sempre analitici⁸.

Al contrario del precedente il secondo racconto della raccolta, *La schedina*, è di stampo verista. Il soggetto trattato, una famiglia di contadini investita da una tragedia, e l'atmosfera, sono simili a quelli de *La provincia addormentata*. Viene rappresentata la tragedia che colpisce una famiglia di contadini assidui lavoratori, ovvero la perdita del figlio più giovane in un incidente stradale causato da un forte temporale, mentre tornava dal paese dove si era recato per giocare una schedina per conto del padre. Schedina che risulterà essere vincente, e per la quale la

⁷ Ivi, p. 14.

⁸ Ivi, p. 15.

famiglia arriverà a riesumare la salma del congiunto nella speranza vana di recuperare la ricevuta. Il racconto successivo, *Una storia del sud*, si differenzia dagli altri per le sue splendide pagine di carattere sociologico che trattano i cambiamenti verso cui sta andando incontro il Sud in quegli anni. È messo in scena il dialogo tra un uomo meridionale emigrato dal Sud e il suo ospite che è interessato a sapere di più di quella realtà, ma è mosso da un interesse esterno, cronachistico e inquisitorio, tipico di chi non conosce l'essenza di quella terra, non è in grado di comprenderne i sentimenti, ma cerca lo stesso di interpretare un fatto socio-culturale. Si dipana, prima nella sua mente e poi nella conversazione con l'ospite, il ricordo di Angelina Turso, colpevole di un omicidio d'onore, un gesto incomprensibile per chi non è avvezzo a un certo tipo di sentimenti. Nuovo è l'elemento della doppia narrazione, una che avviene nel salotto dell'ospite nel cuore dell'Europa, e un'altra, intima e personale, nella mente dell'uomo interrogato i cui pensieri e ricordi non esita a condividere con l'amico. Sono interessanti le due immagini del Sud che si delineano, quella stereotipata e amena di chi il Sud non l'ha vissuto ma solo visitato e quella cruda, reale, misera e disperata di un popolo *sui generis*, una terra destinata a rimanere sconosciuta ed incompresa ai più. *La casa vecchia* è l'ultimo racconto della prima sezione. Qui è messa in scena la compravendita della casa d'infanzia di un fratello e di una sorella, a seguito della morte dei genitori e del fratello. Il ritrovarsi nello studio notarile, vicini, per portare a termine quella vendita offre l'occasione alla sorella di recuperare i ricordi legati a quella casa lontana nel tempo: il passato ritorna a cascata nella mente della giovane donna, e così rivede i ritratti di zia Eleonora e di zio Giuliano nel salotto; rivede il fratello Gerardo – con cui è nello studio notarile, e che ora le sembra così diverso – che torna dalla guerra e poi si schiera con gli alleati; le rinviene il ricordo di Friederich un suo giovane innamorato tedesco; ma si ricorda anche di Luca, il fratello scomparso, con il quale condivide la passione per la musica. Si ricorda della notte passata ospite a casa di Gerardo, notte in cui ha visto per l'ultima volta Luca, sebbene solo come allucinazione. La seconda sezione è la più corposa ed eterogenea della raccolta, conta ventinove racconti, i quali mostrano uno svolgimento decisamente più breve rispetto ai racconti della prima. La struttura della sezione segue l'ordine cronologico di scrittura.⁹ Il critico Aurelio Benevento¹⁰ individua tre blocchi narrativi all'interno della sezione, il primo dei quali raggruppa i racconti datati 1945-1947: *Lo specchio*, *Occhi nuovi*, *Il lume*, *Il padre prodigo* e *Una sera di primavera*. Sono racconti quasi coevi alla pubblicazione dell'opera prima, *La provincia addormentata*, ma si distaccano da questa in quanto manca l'ambientazione tipica vesuviana e in quanto sono racconti che seguono orme veriste, descrittive e oggettive. Lo scavo psicologico è quasi nullo, l'attenzione del narratore

⁹ Con due sole eccezioni: *Occhi nuovi* del 1945 è inserito dopo *Lo specchio* del 1947 e *Fine agosto* del 1950 segue *Arianna e il calciatore* del 1951.

¹⁰ Cfr. A. BENEVENTO, *Michele Prisco: Narrazione come testimonianza*, cit.

è volta a riferire degli eventi, dei fatti. Nel primo racconto, *Lo specchio*, viene rappresentato un gesto vendicativo, che un qualcuno, ignoto, compie ai danni di un altro pure sconosciuto e le cui ragioni non vengono esplicitate. In *Occhi nuovi* viene descritto il ritorno a casa di un uomo reduce di guerra, dimesso dall'ospedale dove era stato ricoverato per una ferita subita nei primi giorni di fronte all'attacco di Monte Camino. L'uomo osserva gli altri passeggeri nel treno e ride alla loro vista, prendendo coscienza che la guerra ha cambiato solo lui, lasciando indifferenti gli altri, i quali continuano imperterriti negli stessi atteggiamenti di sempre, senza capacitarsi di questo cambiamento. In tutti i racconti della prima sezione non si approda mai ad uno scavo o ad un'indagine psicologici più profondi, si resta, invece, solo all'esposizione dei pensieri, nemmeno in quei racconti in cui la narrazione è condotta in prima persona; invece, viene data particolare enfasi ai dettagli della narrazione. La seconda sottosezione che si può individuare raggruppa i racconti datati 1950-1952 e comprende: *A lume di candela*, *Festa all'ospizio*, *Il regalo*, *L'inquilino*, *Arianna e il calciatore*, *Fine agosto*, *L'appartamento*, *Canasta a Poggiofiorito* e *L'uva di sant'Anna*. Si tratta di storie brevi, grigie, di personaggi anonimi che non rimangono nella mente del lettore, al contrario dei fatti raccontati. Vengono presentate delle scene, dei momenti particolari. In *A lume di candela* è descritta la cena di due fidanzati che sono in lite e, sopraffatti dal loro stesso amore, a fine cena si riconciliano; *Il regalo* espone una storia misteriosa, ambigua in cui sono presenti solo alcuni indizi: un ospite tanto inatteso quanto indesiderato, la cui identità si scopre solo alla fine, fa visita a casa dei Lanza e porta con sé un dono ai ragazzi, una fotografia della loro madre defunta. Più particolare, surreale e spaventoso è *L'inquilino*: al centro del racconto c'è un orologio a cucù, che il nuovo inquilino dell'appartamento mette in funzione. La particolarità risiede nel fatto che entrambe le volte in cui il cucù ha segnato l'ora contemporaneamente il campanello di casa è suonato, sebbene fosse stato sentito solo dal nuovo inquilino e sebbene non ci fosse nessuno fuori dalla porta. Si scoprirà che due morti sono avvenute nei momenti esatti in cui il cucù ha suonato. La morte è presente anche nei due racconti *Fine agosto* e *Canasta a Poggiofiorito*: nel primo racconto un uomo, mentre attende il rientro della moglie che si è recata a casa dei De Roberto in quanto si paventa la morte del giovanissimo figlio, viene colto da un malore; al contrario, il bambino in fin di vita si riprende miracolosamente. Il secondo racconto è simile per alcuni aspetti: qui durante una serata mondana in compagnia di amici, il padre di famiglia, colto da un malore, forse dovuto all'eccessivo lavoro, muore. In entrambi i racconti, la natura ed il paesaggio sono in armonia con la circostanza. La terza porzione è la più consistente e raggruppa i racconti datati 1957-1968: *L'eredità*, *La lettera*, *La fotografia*, *Messa alla stazione*, *Il gangster*, *La vedova*, *La Neris*, *L'idolo di terracotta*, *Scoperta della casa*, *Una coppia felice*, *Nel parco*, *Uomo allo specchio*, *Un sorriso di soddisfazione*, *Dietro il concerto* e *L'isola*. Sono tutte storie brevi, che si concludono nel giro di

poche pagine, e che, più che un fatto, rappresentano uno stato d'animo, un malessere, la solitudine, la tristezza, la malinconia o la nostalgia. *L'erede* mette in scena l'eccitazione e la curiosità di un uomo – ma anche il suo sconvolgimento – che, insieme alla moglie, viene invitato a casa di due donne avvolte da sempre da un alone di mistero, e di cui si è sempre parlato molto, alimentando storie e leggende, in particolare attorno alla loro biblioteca. Proprio durante la visita della biblioteca, l'uomo si allontana e a questo punto che fa una sconvolgente e perturbante scoperta: la casa è abitata da una creatura dalle sembianze mostruose. Il senso di solitudine e di malessere per il divario che si è instaurato tra la vita di città e quella di paese domina in *Messa alla stazione*. Qui, un padre è alla stazione di Roma, dove si è recato per far visita alla figlia, e sta aspettando il treno che lo riporti in paese. Nell'attesa, l'uomo si reca nella cappella della stazione per ascoltare la messa; lui è combattuto tra seguire la liturgia, osservare gli altri partecipanti-viaggiatori e l'incredulità riguardo al fatto che la figlia si sia abituata senza difficoltà alla vita di città. *La vedova* e *La Neris* sono i racconti dove meglio si realizza l'impiego del *flashback* narrativo. Nel primo racconto si narra di una mostra celebrativa di un pittore deceduto a cui partecipa anche la sua ex moglie. Questa situazione fa scattare un meccanismo di recupero di momenti passati, per esempio, il viaggio in treno della donna per raggiungere la mostra, oppure, il giorno in cui fu avvertita della morte dell'uomo, per poi tornare alla situazione presente e proseguire con la narrazione. Nel secondo racconto, invece, una cena tra vecchi compagni di classe offre l'occasione per rievocare la Neris, la ragazza più discussa dell'epoca. La narrazione ha un andamento piuttosto tortuoso: sul piano temporale presente si svolge la cena tra gli amici, i quali conversano ricordando momenti passati, in maniera reticente e poco chiara per il lettore che non condivide lo stesso bagaglio di informazioni e le stesse esperienze. Allo stesso momento, però, il narratore esplicitando le mezze frasi dei commensali, e rievocando nella sua mente episodi connessi a quelli ricordati, permette al lettore di accedere ad un mondo ormai lontano. Inoltre, viene recuperato anche un altro passato meno lontano, più recente, caratterizzato da altri incontri tra il protagonista e la Neris. E le informazioni si intrecciano. Il tema della casa è al centro di *Scoperta della casa* e *Una coppia felice*. Nel primo racconto c'è la felice scoperta da parte di un uomo che è rimasto a casa dal lavoro dei segreti della casa, della vita degli oggetti.

[...] Era veramente la sua casa, quella? E che cosa stava succedendo oltre la porta chiusa? Quali innocui misteri si svolgevano nelle altre stanze?

[...] Ritrovava in quel momento abitudini familiari che credeva dimenticate, le piccole gioie improvvise d'ogni attimo, i semplici piaceri quotidiani: gli sembrava, addirittura, di cogliere finalmente, e riassaporare, quel dono che l'abitudine e il trantran giornaliero dell'ufficio gli avevano fatto smarrire, allontanare, sbiadire, ed era il dono per lui più prezioso, la vita. Domani, ritornando in ufficio, tutto questo sarebbe di nuovo finito. Andò ad abbracciare di spalle la moglie, facendole cadere

a terra il coperchio d'una pentola. «Caro, ma che ti prende?» Le sorrideva felice, ma aveva negli occhi, involontaria, quasi una luce di disperazione¹¹.

In *Una coppia felice*, invece, il villino in stile *Nouveau* rappresenta il sogno di una coppia di vecchi coniugi, ma sancisce anche il loro definitivo distacco, la decadenza di ogni dignità e di ogni decoro umano, fino al totale annullamento. La registrazione puntuale e personale di ciò che si percepisce è al centro di *Nel parco* e *Dietro il concerto*. Nel primo racconto un uomo al parco, in perfetto connubio con il mondo esterno, con la natura, registra tutto ciò che vede, come se i suoi occhi fossero una macchina da presa che si sofferma su ogni dettaglio. In *Dietro il concerto*, invece, per una fortuita casualità, il protagonista si ritrova ad assistere ad un concerto da un posto privilegiato, ossia sul palcoscenico, proprio vicino al musicista. Da questa prospettiva, lo spettatore ha la possibilità di godere di uno spettacolo singolare: vedere ciò che si cela dietro le apparenze, in senso fisico ed in senso metaforico. Con l'ultimo racconto, *L'isola*, si ritorna ad una tematica centrale della raccolta che si è già potuta saggiare, ovvero la memoria, la cui importanza è massimamente sancita dalla posizione liminare di questo racconto. Qui, un marito si reca con la famiglia a fare visita ad un suo vecchio compagno d'infanzia; superati i primi momenti di imbarazzo dovuti alla lunga lontananza, è la vista di alcune particolari piante che suscita il ricordo dell'infanzia, accorciando le distanze temporali e personali; si instaura quindi una sorta di confidenza sulla base di ricordi comuni che uniscono i due.

Ci promettiamo di rivederci quest'inverno in città: c'è nell'impegno come un bisogno più che di riannodare vecchi fili direi quasi di ritrovarci: noi, e il senso della nostra vita, della nostra infanzia, della nostra necessità in un mondo che sembra ci sfugga dalle mani. Ma abbiamo scelto un brutto giorno, per la visita: è domenica, e lasciata la cittadina brulicante di passaggio, per le strade principali, e tornati sulla via nazionale, c'è l'ingorgo del rientro, l'estenuante coda delle automobili, il giuoco dei pedali, freno e frizione, frizione e freno... e così non ci vuol molto a capire, commentando il pomeriggio trascorso con i nostri amici, che oggi non siamo stati in una casa: siamo stati per un prodigio delle circostanze in un'isola, e adesso la vita ci riprende un'altra volta e subito ci risospinge senza rimedio nel mulinello d'un mondo sempre più anonimo e inaridito e grossolano¹².

2. TERRE BASSE

L'ultima raccolta allestita e pubblicata da Prisco, *Terre basse*, vede la luce nel 1992. È un'opera costituita da venticinque racconti, scritti tra il 1941 e il 1991; è interessante, quindi, perché ripercorre un cinquantennio della attività letteraria

¹¹ M. PRISCO, *Il colore del cristallo*, cit., p. 193.

¹² Ivi, pp. 220-221.

del torrese, costituendo un ricettacolo nel quale converge tutto il suo orizzonte tematico, poetico, nonché, linguistico, stilistico e formale. Sono presenti cinque sezioni, ognuna delle quali è preceduta da un'epigrafe. Inoltre, due sezioni sono costituite da un unico racconto e ciò permette di mettere in rilievo due tematiche portanti di tutta la narrativa prischiana: l'Uomo, nei suoi aspetti più intimi e nelle sue sfumature sentimentali più sfaccettate; la propria provincia, che sia essa geografica o del cuore. La prima sezione è preceduta dalle parole di Peter Cheyney: «Io sono stanco dei circoli che imprigionano e concludono la nostra vita e la conducono eternamente a se medesima senza darle alcun frutto. È in me l'ansia delle linee dritte anche se formano una croce». Quello che emerge dalle parole dello scrittore inglese è il sentimento di insofferenza nei confronti dell'inerzia della vita, della passività a cui è condannato l'uomo, del suo procedere inesorabile su binari già segnati e dai quali non si può deragliare, della mancanza di uno scopo da perseguire a causa di un determinismo immanente alla vita e agli eventi. Tutto questo genera uno stato di angoscia, di ansia, un malessere esistenziale che caratterizza i personaggi, tutti femminili, dei sei racconti della sezione.

Tutta la nostra vita, dicono, è un libro già scritto nel quale, con una diligenza fors'anche troppo sofisticata, sono registrati i piccoli atti senza importanza, talora appena le parole o gli sguardi, che le imprimono una svolta avviandola per direzioni diverse e inattese. Insomma, saremmo creature catalogate: questo avviene a pagina..., questo a pagina... Chi lo sa se c'è franchigia, alla fine, quando il libro si chiude: ma poiché solo allora ne avremo conosciuto il vero ineludibile significato, sarà ormai troppo tardi apprendere il valore, mettiamo, d'un momento o d'un gesto che apparve, vivendolo, tanto irrilevante da essere presto dimenticato laddove ad esso era consegnato proprio il compito di mutare la nostra esistenza e può darsi che la pagina portasse in quel punto un segno particolare che ce ne avrebbe in qualche modo avvertiti. Dice una vecchia canzone: Dammi l'azzurro volume, che porti serrato sul cuore. Ma forse lì si tratta di un altro libro¹³.

Ognuno resta quel che è, e vedete, noi siamo fatti così, che ci si abitua a tutto, e il cuore, finisce che uno lo mette da parte, è un abito smesso, nulla più¹⁴.

È questa tacita sofferenza di fondo *le fil rouge* della prima sezione. In *Quando arrivano i lupi*, la protagonista è la giovane Anna Cladel, la quale senza sapere perché, accetta di condurre una vita che non ha scelto: lei, vittima degli eventi, si ritrova legata ad un uomo che non ama, e che, in fondo, non conosce; finisce, poi, per essere abbandonata dallo stesso, e, da altri uomini con i quali avrà relazioni. *Evangelina* e *Siesta*, i due racconti che seguono, sono accomunati dal tema della morte: nel primo, leggiamo del suicidio della protagonista, una ragazza costretta alla prostituzione e per questo gravata dal senso di colpa nei confronti dell'uomo

¹³ M. PRISCO, *Terre basse*, Milano, Rizzoli, 1992, p. 9.

¹⁴ Ivi, p. 23.

che ama; nel secondo della accidentale morte del marito della protagonista, la quale si sentirà colpevole dell'incidente, se non nelle azioni perlomeno nelle intenzioni. In *Gli alianti*¹⁵ viene narrato lo stato d'ansia in cui versa Alice, una giovane e presunta studentessa che per motivi di studio ha lasciato la casa paterna in campagna e che, ora, in città, non si dedica più ai libri, bensì alla prostituzione. In queste pagine viene sviscerata tutta l'angoscia della donna: è un flusso di pensieri agitati e paranoici da cui si evince il suo desiderio cocente di svincolarsi dalle proprie bugie, nonché la sua intima speranza di essere smascherata dalla famiglia per liberarsi della propria colpa; ma si percepisce, anche, la delusione per la mancata realizzazione dell'agognata catarsi. Al contrario, nessuno le chiede della sua vita, nessuno osa sollevare il velo sotto il quale si annidano bugie e scomode verità. *Venti alisei* rappresenta un'altra storia di tradimento e di insoddisfazione; Patrizia, come Alice, vive una doppia vita: alla luce del sole è costretta ad amare Lucio, un suo cugino malato, mentre nel proprio intimo ama ardentemente Gregorio. L'incontro casuale dei tre personaggi porterà alla rivelazione dei veri rapporti che incorrono tra di loro e condannerà per sempre la ragazza a un destino di delusione e di infelicità. Questi primi cinque racconti, scritti tra il 1941 ed il 1943, precedono l'opera d'esordio, *La provincia addormentata*, e costituiscono quindi i primi tentativi narrativi di Prisco, ed infatti presentano elementi comuni. In primo luogo, l'ambientazione è la medesima, quella della provincia, della campagna, e dei campi, sebbene l'elemento cittadino, nei cinque racconti, sia più presente e continuamente contrapposto al contesto rurale. Inoltre, questa è una provincia anonima, eterea, di cui si vedono solo i contorni, mentre lì è circoscritta un'area geografica ben precisa. Un elemento di vero contatto è la predilezione per i personaggi femminili. Le protagoniste vengono ritratte nelle loro pulsioni più intime e segrete: donne fedifraghe, ma anche deboli, bugiarde, ambiziose e fragili. Più in generale, si tratta sempre di storie di drammi umani e personali, di cui lo scrittore offre un aspetto diverso e che non smetterà mai di ritrarre perché al centro del testo egli pone sempre l'Uomo. Infine, sebbene in questi racconti domini una forte componente descrittiva esterna ed esteriore che segue le orme più veriste e che va leggermente a discapito dell'elemento introspettivo, tuttavia, sono riscontrabili anche alcuni tratti moderni quali la giustapposizione di diversi piani temporali, il procedere in maniere sinusoidale tra il passato – che può essere il proprio o l'altrui – il momento presente della narrazione e i risvolti futuri dell'azione passata che si percepiscono solo ora. Sono tutti elementi che dimostrano una grande abilità narrativa che Prisco possiede fin dall'esordio, a partire da *La provincia addormentata* che ne è la prova più alta. L'ultimo racconto della sezione, *La restituzione*, presenta una datazione più recente, 1956, e in virtù di questo e della tematica bellica che occupa uno spazio rilevante nel testo, è vicino sia ai racconti di

¹⁵ Si tratta del racconto più antico di tutto il corpus novellistico di Prisco, è datato aprile 1941 e viene pubblicato per la prima volta nel 1942 sul mensile del «Corriere della sera», *La lettura*.

Fuochi a mare, sia, ancora di più, a quelli della prima sezione di *Punto franco*, ovvero a quei racconti il cui il tema principale è solo apparentemente quello bellico. Il titolo si presta a varie interpretazioni: ad essere restituita, infatti, alla protagonista, dopo quindici anni, è la salma del marito caduto di guerra in Africa; ma ad esserle restituito è anche il ricordo lontano della loro storia d'amore, di cui intimamente e tacitamente ripercorre alcune tappe; ma ancora, viene restituito il padre ad un ragazzo che ne è cresciuto senza. Ma la più toccante è la doppia restituzione del figlio: la donna, in maniera epifanica, si rende conto che la presenza del figlio è quella che maggiormente le rende il ricordo del marito; allo stesso tempo, la restituzione della salma del suo Rolando, in qualche modo, le restituisce suo figlio. Questo racconto si discosta dagli altri per diversi aspetti: intanto, l'introduzione dell'elemento bellico rompe quell'atmosfera di sospensione della realtà, di pace, creata dall'ambientazione provinciale; viene introdotto l'elemento concreto, reale e distruttivo, trattato, però, non con il polso neorealista, ma sempre con l'intenzione di porre al centro del testo l'uomo e non l'evento. Lo scenario subisce una sferzata che va, anche questa, in direzione di una maggior resa della realtà: non è più un'ambientazione eterea di cui si percepisce solo la fisionomia, qui viene rappresentata Napoli, nella sua più vera fattezze, con elementi della sempre più presente e pressante modernità. Se nei primi racconti domina il sentimento di inettitudine, di prigionia e incasellamento, di fallimento dopo il tentativo di evasione, di rassegnazione e di infelicità, qui, sembra esserci un cambiamento: è presente, infatti, uno scatto, una molla che risveglia un assopito destino di apparente dolore e sofferenza e semina il germe di una speranza futura. La seconda sezione del libro è preceduta da un'epigrafe che riporta alcuni versi di Gerard Manley Hopkins: «Quanto lontano, a quel tempo, / il presentimento». La sezione è costituita da un unico racconto, *L'arcolajo* datato 1946. Il testo rappresenta la confessione di uno scrittore, Alberto, il quale a tavolino decide di rievocare e raccontare un momento cruciale della sua adolescenza, ovvero il declino e la rottura della sincera amicizia con Francesco. Il tono di questo racconto è molto particolare: viene massimamente esibita la voce del narratore-personaggio, il quale si concede spesso a commenti, interpretazioni, anticipazioni e dubbi, sia passati che presenti, nonché si mostra abile a disseminare indizi accattivanti, o anticipare risvolti che rendano allettante la lettura di questa confessione. È una storia che sembra costruirsi *in itinere*, come se nell'esatto momento della scrittura il narratore ripescasse dal serbatoio dei propri ricordi. In direzione di una spontaneità della narrazione va la continua esibizione dei vuoti di memoria e delle incertezze. Il lettore, però, non è mai abbandonato a sé stesso, vengono sempre palesate le motivazioni che soggiacciono ad un evento passato, così come le tematiche principali o le finalità del racconto non sono taciute. La particolarità di questo racconto risiede nel fatto che la storia, in apparenza semplice e comune, viene investita di un'importanza e di una solennità fuori dal normale; ritornano

l'atteggiamento e la reazione con cui il protagonista aveva vissuto quell'episodio quando ancora era giovane, innocente e immaturo, quando, potremmo dire alla Hopkins, era ancora lontano il presentimento che quella vicenda avrebbe segnato la fine di un'epoca felice, nonché, quando ancora era lontana la scoperta ed era preclusa la comprensione dei moventi che veicolano l'agire umano. Insomma, il racconto assume una carica fortemente patetica perché è filtrato dagli occhi dell'uomo adulto che cerca di rivivere e far rivivere un evento passato della sua gioventù. Sorprendono tutta l'abilità che Prisco mostra nello scandagliare l'animo, tutta l'accortezza e la profondità della sua scrittura, l'attenzione e la precisione quasi chirurgica con le quali sonda e registra le minime oscillazioni che scuotono il cuore umano; ma soprattutto la maestria con la quale descrive la delicatezza e la sensibilità dei suoi personaggi, di cui tratteggia le luci e le ombre: questa è sì una storia di amicizia, d'amore, di connubio tra le anime, ma anche la storia di chi si sente abbandonato, relegato, tradito, di chi è capace di ferire intenzionalmente, di chi fatica a discernere il bene dal male e ne rimane travolto. La terza sezione è anticipata da una frase di Joseph Conrad: «Noi viviamo come sogniamo: soli. / La vita non ci conosce, / e noi non conosciamo la vita». Questa è la porzione più corposa, in quanto comprende ben undici racconti dalla datazione molto ampia e disomogenea, 1942- 1981(1990): *Le streghe*, *Il cavadenti*, *L'abito di sposa*, *Il sangue freddo*, *Il filo d'argento*, *Solitudine*, *Il coltello*, *Il cric*, *Ludovico*, *La signorina* e *La moglie del pittore*¹⁶. Il pensiero di Conrad introduce in una dimensione misteriosa di solitudine, di incomprendimento, nonché di sospensione, di precarietà, a metà tra la realtà e l'onirico che esclude ogni forma di comunicazione. Infatti, a dominare questi racconti è la condizione di solitudine, che ora conduce a conclusioni tragiche e violente, ora ambigue, strane; in ogni caso, sono storie la cui ragion d'essere spesso sfugge, la cui interpretazione e spiegazione non sono sempre immediate ed accessibili. *Solitudine*, fin dal titolo, è la storia che di certo rende meglio il sentimento di isolamento che ogni personaggio nutre: una giovane impiegata, Luisa, durante il lavoro, si ferma ad osservare fuori dalla finestra e il panorama che vede, sempre lo stesso, la riporta indietro nel tempo di un anno, quando usciva dall'ufficio e andava a far visita alla zia ricoverata in ospedale per degli accertamenti. La donna rievoca quel felice passato, la conoscenza sempre più approfondita della parente, la *routine* che le due si erano create, nonché la morte dell'anziana e le incombenze che ne derivano. È una storia comune, che non presenta niente di straordinario, ma che comunque commuove per la tristezza, e insieme per la dolcezza, della solitudine delle due donne. È una storia di rievocazione, di ritorno al passato, e non è l'unica della sezione: qui l'ingranaggio della memoria è messo in moto da quello che la donna vede dalla finestra; in *Le streghe*, invece, è il narratore, ormai adulto, che rievoca un episodio

¹⁶ Tra questi, due, *Le streghe* e *Il cric* compaiono anche in *I colori dell'arcobaleno*.

della propria infanzia; così come in *Il filo d'argento* la presenza femminile in casa dell'uomo, il bacio che lei gli ruba e i tetti che si vedono oltre le finestre sono la rievocazione di una storia d'amore che si era consumata in quello stesso luogo tempo addietro. Infine, *La moglie del pittore*, è un toccante racconto in cui vengono tessute le lodi in un pittore di fama regionale e di cui vengono ricordati la moglie ed i tempi della loro felice convivenza, della sua dolorosa malattia e della tragica morte. Tra queste drammatiche storie quelle che presentano una conclusione violenta, crudele ed inspiegabile sono: *Il cavadenti*, *L'abito da sposa* e *Il coltello*. In questi racconti si legge della morte violenta di una donna: nel primo viene rappresentato il rapporto infelice ed ambiguo instaurato tra due fratelli, uno malato l'altro dentista, e una donna. È una storia tesa, che nasconde dissapori e rancori, sotto cui soggiace una sofferenza esasperante. Alla confessione stremata dell'insofferenza della donna per la situazione misteriosa in cui vive, segue la sua morte, per mano del dentista. In *L'abito di sposa* si sfiora l'omicidio passionale. Emilia sta per sposarsi con Tommaso, e pertanto deve comprarsi l'abito da sposa. Giovanni, con il quale Emilia aveva avuto una relazione, è geloso della nuova unione. È presente anche lui nel negozio di abiti, e appena vede la donna con il vestito addosso le spara e poi si suicida. Ma quella che Giovanni ha visto non è la vera donna, ma solo il suo riflesso in uno specchio. *Il coltello* è uno dei racconti più misteriosi di questa sezione: la protagonista è una ricca donna dai semplici ma frivoli sentimenti. Nello scegliere il regalo di Natale da fare al suo fidanzato si lascia trasportare dalla pubblicità e dal lusso, pertanto sceglie di comprare un costoso coltello da caccia. La sera dell'incontro, prima dello scambio dei doni, i due innamorati si recano a teatro a vedere *Giulietta e Romeo*; ad attirare l'attenzione della donna è il suicidio di Giulietta. Una volta a cena, la donna tira fuori il coltello, e prima di consegnarlo all'uomo vuole pungersi un dito in segno di buon auspicio per colui a cui l'oggetto andrà in dono; ma, inaspettatamente, la donna ripete le parole di Giulietta e si suicida. In questi racconti compare una delle costanti tematiche della narrativa prischiana: la morte violenta. Ad andare incontro a questo tragico destino sono sempre donne, la cui delicatezza e, per certi versi, debolezza, ci svelano una delle facce più violente del Male: il fatto che esso si scagli persino contro creature indifese, dimostra che non è possibile sradicarlo ed eliminarlo. Un altro elemento che accomuna altri racconti della sezione è quello folcloristico, che si è già visto in *Le streghe*, ma pure in *Il sangue freddo*, dove una giovane donna è disperata perché non riesce a consumare il matrimonio con suo marito. In compagnia di una sua fedele conoscente, si rivolge a Gesualda, una donna che può aiutarla: questa infatti le rivela che la causa di tutto è dovuta al fatto che il giorno del suo matrimonio è stata colpita da confetti fatti con la polvere delle ossa dei morti. L'anziana signora sarà in grado di liberare la giovane dalla fattura solo se questa le indicherà il nome di chi possa aver provato invidia o gelosia per il suo matrimonio. Ecco che ritorna una tematica evidenziata poco sopra, il Male;

ma se nei racconti precedenti veniva rappresentata la sua manifestazione più estrema, ovvero il violento omicidio di esseri indifesi, qui, siamo su un altro piano: si tratta della dolorosa scoperta dell'esistenza del Male al quale non ci si può opporre, ma solo abbandonare ed accettare. Affine all'elemento folcloristico è l'elemento macabro e perturbante che contraddistingue i racconti *Ludovico* e *La signorina*. Nel primo racconto, due esperti di libri si recano a casa di una coppia di anziani coniugi per visitare la ricca biblioteca del loro giovane figlio defunto; qui fanno l'agghiacciante conoscenza di un pappagallo che si aggira nella stanza e con tono querulo ripete il nome del suo padrone scomparso: Ludovico. La scena è perturbante, in quanto il pappagallo sembra nutrire sentimenti e reazioni umani. Il sopralluogo dei due esperti è finalizzato alla vendita del patrimonio librario, la quale, però, non avverrà mai in quanto la biblioteca prende fuoco in maniera misteriosa, forse ad opera del pappagallo. Sono qui presenti molti elementi che caratterizzano il racconto fantastico e pauroso, come l'ambientazione serale e scura, una villa immensa e sinistra, il sentore di una pioggia imminente, il vento che sbatte sulle finestre, voci agghiaccianti e macabre, animali spaventosi e antropomorfizzati, nonché una tragica vicenda con un epilogo misterioso. Questo racconto ci dà la prova della versatilità dello scrittore, capace di realizzare racconti dagli stili e dai toni più disparati. In questa direzione va il secondo racconto citato, *La signorina*, il cui elemento macabro è massimamente accentuato. È la storia di una giovane donna condannata ad un destino crudele: ovvero, assistere alla prematura morte di ogni suo neonato; incapace di accettare queste tragiche scomparse, decide di assumere un fotografo definito "fotografo della morte" la cui più grande abilità risiede nel fatto di far sembrare vivi i bambini che in realtà sono morti, secondo una lugubre pratica. Lasciati alle spalle i racconti più tetri, è presente un registro più tranquillo, di storie più quotidiane e speranzose, ma di certo non più banali. *Il cric* e *Il filo d'argento* rappresentano delle storie comuni, apparentemente piatte, ma gli oggetti menzionati nei titoli sono simbolo di qualcosa di significativo. Nel primo caso, come si è già visto in *I colori dell'arcobaleno*, il cric è simbolo del limite umano; il filo d'argento, invece, è un regalo donato in cambio di un bacio rubato e sognato, bacio che, però, in chi lo riceva, rievoca una vecchia storia d'amore che si è consumata nello stesso luogo, vicino alle stesse finestre da cui si vedono gli stessi tetti: il filo altro non è che «una macchina del tempo» per dirla con una espressione di Lazzarin¹⁷. Il racconto più interessante di questa sezione, e nel quale possiamo leggere alcuni elementi autobiografici dello scrittore è *La moglie del pittore*. Il narratore rievoca la figura di un pittore amico suo, ne condivide la sua concezione dell'arte nella quale si rispecchia pure la poetica prischiana:

¹⁷ Cfr. STEFANO LAZZARIN, *Le macchine del tempo di Michele Prisco*, «Critica Letteraria», a. XXXIII, fasc. III, n. 128, 2005.

È una pittura, insomma, la sua, nutrita di piccole cose, e le sue tele suggeriscono un senso di malinconia gentile: ma c'è dentro un amore, e una partecipazione, che si fa sovente poesia. È una pittura raccolta, interiorizzata, che potrebbe far pensare a un raffinato catalogo di nostalgie e invece ci restituisce il sentimento della solitudine odierna, e lo sgomento umano di chi soffre e non sa combattere – o ha combattuto e n'è restato sopraffatto – la propria solitudine¹⁸.

L'autoreferenzialità di questo testo è evidente: ad essere malinconici e solitari sono i personaggi che lui ritrae nelle sue pagine; allo stesso modo, condivide col pittore il gusto dei minimi dettagli, per le piccole cose non comuni che però sono imbevute di malinconia e di nostalgia, infine il rifiuto del mito della fama e la fedeltà alle proprie idee a discapito del successo. L'epilogo del racconto è dolcissimo: morta sua moglie, che era la sua musa, il pittore smette di dipingere gli oggetti a lui cari e si dedica alla raffigurazione dei vestiti della sua amata donna. Conclusa la terza sezione, ci si addentra ora nella quarta, la quale conta un unico racconto, forse il più importante dell'opera, di certo molto interessante per l'entroterra tematico di Prisco, vale a dire, *Ipotesi di Castel Severo*, e a far da epigrafe è un pensiero di François Mauriac: «Beato lo scrittore che ha una provincia da raccontare». Il racconto presenta una struttura complessa, si basa sull'espedito del ritrovamento delle ricerche del Professor Guglielmo Colasanto, che sarebbero servite per la stesura del suo discorso inaugurale a “Il congresso nazionale di studi sociologici sulle province italiane”. Essendo il Professore venuto a mancare, viene qui trascritta la sua documentazione che si suddivide in tre parti: nella prima sono riportati alcuni cenni storici del paese, i quali però sono inventati in quanto ad essere inventata è la stessa Castel Severo; solo dalla corretta lettura dell'epigrafe e della conclusione in cui viene descritto lo stemma della città, capiamo che si tratta, in realtà, della città natia dello scrittore: Torre Annunziata. La seconda parte è di carattere documentaristico, e contiene uno stralcio dell'articolo del poeta Pietro Molteni dedicato alla sua città. È il passo più emotivamente sentito, e dietro questo stralcio di articolo inventato possiamo sentire l'eco della voce di Prisco: il poeta Molteni, parlando della sua città natale, riferisce quanto sia difficile tornarci a causa dei ricordi che lo travolgono ogni volta, e perciò, quanto poco ci ritorni negli ultimi tempi. Sorvola, poi, sui paesi vicini di Castellabate e Morziano, per finire a parlare della crisi che ha colpito la sua città. Nell'ultima parte, invece, sono riportate le interviste fatte a persone provenienti da contesti sociali e culturali diversi i quali cercano di spiegare secondo loro quali siano le cause della crisi, e in generale riportano la loro esperienza nella città. L'importanza data con questo racconto al tema della provincia si ricollega a quanto già abbiamo messo in evidenza trattando *La provincia addormentata*. È insito nella narrativa prischiana la ricerca di una base, delle proprie radici, della propria geografia territoriale ed umana da cui partire per tentare di scandagliare l'essere umano nelle sue più

¹⁸ M. PRISCO, *Terre basse*, cit., pp. 214-215.

disparate manifestazioni. La quinta ed ultima sezione si apre all'insegna di una frase di Robert Frost: «Tutto quel che facemmo quel giorno fu confondere grandi e piccole orme sulla polvere estiva, come a figurare il nostro essere men di due eppure più di uno». La sezione conta sei racconti: *La Gloriette*, *Le strade degli altri*, *Il medaglione*, *Relitto marino*, *La casa bella* e *Le fotografie*. Sono storie di drammi interpersonali, di relazioni difficili e conflittuali; di rapporti lontani, ormai sepolti ed assopiti ma che riemergono in occasione di un evento fortuito; ma ancora, storie tristi e dolorose, misteriose, ambigue e perturbanti, non dissimili da alcune della terza sezione. Qui, però, la macchina della memoria è messa in moto con più evidenza e con più sistematicità: ogni storia rimanda ad un'altra, passata e felice, che si contrappone alla desolazione del presente. *La Gloriette* è il racconto del ritorno nella seconda casa, appunto La Gloriette, dopo anni di assenza; è la prima volta che la coppia di coniugi vi torna dopo la morte della figlia. Il marito, prima di tornarci con la moglie, decide di recarvisi senza di lei per gettare tutti gli oggetti appartenuti alla bambina che avrebbero potuto turbare la donna. Il loro ritorno sembra tranquillo fino a quando lei crede di vedere la loro bambina giocare su un ramo dell'albero in giardino. Quella che Claudia ha visto non è la loro figlia, Gloria, ma la bambola usata come spaventapasseri. Macabra e perturbante è la bambola, così come agghiacciante è il fatto che la donna l'abbia scambiata per Gloria. Rimane comunque una storia di estremo dolore, ma di sincero e puro amore coniugale. Storie d'amore finite sono anche quelle rappresentate negli altri racconti della sezione. *Le strade degli altri* ha un impianto narrativo più ampio: è la storia di un uomo, Giulio, che nel pieno di una giornata particolarmente calda e afosa, riceve una misteriosa chiamata da parte di una donna dalle cui parole si intuisce il suo tentativo di suicidarsi. Iniziano, quindi, le indagini per cercare di capire chi sia la donna che lo ha chiamato e perché l'abbia confuso con un certo Guido, da dove chiami e perché chiami proprio lui. Le ricerche portano ad un nome, quello di Giannina, ragazza che un tempo è stata la sua amata e di cui, da anni, Giulio non aveva più notizie. Viene rievocata, allora, loro storia d'amore, ed il periodo trascorso insieme in felice comunione. Ma le indagini non portano a nessuna conclusione, si ritorna alla normalità, se non fosse che il giorno dopo quel trambusto si legge sui giornali della morte di Giannina, trovata annegata nel Tevere. Anche in *Il medaglione* c'è la rievocazione di un lontano amore; a mettere in moto la riemersione del passato è la vista da parte di Antonia, al collo di una passeggera che viaggia nel medesimo vagone del treno, di un medaglione che racchiude la foto di Sergio, un tempo suo amato. La donna è sconvolta sia dal fatto di vedere il ritratto di Sergio adagiato sul cuore di un'altra, sia scoprire che Sergio è morto. Rievoca quindi, anche lei, la loro storia d'amore, quel tempo felice e spensierato. Il viaggio nei ricordi dura il tempo del viaggio in treno: scesa dalla carrozza, i pensieri vanno al futuro che i due avrebbero potuto avere insieme se gli eventi avessero preso una strada diversa. Diversi sono *Relitto marino* e *La casa*

bella: nel primo viene rappresentata una storia d'amore finita per la gelosia che il marito nutre nei confronti del fratello della moglie, fratello che ora si scopre essere morto in un tragico incidente in montagna; la circostanza offre l'occasione ai due ex coniugi di rincontrarsi per un'ultima volta. In *La casa bella*, invece, la storia d'amore finisce a causa dell'ossessione maniacale che la donna prova nei confronti del mobilio d'antiquariato che ha in casa e che la porta a consumare le sue energie nella cura e nella manutenzione, arrivando ad annullare sé e suo marito. I due si separano quando l'ossessione della donna impedisce all'uomo, avvocato, di accogliere in casa un individuo che ha un disperato bisogno del suo aiuto legale, e che, di conseguenza, si suicida. Lui, allora, la lascia, le cede la casa e prima di uscire per sempre dalla sua vita distrugge degli oggetti preziosi: ad andare in frantumi non sono solo le suppellettili, ma anche la loro storia d'amore e l'identità stessa della donna. Ma il racconto più interessante, non solo della sezione, ma di tutta la raccolta, quello che ci fornisce una spiegazione chiara del titolo dell'opera e che sigilla una volta per tutte la poetica dello scrittore, è l'ultimo: *Le fotografie*. Qui, il protagonista, spinto dalla noia e dalla solitudine, frequenta assiduamente un negozio di antiquariato, e per godere della compagnia dei proprietari, e per trovare qualche oggetto interessante. Un giorno viene in possesso di un particolare album fotografico dotato di un carillon, e di alcuni dagherrotipi che ritraggono diversi volti. L'uomo inizia così ad immaginare la storia che si cela dietro quei volti di cui si possono vagamente e velatamente intuire gli stati d'animo; fantastica sulle storie di questi personaggi, cercando di intuire le parentele e il tipo di rapporti, nonché il destino a cui questi sono andati incontro. L'uomo si sente come uno scrittore, il quale davanti a sé ha un'infinità di contorni vuoti che può riempire con le storie e con le vite che vuole, a suo piacimento. È lecito leggere dietro al nuovo passatempo del protagonista, anche il mestiere dello scrittore, ed in particolare, dello scrittore di racconti, che dopo aver delineato nel giro di poche pagine una storia sospesa nella realtà, quasi estrapolata da essa, un'intuizione, un frammento estratto dal contesto più organico e generale, è libero di poter disporre queste storie secondo uno schema ed una direzione personali, individuali ed arbitrari. Ma ancora, e più importante, è leggere quanto segue:

Eppure, nonostante la mia disposizione a mutare il corso di quei destini secondo una diversa prospettiva, avvertivo, fissando i ritratti, come una sorta di passiva e sorda resistenza da parte loro a lasciarsi chiudere in una storia che non fosse quella ch'essi avevano vissuto nella realtà e che io ignoravo e intendevo adesso sostituire con un'altra desunta dalla mia fantasia.

Il pensiero ritornò spontaneo alle amate letture, a quell'universo inventato tanto più attendibile e vero dell'universo reale, e mai come in quel momento credetti di capire (ma l'avevo a volte già sospettato) quale sia il fascino nel lavoro di uno scrittore quando si trova davanti alla pagina bianca e ha di fronte a sé, dentro di sé, tutte le possibilità le più aperte e spericolate e contraddittorie per avviare una storia e dar vita ai suoi fantasmi interiori. Di più: mai come in quel momento m'era

sembrato per un attimo di potermi immaginare io stesso uno scrittore, uno, voglio dire, che crea dal nulla esseri viventi, inventa destini, li riempie di avvenimenti e, perché no, di catastrofi, li intrica (o li cancella, o li riscrive diversamente), li porta a termine.

Beninteso, io non sono stato né aspiravo allora ad essere uno scrittore, e non mi proponevo in alcun modo d'imbastire – anche soltanto per diletto – l'abbozzo d'un romanzo; ma, se per uno scrittore un romanzo è, così ancora ritengo, la scalata d'una montagna (o il tentativo di erigerla), i racconti, immagino, devono rappresentare per lui, tanto per restare nella stessa metafora, le terre basse da poter attraversare più agevolmente lungo il suo itinerario umano e di lavoro e forse, in questo caso, con quei ritratti fra le mani, inventando per loro, e variando, eventi e fatti più o meno accettabili, avrei potuto anch'io almeno per una volta provare l'euforia d'aver costeggiato le impenetrabili per me frontiere delle terre basse, in altre parole presumere di saper costruire un racconto, una storia¹⁹.

Le terre basse – i racconti, quindi – rappresentano quel terreno piano che uno scrittore percorre agevolmente, attingendo tutti i nutrimenti di cui lui ha bisogno per poi spingersi a scalare dislivelli maggiori – ovvero, metaforicamente, arrivare a comporre i romanzi. Per ciò abbiamo parlato, a proposito di quest'opera, di entroterra tematico, perché qui sono presenti le radici culturali, sociali e sentimentali che da sempre hanno nutrito la scrittura prischiana. Questi ha dato vita ad una provincia che è sì geografica – si è reimpossessato del suo Sud, della sua Essenza, del suo Spirito, dei suoi sentimenti senza mai osservarlo con lenti neorealiste e cronachiste ma filtrandolo con il colino della memoria e attingendo al suo personale patrimonio umano e culturale – ma è soprattutto una dimensione esistenziale, un «territorio dello spirito»²⁰ sui cui si muovono personaggi scelti accuratamente tra gli emarginati o “i sommersi”, e mossi da sentimenti che non nascondono mai l'esistenza del Male e i risvolti più sofferenti e drammatici. È stato importante attraversare tutti i racconti usciti dalla penna del torrese, perché tale percorso ci ha fornito l'opportunità di sostare con lui in quel “punto franco”, di osservare le più genuine intuizioni scaturite dalla sua inventiva narrativa, offrendoci l'occasione di apprezzare tutta la sua poetica, che poi troverà una maggiore realizzazione e un maggior approfondimento nelle opere di respiro e costruzione più ampi. Si conclude, quindi, l'itinerario all'interno del *corpus* novellistico, così come si conclude il tentativo del protagonista di *Le fotografie* di mettere ordine alle storie che si ritrova in mano.

¹⁹ Ivi, p. 347.

²⁰ ANNALISA CARBONE, *La provincia di Michele Prisco: persistenze e trasformazioni*, «Esperienze letterarie», a. XXXV, n. III, p. 52.

3. *I COLORI DELL'ARCOBALENO E LA PIETRA BIANCA*

Al fine di offrire una trattazione completa ed esaustiva della produzione novellistica di Prisco, è bene citare altre due raccolte di racconti che in misura minore ne fanno parte: la prima opera è *I colori dell'arcobaleno* che vede la luce nel 1982 ed è un libro *sui generis* rispetto alle altre raccolte in quanto è pensato e destinato al mondo della scuola. È interessante leggere la nota introduttiva dell'autore per comprendere l'essenza dell'opera, la sua ragione di esistenza, e il fine che lo scrittore voleva seguire:

Una mattina, dietro i vetri della finestra nel mio studio, ero assorto più che nella contemplazione della strada sottostante o del mare in lontananza, nella ricerca d'un titolo per questa raccolta di racconti: la scelta dei titoli dei miei libri è sempre molto laboriosa e tormentata. D'un tratto alzando il capo – da poco era cessata una violenta pioggia – vidi di fronte a me, nel cielo, oltre il crinale della collina e quasi in mezzo al mare, allungarsi l'arcobaleno. Era un ampio semicerchio perfettamente delineato e concluso, e vi riconobbi tutti i colori dell'iride; non solo: ma quella larga fascia che interrompeva festosa la grigia compattezza dell'aria mi apparve in quel momento non tanto la promessa di un imminente ristabilirsi del tempo, quanto il simbolo stesso della vita che riprende, il simbolo della vita che comincia, dell'infanzia della vita, diciamo così, o dell'infanzia del tempo. E subito mi dissi: perché non intitolare il mio libro *I colori dell'arcobaleno*?

Il libro, infatti, raccoglie dodici racconti da me scritti in un certo numero d'anni, che si configurano quasi come altrettanti capitoli d'un «romanzo» che narra e ricorda un'infanzia in provincia, con ritratti di bambini, personaggi e storie familiari, riti e costumi ormai scomparsi, d'intonazione a volte dichiaratamente autobiografica a volte invece di pura fantasia. E fissando l'arcobaleno fermo a mezzo del cielo, osservandone le rifrazioni luminose e la nitidezza dei colori, mi sembrava (o così volli credere) che quella fascia colorata fosse sorta apposta per suggerirmi il titolo, e dare al mio volume un significato unitario, perché i racconti, nella loro alternanza di momenti lieti o tristi, rappresentano, proprio come avevo creduto d'interpretare l'apparizione dell'arcobaleno, le varie fasi e i vari stati d'animo attraverso i quali passa un uomo nella sua vita: a cominciare, appunto, dall'infanzia.

Ora che il libro è pronto, e si accinge a intraprendere il suo viaggio nel mondo della scuola, non mi resta che augurare ai miei futuri giovani lettori che, nella loro vita, predominino i colori lieti e siano possibilmente ridotti al minimo i colori grigi²¹.

La seconda opera è *La pietra bianca*, una piccola raccolta pubblicata postuma nel 2003 che comprende quattro racconti inediti. *Le fil rouge* del volume è insito nel titolo della raccolta che è anche il titolo del primo racconto. Sentirsi una pietra logorata e lisciata dall'acqua equivale ad accettare il proprio destino che logora e tormenta, svelando il disincanto e la disillusione della vita; infatti, tutte e quattro

²¹ M. PRISCO, *I colori dell'arcobaleno*, Napoli, Ferraro, pp. 5-6.

le storie presentano un finale di amara accettazione della propria sorte, una consapevole e dolorosa partecipazione agli eventi, storie i cui protagonisti, tutti appartenenti alla borghesia, hanno un destino che li accomuna; sono sì ritratti di scorcio, ma non manca lo scavo psicologico che però non annulla l'interesse per l'ambiente, in particolare per le atmosfere e per le azioni. In queste pagine dominano i sentimenti, quelli nascosti e taciuti, quelli logoranti e sinceri; storie che nascono, che si svelano e poi tramontano, nel giro di poche pagine, nonché nel giro di poco tempo, lasciando un sentore di dispiacere nel cuore di chi ne viene a conoscenza, e che restano impresse nella mente per la loro quotidianità.

AUTORI

CRISTINA COCCIMIGLIO è dottoressa di ricerca in Filosofia. Ha tra i suoi principali ambiti di ricerca la filosofia dell'educazione e la filosofia della tecnologia, con uno sguardo estetico ed etico-politico. Dal 2013 collabora con INDIRE (Istituto Nazionale Documentazione Innovazione Ricerca Educativa). Ha recentemente pubblicato con Raimonda Maria Morani e Federico Longo il volume *Immaginare, scrivere, narrare. Uno studio sulla scrittura creativa a scuola* (Carocci 2021), oltre a diversi saggi di estetica, filosofia dell'educazione e filosofia della tecnica contemporanea, in particolare sul pensiero del sociologo e teologo francese Jacques Ellul, di cui ha curato *Sistema, testimonianza, immagine. Saggi sulla tecnica* (Mimesis 2017).

ELEONORA BATTINELLI attualmente studia Filologia moderna all'Università di Napoli «Federico II» ed è allieva ordinaria dell'area disciplinare di Testi, tradizioni e culture del libro presso la Scuola Superiore Meridionale. Ha studiato Lettere moderne, laureandosi con una tesi dal titolo *Decameron tra terapia e iniziazione: spunti di lettura junghiani*.

LUCIA FAIENZA si è addottorata in Letteratura italiana contemporanea presso l'Alma Mater Studiorum di Bologna, e successivamente ha pubblicato il volume *Dal nero al vero. Figure e temi del poliziesco nella narrativa italiana di non-fiction* (Mimesis 2020). Ha svolto attività di ricerca presso l'Università dell'Aquila e si occupa prevalentemente dei rapporti tra letteratura e media, del romanzo di Morante e del secondo Novecento italiano.

FEDERICA TORTORA ha studiato Lettere moderne presso l'Università di Napoli «Federico II» laureandosi con una tesi in Letterature comparate dal titolo *I mondi visivi di Dino Buzzati: Poema a fumetti (1969) e La famosa invasione degli orsi in Sicilia (1945 e 2019)*. Attualmente studia Filologia moderna presso lo stesso Ateneo.

VIVIANA VENERUSO ha studiato Lettere moderne presso l'Università degli Studi di Napoli «Federico II» e Italianistica, culture letterarie europee e scienze linguistiche presso l'Alma Mater Studiorum di Bologna. Frequenta un master in Editoria presso l'Università di Verona. Si è interessata al ritorno di alcune figure dantesche nell'immaginario letterario novecentesco e alle forme del paesaggio letterario postmoderno. Figura tra le relatrici del Convegno Internazionale

AUTORI

“L’ombra sua torna”, in programma all’Universidad Complutense de Madrid questo aprile, con un intervento sulla presenza di Dante nelle prime opere narrative di Samuel Beckett.

SALVATORE SCHIANO ha studiato Lettere moderne all’Università di Napoli «Federico II» e si è laureato discutendo una tesi dal titolo *Il sogno di Adriano. Da Città dell’uomo alla Letteratura Industriale*. Studia Filologia moderna presso la stessa Università e frequenta la Scuola Superiore Meridionale nell’area Testi, tradizioni e culture del libro.

ANNA MORRONE ha studiato Lettere moderne e poi Filologia moderna presso l’Università di Padova. Si è laureata con una tesi in Letteratura italiana sulla produzione narrativa di Michele Prisco. Attualmente insegna materie letterarie a Padova.

