

# LA MALATTIA COME METAFORA NELLE LETTERATURE DELL'OCCIDENTE

*a cura di*  
Stefano Manferlotti

LIGUORI EDITORE



L'armonia del mondo 11

Collana di letteratura comparata diretta da Stefano Manferlotti

La malattia come metafora  
nelle letterature dell'Occidente

*a cura di*

Stefano Manferlotti

Liguori Editore

Questa opera è protetta dalla Legge sul diritto d'autore  
(<http://www.liguori.it/areadownload/LeggeDirittoAutore.pdf>).

L'utilizzo del libro elettronico costituisce accettazione dei termini e delle condizioni stabilite nel Contratto di licenza consultabile sul sito dell'Editore all'indirizzo Internet  
<http://www.liguori.it/ebook.asp/areadownload/eBookLicenza>.

Tutti i diritti, in particolare quelli relativi alla traduzione, alla citazione, alla riproduzione in qualsiasi forma, all'uso delle illustrazioni, delle tabelle e del materiale software a corredo, alla trasmissione radiofonica o televisiva, alla pubblicazione e diffusione attraverso la rete Internet sono riservati. La duplicazione digitale dell'opera, anche se parziale è vietata. Il regolamento per l'uso dei contenuti e dei servizi presenti sul sito della Casa Editrice Liguori è disponibile all'indirizzo Internet  
[http://www.liguori.it/politiche\\_contatti/default.asp?c=contatta#Politiche](http://www.liguori.it/politiche_contatti/default.asp?c=contatta#Politiche)

Liguori Editore  
Via Posillipo 394 - I 80123 Napoli NA  
<http://www.liguori.it/>

© 2014 by Liguori Editore, S.r.l.

Tutti i diritti sono riservati  
Prima edizione italiana Giugno 2014

*Manferlotti, Stefano* (a cura di) :

***La malattia come metafora nelle letterature dell'Occidente/***

Stefano Manferlotti (*a cura di*)

L'armonia del mondo  
Napoli : Liguori, 2014

ISBN 978 - 88 - 207 - 6334 - 3 (a stampa)

eISBN 978 - 88 - 207 - 6335 - 0 (eBook)

ISSN 1972-0351

1. Letterature comparate 2. Letteratura contemporanea I. Titolo II. Collana III. Serie

*Aggiornamenti:*

---

21 20 19 18 17 16 15 14 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1 0

## Indice

- IX Nota del curatore
- 1 Quando il male si fa spazio. Patologia e politica nell'*Orestea*  
di *Gennaro Carillo*
- 17 Il mal d'amore  
di *Mirella Billi*
- 35 Guarire con le parole. Giustizia poetica e taumaturgia verbale  
in *The Taming of the Shrew*  
di *Michele Stanco*
- 59 L'efflorescenza tumorale  
Figurazioni del 'male osceno': Verga, Kiš, Roth  
di *Francesco de Cristofaro*
- 79 La notte della specie. Malattia e morte in *Heart of Darkness*  
di *Stefano Manferlotti*
- 99 Mrs. Dalloway e l'uomo che parlava agli uccelli  
di *Angela Leonardi*
- 115 Paul Bowles, la malattia e il gesto «esplosivo e irrevocabile»  
di *Francesco Marroni*
- 131 La malattia come rivelazione dell'io a se stesso in *Memoirs of a Survivor* di Doris Lessing  
di *Annamaria Lamarra*
- 149 Degenerazione. L'umanità malata di Vonnegut e McEwan  
di *Antonio Bibbò*
- 167 Meduse con aculei. *The Hours* di Michael Cunningham  
di *Flavia Cavaliere*
- 189 «The Bear Came Over the Mountain» di Alice Munro:  
la necrosi della memoria  
di *Carlo Pagetti*

- 
- 199 La malattia maschile come cornice narrativa. L'impotenza nello  
*hospital drama* e nel *Satyricon*  
di *Giuseppe Episcopo*
- 215 Gli Autori

## Nota del curatore

Che la letteratura di ogni tempo e luogo si sia cimentata così spesso – e in forme così variegata ed alte – nella rappresentazione della malattia, è comprensibile, costituendo la condizione morbosa non soltanto un’esperienza pressoché ineludibile di ogni vivente, ma anche una delle più intense e significative: un’esperienza che riguarda in modo congiunto il corpo e l’anima, la vita e la morte, il tutto e il nulla.

Dalle prime formulazioni di Ippocrate, che sottraeva diagnostica e prognostica a qualsiasi intervento divino, alla celebrata descrizione della peste in Tucidide, via via fino alle narrazioni più cupamente distopiche dei nostri giorni (si pensi solo ad alcuni romanzi di José Saramago, Philip Roth, Danilo Kiš...), risulta chiaro che la *mimesis* della malattia non si presenta solo come una cruciale occasione del «realismo creaturale» (Auerbach), un modo cioè per scrutare la condizione umana nei punti critici del dolore e della privazione, lì dove è di scena la «nuda vita»: essa rappresenta anche un terreno elettivo del senso allegorico. Il morbo, cioè, come metafora, secondo la fortunata formula di Susan Sontag. È interessante, inoltre, che tale fenomeno di slittamento figurale si sia non di rado imposto con l’avallo della scienza, come avviene per una formazione culturale di lunga durata qual è la «malattia d’amore», o per la complessa ideologia organicistica del *body politic*, che informa di sé i trattati della ragion di Stato a partire dal Rinascimento e le cronache delle rivoluzioni europee di metà Seicento. Altre volte si è trattato piuttosto di una sorta di recrudescenza, entro una sorta di *sublime* moderno, di moduli moralistici di stampo spiccatamente medievale: si pensi al “castigo” della peste, da Manzoni a Camus alle pandemie post-moderne, o alla tisi e al cancro adoperati come risorse simboliche in tanta narrativa *fin-de-siècle*; o, ancora, ai mali che affliggono l’epopea dinastica di un Thomas Mann o di un Jonathan Franzen, o alla più recente, ampia metaforica dell’Alzheimer e dell’AIDS.

Di questa fenomenologia molteplice e suggestiva, che continuamente incrocia saperi diversi dalla letteratura (sia in sede di epistemologia che di metafisica, come avviene nel recente contributo di Sergio Givone sulla «metafisica della peste») e confluisce infine in molti altri temi e archetipi dell’essere umano – tra i quali il corpo, il sangue, la colpa, il peccato, la morte –, i contributi raccolti in questo volume intendono tracciare una

mappa significativa, privilegiando la prospettiva comparatistica e tentando una ricognizione e un rilancio teorico sul terreno dell'immaginario moderno.

Gennaro Carillo, il cui scritto apre la raccolta, insiste innanzitutto sulla relazione fra lo spazio e la *stasis*, che per i Greci antichi costituiva il male politico per eccellenza, mostrando come nell'*Oresteia* la malattia lo metaforizzi in maniera inimitabile. Qui la nosografia politica si fa teatro, azione visibile, in un testo disseminato dei sintomi di un male che dalla casa degli Atridi minaccia di diffondersi all'intera comunità ateniese. Questa malattia, che in Eschilo ha i contorni per noi non del tutto definiti del *leichen* (un male ambiguo, che «lecca» e brucia la pelle) evolverà nelle sinistre evocazioni della peste indotte da Sofocle nell'*Antigone* e soprattutto nell'*Edipo re*, in cui il terribile morbo diviene manifestazione dell'ira divina nei confronti di un atto di sovvertimento radicale dell'ordine delle cose.

È dai *Remedia Amoris* ovidiani che medicina e letteratura accomunano gli innamorati, connubio inestricabile simboleggiato dal bellissimo e fiaccante Eros. L'euforia si lega sempre all'inquietudine: anche quando gli eventi sembrano disporsi in maniera fausta, l'amore può mutarsi in forza distruttiva, letale. Di qui muove Mirella Billi per la sua incursione nel vasto e complesso tema del mal d'amore, che trova inediti paradigmi nella letteratura del Rinascimento. È però il Settecento il secolo in cui il mutamento si fa radicale: la malattia si trasforma in un malessere esistenziale portatore di una nuova soggettività di cui la Clarissa di Richardson, che si lascia morire nell'inedia, è la più alta espressione. Per tutto il Romanticismo, invece, sarà Werther l'eroe destinato all'autodistruzione perché una pena d'amore non può non coincidere con il male di vivere. I tempi più moderni sembrano confermare che l'amore abbisogna di parole e di profondità, sostanze di cui non dispone l'iperconnettività dei nostri giorni. Allora ha forse ragione il McEwan di *Enduring Love* a lasciare l'ultima parola alla follia del protagonista, poiché sembra più salvifica l'assoluta mancanza di ragione che una tiepida e controllata affettività.

In *The Taming of the Shrew* di Shakespeare, sostiene Michele Stanco, Katherina è «the Curst», la litigiosa, ma è anche *cursed*, la male/detta e, allo stesso tempo, *cursing*, «colei che male/dice». Vittima di un circolo vizioso in cui la parola ha il potere di agire sul temperamento umano e sull'equilibrio dei quattro umori della fisiologia ippocratica-galenica, la riottosa figlia di Baptista sarà 'curata' dal giovane Petruccio, il pretendente che la soggioga in virtù di una ridefinizione della personalità giocata sull'inversione del linguaggio. Analizzati i nodi centrali della commedia a partire da queste premesse, l'autore giunge ad inedite conclusioni, che coincidono con altrettante domande: siamo sicuri che lo *happy ending* sia veramente quello che abbiamo

visto tante volte a teatro? Non è Petruccio tanto autoritario da sembrare una caricatura? E non è che in quest'opera un po' si rida e un po' si pianga come nella fiaba del re Bazzaditordo?

Nel 1981 Danilo Kiš pubblica un racconto, *Enciclopedia dei morti*, in cui il protagonista, tale Dj. M., trascorre gli ultimi anni della sua esistenza a coltivare fiori ornamentali, disseminando per tutta la casa variazioni d'un unico modulo figurativo: si scoprirà poi che quel modulo riprende la sagoma del sarcoma che abita il suo intestino. Dunque, a dispetto della famosa tesi di Susan Sontag, il cancro non sarebbe opaco, refrattario alla mimesi, osceno, bensì rappresentabile plasticamente, anche al di qua delle sue connotazioni metaforiche. Ciò precisato, Francesco de Cristofaro analizza alcune rappresentazioni intrecciate della malattia nel *corpus* romanzesco di Philip Roth, per poi ricondurre il discorso, *per via non genealogica*, a un secolo prima, rileggendo dalla prospettiva che informa l'intero volume un testo centrale nella nostra tradizione narrativa, il *Mastro-don Gesualdo* di Giovanni Verga.

Con il saggio a firma del curatore si passa a un manipolo di interventi che, eccezion fatta per una sezione dello scritto di Episcopo, appaiono tutti incentrati sulla letteratura moderna e postmoderna. Nella mia analisi del conradiano *Heart of Darkness* stabilisco innanzitutto una connessione fra il racconto e le teorie darwiniane, che nel testo appaiono recepite in maniera problematica e complessa, quindi passo a mostrare come la malattia e successiva morte di Kurtz, accompagnate e precedute da eventi di analogo segno, da un lato metaforizzano un colonialismo nato morto e dall'altro siano utilizzate per una riflessione implicita quanto feconda sullo statuto del personaggio novecentesco.

Una linea interpretativa, questa, sostanzialmente seguita anche da Angela Leonardi, che dalla follia e successiva morte per suicidio di Septimus in *Mrs Dalloway*, rilette nelle varie modalità con cui entrambe si epifanizzano nel romanzo e poste a confronto con quanto avviene all'interno della coscienza della protagonista, ricava una messe di riflessioni sulle premesse esistenziali e concettuali su cui poggia qui la prosa di Virginia Woolf, non mancando di instaurare un articolato dialogo con altre voci eminenti della letteratura europea del Novecento.

Per Francesco Marroni, nell'opera di Paul Bowles la malattia si presenta come un paradigma ontologico. Ne fa fede quanto lo scrittore stesso afferma in varie sezioni di *Without Stopping*, la sua autobiografia, in cui la malattia viene additata come elemento fondante dell'essere, che sembra provenire direttamente dal ventre materno. Allo stesso tempo, la lettura dell'opera di Gide gli offre un modello stilistico privilegiato e al tempo stesso gli mostra come la malattia possa assecondare un percorso privilegiato di acquisizione

del sé. Tutti questi tratti confluiscono nella stesura dei racconti e romanzi che Bowles ambienta in Marocco, da *The Little House* a *The Sheltering Sky* a *The Empty Amulet*, utili anche ad attivare un confronto fra Medio Oriente ed Occidente nel quale è il secondo a soccombere.

Dall'intreccio fra scrittura creativa e biografia personale quale si ritrova nelle opere che mettono insieme *facts* e *fiction* prende le mosse anche l'intervento di Annamaria Lamarra che, analizzando *Memoirs of a Survivor* di Doris Lessing, vede nel personaggio della piccola Emily un doppio dell'autrice e una sorta di fantasma materno: lo stesso che consente alla scrittrice di esplorare a fondo la «malattia della memoria» che la divideva dalla madre e sublimarla sul piano estetico in un inquietante quanto suggestivo romanzo distopico.

Antonio Bibbò si muove a sua volta tra *Galápagos* di Kurt Vonnegut e *Saturday* di Ian McEwan partendo dalle riflessioni sul concetto di degenerazione fisica e morale messe a punto nel tardo Ottocento dal medico e scrittore ungherese Max Nordau. Le «metafore patologiche» rinvenute nelle opere dei due autori, espressione l'uno di una prospettiva umanistica e l'altro di una visione etologica ma attenti entrambi a malattie degenerative che colpiscono i giovani, convergono in una diagnosi che vede il mondo contemporaneo collassare su se stesso.

Su *The Hours* dello statunitense Michael Cunningham, reso celebre da una fortunata trasposizione cinematografica, è invece incentrato il contributo di Flavia Cavaliere, in particolare sulle complesse dialettiche esistenziali che si originano dal rapporto tra Clarissa Vaughan (soprannominata "Mrs. Dalloway") e l'amico omosessuale Richard, poeta e romanziere, che lei ora assiste nella sua fase terminale di malato di AIDS, un male che lo scrittore innalza a metafora ontologica, anche per il suo terribile potere di trasformare gli individui in cose.

A Carlo Pagetti si deve una riflessione critica sul racconto *The Bear Came Over the Mountain*, in cui Alice Munro, memore delle tante filastrocche canadesi in cui è protagonista l'orso, animale totemico, narra la storia del docente universitario Grant e della moglie Fiona, colpita dal morbo di Alzheimer che la rinchiude in un mondo a sé stante che la necrosi della memoria ha trasformato in una sorta di spazio infantile di cui l'orso è simbolo.

Il contributo di Giuseppe Episcopo, che chiude il volume, si incentra sulla malattia maschile per eccellenza, l'impotenza: un tabù della vita sociale che la letteratura non manca però di accogliere secondo paradigmi narrativi che Episcopo discute anche da un punto di vista teorico. L'articolo, che recepisce gli studi di Fredric Jameson per la parte orientata sul presente e quelli di Gian Biagio Conte per quanto riguarda la latinità, sviluppa poi il

proprio percorso in una direzione transculturale e transtemporale che dalle serie TV americane degli ultimi vent'anni si sposta sul *Satyricon* di Petronio, giungendo ad individuare un genotipo letterario di lunga durata.

Si comprende bene che queste annotazioni, necessariamente sintetiche, rendono conto solo in minima parte della ricchezza del discorso critico articolato dai singoli autori nei loro interventi. Il lettore avrà modo di verificare di persona la veridicità di questa affermazione. Davanti ai suoi occhi prenderà infatti forma un disegno critico corale, meditato in tutte le sue parti, che trae ulteriore forza dalla varietà degli stili argomentativi, dalla pluralità stessa dei metodi utilizzati nell'analisi e dall'alta qualità estetica dei testi presi in esame.

*Stefano Manferlotti*



## Quando il male si fa spazio. Patologia e politica nell'*Orestea*

di Gennaro Carillo

1. In *Cratilo*, 426d1-3, la parola *stasis* indica la negazione (*apophasis*) del movimento. Questo perché – aggiunge Platone – la lettera *tau*, che impone a chi la pronuncia l'appoggio (*apereisis*) della lingua, imita la quiete, la stasi (427a9-b2). Ma *stasis* – e Platone non ha bisogno di specificarlo – può avere anche un significato opposto, in apparenza remotissimo dall'*arche* (il principio: 426c4) della parola: quello di “conflitto interno”, “sedizione”, “contesa tra fazioni”, “discordia tra le parti” di un tutto (una comunità politica o familiare, un corpo, un apparato psichico). Secondo quest'accezione, la *stasis* non implica affatto la negazione del movimento. Implica, piuttosto, l'instabilità di un assetto. Rinvia dunque alla possibilità di una *kinesis*, di un sommovimento provocato dalla contrapposizione degli elementi che costituiscono l'insieme e che invece dovrebbero essere naturalmente (*physei*) solidali, ‘amici’ tra loro (*philoì*). Trasgressione contro natura dei vincoli di *philia*, la *stasis* altera la costituzione normale, ‘giusta’, dell'insieme, portando il conflitto laddove ci si dovrebbe aspettare concordia (*homonoia*):

A me pare che, così come si usano questi due nomi (*onomata*), guerra (*polemos*) e conflitto civile (*stasis*), vi siano anche due cose, relative a due forme di discordia (*diaphorain*). Voglio dire che una delle cose si riferisce all'ambito familiare e congenere (*to men oikeion kai syngenes*), l'altra a quello estraneo e straniero (*to de allotrion kai othneion*). Dunque si chiama ‘conflitto civile’ l'ostilità tra familiari (*epi de te(i) tou oikeiou echthra(i)*), ‘guerra’ quella verso estranei (*epi de te(i) tou allotriou*). [...] Quando allora i Greci combattono (*machomenous*) con i barbari e i barbari con i Greci, diremo che fanno la guerra (*polemein*), che sono per natura nemici (*polemiou physei einai*), e che ‘guerra’ (*polemon*) va chiamata questa ostilità (*ten echthran*); che invece, quando i Greci si comportano così verso i Greci, essi sono per natura amici (*physei men philous einai*), ma in un tale momento (*en to(i) toiouto(i)*) la Grecia è malata (*nosein*) e in preda al conflitto civile (*stasiazein*) [...] (*Repubblica*, V, 470b4-d1; trad. it. di M. Vegetti).

I due verbi, *nosein* e *stasiazein*, si attraggono fino a comporre un'endiadi, il cui senso corrisponde al *nosesasa es ta malista stasi* («aveva sofferto di discordia interna in forma acutissima») di Erodoto 5.28, che «inaugura [...]

la metafora della *stasis* come “malattia” della città<sup>1</sup>: è il dissidio interno il male fisico (*nosos* o *nosema*) di cui soffre la comunità, sia essa la Grecia o una singola polis, come la Mileto erodotea. Inutile dire che la metafora sarebbe impensabile senza la «diffusa visione organicistica»<sup>2</sup> della polis come un vivente, soggetto a processi di crescita ma anche di degenerazione/corruzione. Su questo stesso presupposto si fonderanno, nel libro VIII della *Repubblica*, la definizione della tirannide come «malattia terminale della polis» (*eschaton poleos nosema*: VIII, 544c7) e l'idea della trasformazione (*metabole*) di ogni regime politico (*politeia*) come conseguenza della *stasis* interna al «gruppo che esercita le funzioni di governo» (*ex autou tou echontos tas archas*: 545d1-2).

Torniamo al libro V. Nelle linee successive, Platone fornisce due indicazioni ulteriori. La prima riguarda gli effetti della *stasis/nosos*: la «polis si spacca (*diaste(i)*)» (V, 470d5). Dunque non c'è *stasis* senza *diastasis*, senza che la comunità si disunisca (il composto *diustemi*, da *dia* + *istemi*, designa la separazione delle parti), smarrendo quella compattezza, quell'identità con se stessa, che dovrebbe costituire la sua forza, soprattutto nell'affrontare il *polemos*, la guerra con il nemico esterno. È una variante di IV, 422e5-6: la polis in cui si fronteggino poveri (*penetes*) e ricchi (*plousioi*) non sarà più una ma «molteplici (*pampollai poleis*)», peraltro «nemiche tra loro» (*polemia allelais*), naturalmente inclini alla sovversione dell'ordine (*neoterismos*: 422a2-3), e come tali incapaci di competere con la comunità che abbia saputo conservare unità e stabilità politiche. E saranno tante *poleis* quanti saranno gli *idia* in conflitto. *Idia* sono le sfere dei possessi esclusivi, la cui introduzione (*idiosis*) determina la dissoluzione del legame civico: *he idiosis* [...] *dialyei* («la privatizzazione dissolve»: V, 462b8)<sup>3</sup>.

La seconda indicazione concerne il giudizio sul conflitto e sui contendenti. Il riferimento, implicito ma chiaro, è alla guerra del Peloponneso, classificabile come *stasis* in quanto combattuta fra Greci, legati da un rapporto di *syngeneia*, di comunanza di stirpe<sup>4</sup>. Quando le parti, le potenze (Atene e Sparta,

<sup>1</sup> L. Bertelli, *Stasis: la «rivoluzione» dei Greci*, in «Teoria politica», V, 2-3/1989, pp. 53-96, ora anche in L. Bertelli-G.F. Gianotti, *Tra storia e utopia. Studi sulla storiografia e sul pensiero politico antico*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2012, pp. 33-75 (da cui si cita la p. 44). Puntuale la corrispondenza tra Erodoto 5.28 ed Euripide, *Eracle*, 272-273: «È dissennata (*Ou gar eu phronei*) una polis quando è malata di *stasis* (*stasei nosousa*) e di cattivi consigli (*kakois bouleumasin*)».

<sup>2</sup> U. Fantasia, *La guerra del Peloponneso*, Carocci, Roma 2012, p. 42.

<sup>3</sup> Cfr. L. Bertelli, *La stasis dans la démocratie*, in M.-L. Desclos (sous la direction de), *Réflexions contemporaines sur l'antiquité classique*, Journées Henri Joly 1993, Actes du colloque international tenu à Grenoble (25-27 mars 1993) = «Recherches sur la philosophie et le langage», 18, 1996, pp. 11-38 (p. 30).

<sup>4</sup> Sul punto vanno tenuti presenti due importanti contributi di E. Stolfi, *Configurazioni della guerra e concetto di “dikaios polemos” nell'esperienza greca: alcune osservazioni*, in *Studi in onore di Remo Martini*, Giuffrè, Milano 2009, vol. III, pp. 641-688 (in particolare pp. 656-666), e *Immagine*

ognuna con i propri alleati), perdono di vista il *metrion*, la giusta misura nel conflitto, oltrepassano il limite e si abbandonano a devastazioni, come se non dovessero riconciliarsi mai più, la «*stasis* appare esecrabile (*aliteriodes*) e nessuno dei contendenti patriottico (*philopolides*: ‘amico’ della polis)» (470d7-8). I due giudizi s'intrecciano: la *stasis* è ritenuta funesta perché chi la combatte non si limita a muovere guerra alla controparte ma fa violenza a tutta la comunità politica, «osando» (*etolmon*: 470d8) ripagare indegnamente la terra-madre che lo ha nutrito.

Platone alza il tono, ricorrendo al *tragikos legein* («parlare in tragico»: III, 413b4), dettato dall'oggetto stesso del discorso, la *stasis* come *tolma*, come audacia superba: l'epiteto *aliteriodes* va ricondotto etimologicamente ad *alitaio* (“peccare”, “trasgredire”, “mancare”), che è il verbo con cui il Coro delle Erinni definisce la colpa di Oreste, reo (*aliton*: Eschilo, *Eumenidi*, 316) di matricidio, equiparato all'oltraggio empio (*para nomon theon*: 171) verso «un dio o un ospite» (*e theon e xenon*: 269)<sup>5</sup>. Sterilizzare (*keirein*) la nutrice e madre (*ten trophon te kai metera*: *Repubblica*, V, 470d8-9)<sup>6</sup> è dunque un evidente atto di *hybris*, di sconfinamento folle<sup>7</sup> al di là del *meson*, oltre il ‘medio’ al quale «il dio concesse (*opasen*) il primato (*kratos*)» (*Eumenidi*, 529-530): nell'immagine dell'interruzione del ciclo agrario, della violenza ingiusta verso la rigenerazione della natura – in corrispondenza a distanza con quella del tiranno parricida (*patraloia*) di VIII, 569b6 – si condensano la violazione della *philia*, l'oltranza e la distruttività indiscriminata come tratti distintivi della *stasis*. Questa volta il campo semantico non è quello della malattia ma del ‘taglio’ (il valore basico di *keiro* è “tagliare”, “radere”, per traslato “devastare”, “saccheggiare”), dell'infrazione di un ordine cosmico che impone il rispetto religioso verso la terra-madre, come del resto verso tutto ciò che è *oikeion*, non *alotrion*, pena la caduta nell'indistinto. Dove il proprio e l'estraneo si confondono. O dove il rapporto fra i due termini s'inverte, come nella descrizione tucididea della *stasis* di Corcira (427 a.C.), compendiata con superba economia di mezzi nella formula: «Il vincolo di parentela di sangue (*to xyngenes*) divenne (*egeneto*) più estraneo (*allotrioteron*) di quello di eteria (*to*

della guerra nell'antica Grecia: ‘*stasis*’, ‘*polemos*’ e ‘*dikaios polemos*’, in «Rivista di Studi Militari», 1, 2012, pp. 7-46 (in particolare pp. 19-21).

<sup>5</sup> Cfr. S. Saïd, *La faute tragique*, Maspero, Paris 1978, pp. 347-348.

<sup>6</sup> Seguo la traduzione di Vegetti, che rende *keirein* con «inaridire»: Platone, *La Repubblica*, Introduzione, traduzione e note di M. Vegetti, Rizzoli, Milano 2007, p. 705.

<sup>7</sup> «Figlia (*tekos*) davvero (*hos etymos*) di empietà (*dyssebias*)», la *hybris* si contrappone alla «sanità di mente» (*hygieia phrenon*), da cui nasce *olbos*, la prosperità: *Eumenidi*, 532-537. Chi è sano nelle *phrenes* accetta il limite e sta nel *meson*, guardandosi dagli estremi, senz'attirare su di sé il castigo divino.

*hetairikou*: *hetairikon* designa il legame di appartenenza alla fazione, a quella che Thomas Hobbes traduce con *society*)<sup>8</sup>» (Tucidide 3.82.6)<sup>9</sup>. Un'estraneità che rende uccidibile il 'proprio'.

2. La rappresentazione della *stasis*, in sostanza, si gioca tutta nel combinato disposto delle due semantiche: la malattia e il riconoscimento impossibile. È malattia del riconoscimento, che si rovescia in un «reciproco rovinoso disconoscimento»<sup>10</sup>. Rovinoso per i suoi effetti sistemici, per la contaminazione dell'intero corpo politico che potrebbe o non sopravvivere al conflitto interno o essere costretto a convivervi per sempre, stabilmente instabile<sup>11</sup>.

Sulla malattia del riconoscimento parte dell'essenziale è in Eschilo: l'intera *Oresteia*, non solo le *Eumenidi*. Nella parodo (il canto d'ingresso del Coro) dell'*Agamennone*, la tragedia che apre la trilogia, gli anziani di Argo ricordano i presagi «fatali (*morsim*)» (157) dell'indovino Calcante: se non contrastata da Apollo, il «guaritore» (*Paiana*: 146), l'ira di Artemide avrebbe obbligato i Danai a «un altro sacrificio (*thysian heteran*) senza precedenti (*anomon*: 'inusitato') e senza banchetto (*adaiton*)» (150). Il sacrificio non sorretto da un *nomos* si sarebbe rivelato «artefice congenito di discordie (*neikeon tektona symphyton*)» (152), «non timoroso del marito (*ou deisenora*)» (154): è uno scenario di guerra, per ora soltanto potenziale, vaticinata, dunque 'temuta', all'interno della casa regale (*oikeiois basileiois*) degli Atridi.

L'antefatto prosegue con la descrizione del sacrificio di Ifigenia, che è al tempo stesso un rimedio (*mechar*: 199), perché liberando i venti trattenuti da

<sup>8</sup> *Eight Books of the Peloponnesian War Written by Thucydides the Son of Olorus*. Interpreted with Faith and Diligence immediately out of the Greek by Th. Hobbes, Secretary to the late Earl of Devonshire, London, Imprinted for John Bohn, MDCCXLIII (ma la prima edizione a stampa è del 1629), in *The English Works of Thomas Hobbes of Malmesbury*; now first Collected and Edited by Sir William Molesworth, Bart., vol. VIII, John Bohn, London MDCCCLXIII, p. 349: «To be kin to another, was not to be so near as to be of his society». La traduzione latina di Lorenzo Valla (1452) è «ex alienis quam ex propinquis sodalicium potius»: Bib. Ap. Vaticana, Cod. Vat. Lat. 1801, fol. 66v (= *Laurentii Vallensis e graeco in latinum translatio Thucydidis ad sanctissimum dominum nostrum Nicolaum papam Quintum*).

<sup>9</sup> Sul valore derogatorio, «lugubre», di *hetaira* e *hetairikon* in Tucidide, si veda N. Loraux, *Thucydide et la sédition dans les mots*, in «Quaderni di storia», 23, 1986, pp. 95-134, ora anche in Ead., *La tragédie d'Athènes. La politique entre l'ombre et l'utopie*, Seuil, Paris 2005, pp. 81-107 e 213-221 (da cui si cita la p. 93).

<sup>10</sup> D. Susanetti (a cura di): Sofocle, *Antigone*, Carocci, Roma 2012, p. 346.

<sup>11</sup> In questo senso, la *stasis*, che è un «nom d'action», esprime «la tension qui toujours associe le même à l'autre»: N. Loraux, *Cratyle à l'épreuve de stásis*, in «Revue de philosophie ancienne», 5, 1987, pp. 49-69, ora anche in Ead., *La tragédie d'Athènes...*, cit., pp. 109-123 e 221-226 (da cui si citano le pp. 113 e 123).

Artemide sblocca l'*impasse* della guerra, e una sciagura (*ker*: 206) gravosa (*ba-reia*: 207), in quanto delitto contro il proprio sangue: ma altrettanto gravosa, non «senza mali» (*aneu kakon*: 211), per i «modelli culturali epico-eroici»<sup>12</sup> di Agamennone, che è sia padre di Ifigenia sia *anax* (capo militare, equivalente di *hegemon*... *neon Achaiikon*, «comandante delle navi achee»: 184-185), per di più «anziano» (*presbys*: 205, ma già 184-185), sarebbe stata la decisione opposta, la disobbedienza (*to me pithesthai*: 206) alla dea, perché avrebbe significato «violare l'alleanza (*xymmachias hamarton*)» (213)<sup>13</sup>.

Confermata la prima parte del vaticinio, si delinea un orizzonte d'attesa per il suo pieno compimento, destinato tuttavia a rimanere cifrato finché Cassandra, entrata in scena a conclusione del terzo episodio, nel successivo non 'istruirà' il Coro senza più parlare «per enigmi» (*ex ainigmaton*: 1183), scoprendo l'allusione di Calcante: l'assassinio del sacrificatore, Agamennone, da parte di Clitemestra, sua sposa e madre della vittima. Ma è proprio la comunicazione opaca, perché generica, di Calcante a dimostrarsi efficacissima *augendae suspicionis causa*, sia sul piano retorico sia su quello della tensione drammatica<sup>14</sup>. Il presentimento, la *suspicio*, prevarrà finanche sulla testimonianza oculare del *nostos* di Agamennone: il *deima*, la 'paura' (976), ma anche il voto insensato che l'ineluttabile non si realizzi, l'azione non precipiti (*to me telesphoron*: 1000) e la congettura si riveli un inganno (*psythe*: 999), contrassegneranno i pensieri del Coro, turbandone il sollievo per la presa di Troia e il ritorno ad Argo dell'eroe.

È Cassandra, come si diceva, a ricordare il passato e il futuro della casa degli Atridi. Man mano che si avvicina alla casa, la sacerdotessa di Apollo, schiava di guerra di Agamennone, percepisce in modo sempre più netto, e doloroso, il male antico che vi dimora e il nuovo che si sta tramando. Il «soffio divino» che ancora «permane nella sua mente schiava» (*menei to theion doulia(i) per en phreni*: 1084) ispira a Cassandra due visioni in sequenza degli orrori che fanno del «tetto degli Atridi» (*stegen*...*Atreidon*: 1087-1088) un «mattatoio», una 'coppa' sgozzatrice di uomini (*androsphageion*: 1092): bambini mangiati

<sup>12</sup> V. Di Benedetto, *L'ideologia del potere e la tragedia greca. Ricerche su Eschilo*, Einaudi, Torino 1978, p. 178.

<sup>13</sup> «[...] part of what a story like that of Iphigeneia's sacrifice seems to convey is that obligation as well as privilege is concentrated around the person of the leader. If responsibility is thus placed upon the shoulders of the commander, it is obviously likely that guilt too will be his»: R. Parker, *Miasma. Pollution and Purification in Early Greek Religion*, Clarendon Press, Oxford 1983, pp. 264-265.

<sup>14</sup> «[...] la maggiore indeterminatezza del nesso che caratterizza le parole di Calcante provoca all'inizio della trilogia un effetto di *suspense* che troverà la sua soddisfazione solo nel corso della rappresentazione»: V. Di Benedetto, *L'ideologia del potere*..., cit., p. 171.

dal padre (1096-1097) e una mano femminile che si appresta a catturare lo sposo – da lei appena «lavato nel bagno» (*loutroisi phaidrynasa*: 1109) – in una «rete da caccia» (*diktyon*: 1115) «complice di assassinio» (*xynaitia phonou*: 1116-1117). Queste scene rappresentano violazioni paradigmatiche della *philia*, dalle quali – sono le parole di Cassandra – discende la *stasis*, ma una *stasis* traspota dalla polis al *genos*, dalla contesa tra fazioni alle uccisioni tra consanguinei: «La *stasis* insaziabile (*akoretos*) levi un grido di giubilo (*katololyxato*) sulla stirpe (*genei*) per la vittima da lapidare (*thymatos leusimou*)» (1117-1118). Nelle *Eumenidi*, a conclusione della trilogia, le Erinni tenteranno di far compiere alla *stasis* il cammino inverso, di restituirla alla polis, non Argo ma Atene, come sanzione per il mancato castigo di Oreste, persecutore e necessariamente prosecutore dei delitti nella casa. Un cammino che può essere compiuto in entrambe le direzioni proprio perché la tragedia annette alla *stasis* un valore più radicale, assumendola come patologia per eccellenza delle «relazioni umane» (nel senso di «relazioni [...] allo stato nascente e prepolitiche»), prima ancora e più ancora che delle «istituzioni»<sup>15</sup>.

Familiare o politico che ne sia l'ambito, lo spazio di convivenza sovvertito, la *stasis* consegue comunque a una *hamartia*, a una colpa che non è soltanto dell'agente ma della «casa» (*hamartias domon*: *Agamennone*, 1197) o della polis. I tropi ai quali ricorre Eschilo, la metonimia (“le colpe della casa”) e la sineddoche (“il tetto degli Atridi”), esprimono con esattezza il grado di diffusione e il radicamento del male, la sua permanenza all'interno della comunità, una compenetrazione perversa tra le parti e il tutto, nel segno della violenza generalizzata, della dismisura (esemplare, in tal senso, l'epiteto *akoretos*).

Ma la visione del male, per Cassandra, non è una visione d'insieme. I fatti le si precisano a ondate successive, per «preludi» (*phroimiois*: 1216). E con la chiarezza del discorso (*logos*: 1120; *epos*: 1162), del resoconto proferito dalla veggente, aumenta anche lo shock emotivo del Coro. Che Cassandra dica la verità (*alethos*: 1244) sul passato, che arrivi a parlarne, le dice meravigliato il Coro, «come se tu fossi stata presente (*hosper ei parestateis*: 1201)», ne rende attendibile anche il *chresmos*, la profezia sul *mellon* (il futuro) che «arriverà» (*to mellon hexei*: 1240). Più cresce la consapevolezza della profondità della conoscenza anamnestica di Cassandra, più cresce nei vecchi argivi l'apprensione

<sup>15</sup> G. Avezzi, *Scena e politica in Eschilo*, in A.-Ch. Hernández (éd.), *Eschyle à l'aube du théâtre occidental*, Vandœuvres-Genève, Fondation Hardt 2009 [= *Entretiens sur l'antiquité classique*, LV], pp. 165-194 (le citazioni si riferiscono alle pp. 170-171). È quella che N. Loraux, *La cité divisée. L'oubli dans la mémoire d'Athènes*, Payot, Paris 1997, p. 29, chiama: «une pensée proprement tragique de la *stasis*».

per la parte restante (*ta d'all'*) del suo discorso, la prognosi ovviamente priva di riscontri e «fuorviante» (*ek dromou*: 1245) perché accessibile solo grazie alla mantica: all'*eidennai*, il «sapere» (1196) dell'*agan g'alethomantis* (l'«indovina certo troppo veridica»: 1241), il Coro risponde con *xyneka*, «ho compreso» (aoristo di *xyniemi*: 1243), subito seguito dall'onomatopeico *kai pephrika* (perfetto, con valore stativo, di *phrisso*: da *phrix* o *phrike*, “brivido”, “fremito”), «e rabbrivisco».

Scossa dal dio, Cassandra rivede dunque la prima scena, focalizzandola. Un ulteriore *phroimion* che apporta un grado più alto di conoscenza a un duplice livello: non solo riaffiorano dal passato della casa i dettagli della *stasis* originaria – tratti primari che delineeranno una sorta di referente, di ‘copione’ per le rappresentazioni parossistiche del conflitto civile – ma si profila anche il legame tra quest'orrore e l'azione che sta incubando<sup>16</sup>.

Cassandra (esortando il Coro a vedere ciò che non può essere visto fuorché da lei):

guardate (*horate*) questi giovanetti che stanno presso la casa (*tous domois ephemenous neous*), simili a immagini di sogni (*oneiron prospheis morphomasin*); figli come uccisi dai loro stessi cari (*paides thanontes hosperei pros ton philon*), con le mani ripiene di carni (*cheiras kreon plethontes*), cibo fatto di loro stessi (*oikeias boras*); e tengono in mano, lo si vede bene, le viscere con gli intestini (*syn enterois te splanchn'*), lacrimevole carico (*epoiktiston gemos*) di cui il padre si è cibato (*hon pater egeusato*) (1217-1222; trad. di E. Medda).

Quanto accaduto nel palazzo degli Atridi non costituisce solo una violazione della *philia* o il rovesciamento dell'*oikeion* nell'*allotriion*. Il limite oltre il quale si è spinto il regista ancora occulto della scena descritta (Atreo) precede sia il legame di sangue sia quello politico: è il limite costitutivo dell'umanità stessa, tracciato con nettezza da un *nomos* divino che proibisce l'allelofagia (*esthein allelous*), concessa ai «pesci e alle belve (*thersi*) e agli uccelli alati, poiché tra costoro non c'è giustizia (*epei ou dike esti met'autois*)» (Esiodo, *Erga*, 277-278)<sup>17</sup>. Un limite che la degenerazione estrema del conflitto interno rende

<sup>16</sup> L'interno della casa sarà visibile – ed è «da novità di maggior rilievo» dell'*Agamennone* – soltanto nell'esodo, quando «Clitemestra si mostra agli spettatori nel luogo in cui ha compiuto il delitto, con accanto i cadaveri di Agamennone e Cassandra [...]. Come avvenisse la rivelazione dell'interno alla vista degli spettatori possiamo solo congetturarlo. Si può supporre che si aprisse la porta centrale e che attraverso di essa gli spettatori vedessero ciò che accadeva dentro. [...] È preferibile pensare che si avesse una rimozione totale o parziale della facciata stessa»: V. Di Benedetto-E. Medda, *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Einaudi, Torino 1997, pp. 88-89.

<sup>17</sup> «L'allélophagie est permise aux animaux, car leur comportement n'est déterminé que par les lois de la nature, qui se confondent, sous ce rapport, avec le droit du plus fort»: Ch. Mau-duit, *La Sauvagerie dans la poésie grecque d'Homère à Eschyle*, Les Belles Lettres, Paris 2006, p. 185.

invece pericolosamente malcerto, sempre trasgredibile dalle parti<sup>18</sup>. Nessuna delle quali agisce giustamente, per quanto le appaiano fondate le proprie rivendicazioni e colpevoli gli atti della controparte<sup>19</sup>.

Lo si evince dal prosieguito della visione: «Dico che per questi stessi eventi (*ek tonde*) un leone vigliacco (*tina leont'analkin*), che se ne sta in casa (*oikouron*) rivoltandosi nel letto (*en lechei strophomenon*), medita (*bouleuein*) vendetta (*poinas*)» (*Agamennone*, 1223-1225). Avviata dal primo orrore, in cui il Coro non fatica a riconoscere «il banchetto di carni filiali (*daita paidaion kreon*) di Tieste» (1242), la caduta nella ferinità è irreversibile: Egisto, al quale allude la profezia, non può essere metaforizzato che da una bestia feroce e insieme domestica. Ma di una domesticità e di una mollezza contro natura che lo discriminano. Non a caso, basterà metterlo a confronto con il «leone d'indole nobile» (*leontos eugenous*: 1259) – Agamennone – perché Egisto regredisca a «dupo» (*lykos*), metaforizzante certo più consono alla sua natura di tiranno, usurpatore del trono e del letto<sup>20</sup>. La polarità per opposizione tra Agamennone ed Egisto ripropone, sul piano metaforico, la stessa gerarchia che corre, nell'uso accorto del vocabolario politico da parte del Coro, tra il «re» (*basileus*: 1346)

<sup>18</sup> È evidente che il parossismo della rappresentazione tragica del conflitto come disumanizzazione estrema non trova riscontro neppure nel racconto storico più crudo, in cui la *stasis* rimane «partie intégrante du politique», «quelque chose comme un ordre», nonostante le inversioni e regressioni (verso la *agriotes*) che essa comporta: N. Loraux, *La guerre civile grecque et la représentation du monde à l'envers*, in «Revue d'histoire des religions», 212, 1995, pp. 299-326, ora anche in Ead., *La tragédie d'Athènes...*, cit., pp. 61-79 e 206-213 (da cui si citano le pp. 64 e 79). Sono dunque fondamentali i caveat di G. Avezzi, *Scena e politica in Eschilo*, cit., pp. 171-172: «[...] sono [...] problematiche tanto ogni identificazione quanto ogni opposizione fra la comunità rappresentata e la comunità spettatrice: ogni tentativo di sovrapporre non riesce ad esaurire la semantica della scena. [...] In quanto proiettata in un tempo e in uno spazio altri, la riflessione sui conflitti del presente non ne è meramente il rispecchiamento; e l'ammaestramento, se c'è, è il prodotto di una traslazione dalle dimensioni spaziali e temporali della scena a quelle del presente». Ne consegue che «dobbiamo anzitutto cogliere la peculiare stilizzazione cui soggiace la scelta di un determinato spazio come spazio del dramma»: G. Avezzi, *Mappe di Argo, nella tragedia*, in P. Angeli Bernardini (a cura di), *La città di Argo. Mito, storia, tradizioni poetiche*, Atti del Convegno internazionale (Urbino, 13-15 giugno 2002), Edizioni dell'Ateneo, Roma 2004, pp. 149-161 (p. 151).

<sup>19</sup> Cfr. A.J. Podlecki, *The Political Background of Aeschylean Tragedy*, Bristol Classical Press, London 1999<sup>2</sup> (I ed. University of Michigan, Ann Arbor 1966), p. 70: «What the agents in the drama do not see is that in order to satisfy their individual claims they must transgress the right of others, and the very act of transgression sets up a counterclaim, which must then itself be satisfied. [...] They act only on the personal, *retributory*, level» (c.v.o mio).

<sup>20</sup> L'Egisto eschileo è sì tiranno ma anche «comprimario»: ecco perché, in Eschilo come in Euripide, a differenza dell'*Elettra* sofoclea, la «sua uccisione è [...] soltanto il primo momento, quello meno importante, della vendetta che si consuma appieno soltanto nel matricidio»: D. Lanza, *Il tiranno e il suo pubblico*, Einaudi, Torino 1977, p. 125.

e, appunto, il *tyrannos*. Tra la *basileia*, che è nobile, in senso proprio leonina, e la *tyrannis* (1355 e 1365), che nella prospettiva dei vecchi argivi assume una connotazione solo negativa, predatoria, lupesca: quella di un'autocrazia degradata, al cui giogo è preferibile la morte<sup>21</sup>. Non c'è spazio, nell'*Agamennone*, per un'accezione politicamente 'neutra' della tirannide.

Quanto a Clitemestra, le immagini passano dal teriomorfismo al teratomorfismo, non senza un riferimento a una lascivia anch'essa bestiale e mostruosa: «lingua di cagna odiosa» (*glossa misetes kynos*: 1228), perché efficace nella dissimulazione della *tolma*, dell'audacia (1231), «odiosa belva feroce» (*dysphiles dakos*: 1232), anfibena o Scilla (1233), dunque mostro, poi «leonessa a due zampe» (*dipous leaina*: 1258), che, in assenza del leone, giace con il lupo. È un paradigma 'nero', funzionale a una condanna senza remissione, ma al tempo stesso unilaterale, facendo schermo all'«Ira memore vendicatrice dei figli» (*mnamon Menis teknopoinos*: 155) nella quale Calcante aveva ravvisato il movente dell'uccisione di Agamennone<sup>22</sup>.

Ora tutta l'enfasi si sposta sull'accoppiamento improprio, anzi sulla 'cospirazione' (sul *melein*, sul «prendersi cura» del delitto, cui si contrappone l'inazione, l'*amechania* del Coro: 1250) contro l'intera sfera del 'proprio', non solo contro Agamennone, nei confronti del quale Clitemestra tuttavia agisce pur sempre come vicaria di Ate, l'accecamento e castigo «nascosto» (*lathraiou*: 1230), conseguente alla *hybris* dell'«époux qui n'a pas su être un père»<sup>23</sup>. Censurata la 'giustizia' dell'azione in sé e per sé ingiusta (rivendicando il gesto, Clitemestra lo qualificherà come *teleion tes hemes paidos Diken*, «Giustizia compiuta di mia figlia»<sup>24</sup>, che è anche un modo di ripristinare la propria doppiezza, la propria ambivalenza: 1432), la sposa funesta diventa la cattiva madre e la sacrificatrice perversa, personificazione e motore di una conflittualità permanente che Cassandra raffigura come soffio, *pneuma*, *flatus* malefico: «madre (*meter*) che offre in sacrificio (*thyousan*) ad Ade, effondendo (*pneousan*) sui suoi cari (*philois*) Ares che non dà pace (*aspondon*)» (1235-1236). Nell'*aprosdoketon* risiede la sintesi perfetta delle inversioni che

<sup>21</sup> Cfr. C. Catenacci, *Il tiranno e l'eroe. Per un'archeologia del potere nella Grecia antica*, Bruno Mondadori, Milano 1996, pp. 215-216.

<sup>22</sup> Clitemestra uccide di sua mano «pour sa fille, et non à cause de son amant»: N. Loraux, *Les mères en deuil*, Paris, Seuil 1990, p. 77. Lo si integri tuttavia con quanto osserva A. Rodighiero, *La tragedia greca*, Bologna, il Mulino 2013, p. 132: «Essi [i personaggi eschilei] sono però sistemati dentro un congegno a tratti arcaico che tiene uniti causa divina ed effetto, ma anche colpevole eccesso (*hybris*), errore e punizione, indipendentemente dalle ragioni che hanno condotto al crimine».

<sup>23</sup> N. Loraux, *Les mères en deuil*, cit., p. 77.

<sup>24</sup> Come del resto è «artefice giusta» (*dikaia tektonos*) la 'destra' mostrata al Coro (1405-1406).

contraddistinguono la *stasis*, con un evidente slittamento del campo metaforico dalla ferinità alla malattia: anziché spirare sui *philoï* il soffio vivificante che ci si aspetterebbe, Clitemestra alita un respiro di morte. Resta «madre oblativa»<sup>25</sup>, in ossequio allo stereotipo, ma l'oggetto dell'oblazione è paradossalmente ablativo, la guerra nella comunità di sangue, la de-creazione del *genos*. Poco più avanti, Eschilo sostituisce il soggetto di *pneo*: non più Clitemestra, ma ormai «la casa (*domoi*) esala (*pneousin*) uccisione (*phonon*) che stilla sangue (*haimatostage*)» (*Agamennone*, 1309), a dimostrazione che il male, la *stasis*, è «nell'aria»<sup>26</sup>, accolta dagli spazi stessi della convivenza. La «casa è posseduta dai mali», abitata da un demone maligno (*daimona(i) domos kakois*), constaterà Oreste pianificando la vendetta (*Coefore*, 566). Nella parodo delle *Coefore*, il Coro parlerà di un «omicidio vendicatore» (*titas phonos*) che «si è rappreso» (*pepegen*) nella terra «in modo indelebile» (*ou diarrhydan*: 67).

Anche il lupo, che non consuma il delitto (è un complice, un corresponsabile, *metaitios*: *Coefore*, 134) eppure lo vuole e lo trama con pervicacia, rivendica la giustizia dell'atto. L'entrata in scena di Egisto, a cose fatte, ricompone i frammenti del discorso di Cassandra sul 'principio' del male, sulla prima macchia della reggia, la mensa empia allestita da Atreo con le carni dei figli di Tieste, offerte al padre inconsapevole:

Atreo [...], signore (*archon*) di questa terra (*tesde ges*) e padre di quest'uomo (*toutou pater*), bandì (*endrelatesen*) dalla città (*ek poleos*) e dalla sua casa (*domon*) mio padre Tieste, suo fratello (*hautou d'adelphon*), per dirlo chiaro, poiché il suo potere era messo in discussione (*amphilektos on krati*). Tornato come supplice (*prostropaios*) al proprio focolare (*hestias*), l'infelice Tieste trovò (*heuret*) un destino (*moiran*) sicuro (*asphale*), quello di non bagnare del suo sangue (*haimaxai*), morendo, il suolo della sua patria (*patro(i)on*) – sicuro per lui, almeno: ma come dono ospitale (*xenia*) l'empio (*dystheos*) padre di costui, Atreo, con più zelo (*prothymos*) che amicizia (*philos*), fingendo (*dokon*) di celebrare con gioia (*euthymos*) un giorno di festa sacrificale (*kreourgon emar*), offrì (*piresche*) a mio padre un banchetto fatto delle carni dei suoi figli (*daïta paideion kreon*). Egli sminuzzava (*ktenas*) i piedi (*podere*) e le estremità delle mani (*cheron akrous*) [...], prese (*labon*) senza rendersene conto (*agnoia(i)*) le loro carni irricognoscibili (*asema*), le mangia, cibo rovinoso (*boran asoton*), come vedi (*hos hora(i)s*), per la stirpe (*genei*). Poi, riconosciuto (*epignous*) il suo atto mostruoso (*ergon ou kataision*), scoppia in pianto (*o(i)moxen*), cade a terra (*ampiptei*), vomitando le carni straziate dal sacrificio cruento (*apo sphagen*), augura (*epeuchetai*) una morte orribile (*moron apherton*) ai

<sup>25</sup> A. Cavarero, *La passione della differenza*, in S. Vegetti Finzi (a cura di), *Storia delle passioni*, Laterza, Roma-Bari 1995, pp. 279-313 (p. 287).

<sup>26</sup> Nel senso di un male che «c'è e non c'è. Non c'è, normalmente. Poi c'è: ed è, subito, stato d'eccezione»: S. Givone, *Metafisica della peste. Colpa e destino*, Einaudi, Torino 2012, p. 117.

Pelopidi, rovesciata (*titheis*) con un calcio (*laktisma*) la tavola (*deipnou*), congiuntamente (*xyndikos*: Medda traduce con la perifrasi «che ha la stessa forza di quei colpi») a una maledizione (*ara(i)*): che così (*houtos*) possa morire (*olesthai*) tutta la stirpe di Plistene (*pan to Pleisthenous genos*). A seguito di questi fatti (*ek tonde*) ora tu puoi vedere (*idein*) quest'uomo caduto (*pesonta*), e io sono il giusto (*dikaios*) orditore (*rhapheus*) di quest'assassinio (*toude tou phonou*): me infatti, tredicesimo figlio, un bimbo ancora in fasce, egli aveva cacciato insieme (*synxelaunei*) a mio padre. Ma la Giustizia (*he Dike*) mi ha allevato (*traphenta*) e mi ha riportato in patria (*katagagen*) [...] (*Agamennone*, 1583-1607; in qualche punto ho modificato la traduzione di Medda).

Il racconto di Egisto non fornisce solo la chiave delle sue rivendicazioni, esplicitando l'unità di fondo della storia della casa come sequenza di *hamartiai* che soddisfano un'interminabile richiesta di sangue (*Coefore*, 401-402). Mette anche dei punti fermi sulla 'grammatica' della *stasis*. E ci consente di chiudere – seppure in via provvisoria – un cerchio.

La doppiezza segna la contesa tra fratelli, che è politica per l'oggetto (il *perimacheton*, la posta in gioco, è il *kratos*), ma familiare per la natura degli antagonisti<sup>27</sup>. È sintomatico che Sofocle, nella parodo dell'*Antigone*, usi un sinonimo di *amphilektos*, *amphilogos* (anch'esso composto di *amphi-* + *lego*), per designare le «contese ambivalenti» (*neikeon...amphilogon*) all'origine dell'esaltazione di Polinice (*nomen omen*), che muove alla sua stessa patria, Tebe, difesa dal fratello Eteocle, una guerra non definibile univocamente come *stasis* o come *polemos* (Sofocle, *Antigone*, 111).

Bandendo Tieste dalla casa e dalla polis, Atreo viola la *philia* a un livello sia familiare sia politico: la vittima è un *philos* in entrambi i sensi. Quando invece ritorna da supplice presso la *hestia*, e tra i fratelli non c'è più identità di patria (ma quella del *genos*, della *phyle*, permane e incolpa), Tieste si configura come uno *xenos*, un ospite, sebbene a casa propria. Sgozzargli i figli e offrirglieli in pasto contravviene dunque (anche) alla *xenia*, ai doveri ospitali verso lo straniero, la cui violazione è una colpa gravissima, equiparata alla «negligenza nei confronti degli dèi»<sup>28</sup>. Ma è un atto di dismisura soprattutto perché, inscenando una parvenza di sacrificio conforme alla norma (non ir-

<sup>27</sup> Nella sua ricostruzione dei fatti, Egisto censura qualsiasi riferimento alla colpa originaria di Tieste, la seduzione della sposa di Atreo. «Svergognando» (*aischyron*: 1626) il letto di Agamennone, Egisto ha dunque ripetuto la *hamartia* paterna. Sul punto, vedi D. Taranto, *Il pensiero politico e i volti del male. Dalla 'stasis' al totalitarismo*, Milano, Franco Angeli 2014, p. 17. Per precise notazioni generali sull'*aischyne* in Eschilo, si veda P. Campeggiani, *Le ragioni dell'ira. Potere e riconoscimento nell'antica Grecia*, Carocci, Roma 2013, p. 55n.

<sup>28</sup> U. Curi, *L'endiadi dello straniero*, in A. Folini (a cura di), *Hospes. Il volto dello straniero da Leopardi a Jabès*, Marsilio, Venezia 2003, pp. 279-308 (p. 281).

rilevante il dettaglio delle carni servite *optas*, «cotte», che riveste di una patina 'culturale' l'orrore: 1097), Atreo induce Tieste a trasgredire, a sua volta e suo malgrado, la *philia*. L'intera messinscena di Atreo riproduce artificialmente le condizioni del misconoscimento, negando il presupposto della convivenza: rese *asema*, insignificanti, mescolate, confuse dalla *sphage*, le carni dei figli non possono essere identificate dal padre, che se ne ciba *agnoia(i)* (1596), sostituendo senza saperlo l'animale con l'umano e l'estraneo con il proprio.

Nell'*Eracle* di Euripide un analogo effetto di sostituzione – ancora una volta un *dokein*, tuttavia prodotto non da un mortale ma da *Lyssa*, la follia lupesca fatta persona, vicaria di Era – trasforma Eracle, il protettore dei *philoï*, nel carnefice della moglie e dei figli<sup>29</sup>. Nel combattente di un *apoleon polemon*, di una guerra che non è guerra (*Eracle*, 1133).

3. Nell'esodo delle *Coefore*, uccisa Clitemestra su istigazione di Apollo, Oreste è consapevole sia di aver agito «non senza giustizia» (*ouk aneu dikes*: 1027), sia che il matricidio, come ogni versamento di «sangue comune» (*haima koinon*: *Coefore*, 1038), porta con sé *miasmata*, macchie «non invidiabili» (*azela*: 1017), a dispetto della vittoria sui nuovi potenti di Argo, anch'essi bollati dal Coro come «contaminati» (*miastoroin*: 944). Il legame tra il figlio e la madre è diventato il legame tra due contaminazioni, due impurità (1028) che si riflettono l'una nell'altra, seppure con gradazioni differenti, in quanto il delitto compiuto da Clitemestra, come eccepisce il Coro delle Erinni nelle *Eumenidi*, non può essere considerato *homaimos phonos*, uccisione di consanguinei (*Eumenidi*, 212 e 605), ma violazione della *pistis*, dei vincoli di fedeltà coniugale (i *pisthomata*: 214). Ciò non toglie che quello di Clitemestra rimanga un *miasma* (600).

Risultano invece perfettamente speculari la contaminazione di Oreste e l'antico *miasma* di Agamennone, che uccise Ifigenia «macchiando (*miainon*) le mani paterne (*patro(i)ous cheras*) con i fiotti del sangue della vergine sgozzata (*parthenosphagoisin rheithrois*) presso l'altare (*pelas bomou*)» (*Agamennone*, 209-210)<sup>30</sup>. Ed è forse un'ironia eschilea che l'impuro Agamennone, appe-

<sup>29</sup> Eracle «is not then merely the agent of a Lyssa who keeps her distance. She acts in and through him in a much more immediate way»: K.H. Lee, *The Iris-Lyssa Scene in Euripides' Heracles*, in «Antichthon», 16, 1982, pp. 44-53 (p. 48). Cfr. anche G.J. Baudy, *Die Herrschaft des Wolfes. Das Thema der 'verkehrten Welt' in Euripides' Heracles*, in «Hermes», 121, 2/1993, pp. 159-180 (in particolare p. 169), e A. Provenza, *Madness and Bestialization in Euripides' Heracles*, in «Classical Quarterly», 63, 1/2013, pp. 68-93.

<sup>30</sup> Insiste sulla contaminazione V. Di Benedetto, *L'ideologia del potere...*, cit., p. 155. Cfr. anche L. Moulinier, *Le pur et l'impur dans la pensée des Grecs d'Homère à Aristote*, Klincksieck, Paris 1952, p. 193: Agamennone «est plus coupable que ne le sera son fils; il n'avait pas reçu l'ordre d'un dieu. La déesse avait mis cette horrible condition au départ de la flotte. L'orgueil l'a emporté».

na rientrato ad Argo senz'averne espiato il delitto, si autorappresenti come buon re e come medico, capace di adottare con decisioni collettive rimedi (*pharmaka*) radicali (bruciare, *kaio*, o tagliare, *temno*: due dei «tre procedimenti chirurgici» del «repertorio terapeutico antico»)<sup>31</sup>, ove la necessità lo richieda, perché «si allontanano la sventura della malattia» (*pem'apostrepsai nosou*: 850) dalla comunità<sup>32</sup>.

A giudizio del Coro delle Coefore, Oreste è l'unico impuro a poter ancora beneficiare di un *katharmos* che lo mondi del male compiuto (*Coefore*, 1059). Braccato dalle Erinni della madre, il matricida deve lasciare Argo per raggiungere a Delfi il santuario di Apollo, il dio *katharsios*, purificatore, e *iatromantis*, indovino medico (*Eumenidi*, 62-63): «ad altra *hestia* vietò (*ephieto*) il Lossia di rivolgermi (*trapesthai*)» (*Coefore*, 1038-1039). Nel prologo delle *Eumenidi*, alla Pizia, la sacerdotessa di Apollo, si presenta dunque lo spettacolo tremendo, *deinon* «a dirsi (*lexai*) e a vedersi con gli occhi (*ophthalmois drakein*)» (*Eumenidi*, 34), di un supplice dalle mani gocciolanti sangue, prostrato accanto all'*omphalos* (l'Ombelico della terra). Di fronte a lui dorme il *thaumastos lochos*, il «manipolo assurdo» delle Erinni, visione repellente (52).

Ma Delfi è solo una stazione provvisoria del *ponos*, del travaglio di Oreste. La cui liberazione, vaticina Apollo, avrà luogo ad Atene, «con giudici (*dikastas*) dei fatti in questione (*tonde*) e con discorsi che sapranno mitigare (*thelkterious mythous*)» (81-82). È evidente l'antinomia tra la prospettiva di assoluzione e l'aspettativa di vendetta che accampa lo spettro di Clitemestra per i *deina pros ton philtaton*, «gli atti tremendi» sofferti (*pathousa*) «ad opera delle persone più care» (100). Si noti che quest'antinomia è espressa da una semantica, linguistica e scenica, della fuga e dell'inseguimento, che rinvia sia alla caccia sia al processo, con un'ambivalenza che sarà ampiamente sfruttata da Aristofane nelle *Vespe*: a Oreste, che dal momento del matricidio è *pheugon*, fuggitivo, si contrappongono le Erinni, che il fantasma di Clitemestra sprona a «ulteriori cacce» (*deuterois diogmasin*: 139), ad assumere il ruolo di *diokon*, di inseguitore. Nel processo ateniese, *pheugon* è il nome dell'accusato, *diokon* dell'accusatore. Braccare Oreste, la preda, equivale dunque a sostenere l'accusa contro di lui. Ma accusare significa assumersi il rischio di un esito insoddisfacente del processo.

È un punto di svolta e insieme di frizione violentissima tra il giovane dio e il Coro delle Erinni venerande, che si sentirebbero oltraggiate, an-

<sup>31</sup> V. Di Benedetto, *Il medico e la malattia. La scienza di Ippocrate*, Einaudi, Torino 1986, p. 161.

<sup>32</sup> Cfr. M. Cagnetta, *La peste e la stasis*, in «Quaderni di storia», 53, 2001, pp. 5-37 (pp. 13-14), e G. Ceschi, *Il vocabolario medico di Sofocle. Analisi dei contatti con il Corpus Hippocraticum nel lessico anatomico-fisiologico, patologico e terapeutico*, Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, Venezia 2009, p. 283.

nientate, dall'eventuale salvezza di Oreste. E, oltre alla cancellazione del proprio rango (*time*), sentirebbero per sempre sconvolti gli antichi equilibri, retti da precise ripartizioni di competenze (*moirai*). Con conseguenze esiziali. Ne è consapevole Atena che istituisce il tribunale areopagitico, al cui voto (*psephos*: 630) rimettere la decisione del *pragma* (il 'fatto', la 'contesa': 470)<sup>33</sup>:

[...] costoro [le Erinni] (*hautai*) hanno una prerogativa (*moiran*) che non può essergli sottratta facilmente (*ouk eupempelon*), e qualora non riuscissero (*me ty-chousai*) a vincere il processo (*pragmatos nikephorou*), subito dopo (*metauthis*) si propagherebbe (*chorei*) dai loro cuori (*ek phronematon*) un veleno (*ios*), cadendo al suolo (*pedoi peson*) come malattia (*nosos*) insopportabile (*aphertos*), eterna (*aianes*) (476-479).

Atena paventa una *nosos* che si «fa spazio» (*chorei*), dilagante. Non potendosi dirigere né su Apollo né su Oreste, la furia del *diokon* soccombente (il termine tecnico ricorre al v. 584) si sposterebbe sull'intera Attica (la *chora*, la terra di Atena), lo scenario dello scacco del Coro. E lo farebbe oggettivandosi in un male epidemico. Lo confermano le minacce che le Erinni indirizzano ai giurati prima del voto: «Il mio consiglio (*xymboulos eimi*) è di non disonorare in nessun modo (*medamos atimasai*) questa moltitudine (*homilian*) gravosa (*bareian*) per la terra (*chthonos*)» (711); seguita da: «se l'azione giudiziaria (*tes dikes*) non va a segno (*me tychousa*), a mia volta batterò (*homilesos*) gravosa (*bareia*) questa terra (*chora(i) te(i)d'*)» (719-720). Al v. 733 le Erinni adombrano una rappresaglia sulla polis: un disfacimento della comunità politica, dunque, non più solo dello spazio fisico.

L'assoluzione di Oreste scatena il furore guerriero del Coro. I contorni della minaccia si definiscono, ma non troppo. Ora la *nosos* ha un nome, *leichen*. È un flagello già menzionato da Oreste, e sempre come castigo proveniente dalle Erinni: «ulcere (*leichenas*) che con selvagge mascelle (*agriais gnathois*) mangiano (*exesthontas*) la natura originaria (*archaian physin*)» (*Coefore*, 280-281). Tuttavia questo male (alla lettera «la malattia che lecca») <sup>34</sup>, che nelle *Coefore* colpirebbe il singolo, ora si presenta come male comune. Come negazione universale: *a-phyllous a-teknois*, «inaridente, isterilente», il *leichen* «abbattendosi sul suolo (*pedon episymenos*) infonderà (*balei*) nella regione (*en chora(i)*) macchie esiziali per i mortali» (*Eumenidi*, 785-787). Più che di una malattia

<sup>33</sup> Cfr. M.P. Pattoni, *Scene di supplica nel teatro eschileo: simmetrie strutturali ed equivalenze politiche*, in A. Beltrametti (a cura di), *La storia sulla scena. Quello che gli storici antichi non hanno raccontato*, Carocci, Roma 2011, pp. 127-148 (in particolare pp. 139-140).

<sup>34</sup> G. Ceschi, *Il vocabolario medico di Sofocle...*, cit., p. 49.

specifica, peraltro di non semplice identificazione<sup>35</sup>, è l'evocazione di «a sort of meta-disease»<sup>36</sup>, di una malattia di malattie. Epitome non più di molti mali ma del Male, per rifarci al Sergio Givone di *Metafisica della peste*<sup>37</sup>. Di un male – qualunque 'cosa' esso sia e sotto qualunque forma si manifesti – che mette in questione l'essere.

Proprio per questo, il *leichen*, l'esposizione della *physis* al non-essere, rimanda irresistibilmente alla *stasis*, come «peste universale della finitudine umana e della convivenza»<sup>38</sup>. Spetta ad Atena esplicitare, ma soprattutto esorcizzare, il senso 'meta-politico' della minaccia (coerente con quello 'metafisico')<sup>39</sup>:

Tu dunque non spargere (*me bale(i)s*) sui miei luoghi (*en topoisi tois hemoisi*) coti sanguinose (*haimateras theganas*) [che eccitino] le viscere (*splanchnon*) di giovani (*neon*), ubriachi di un furore senza vino (*aoinois emmaneis thymomasin*) [«senza vino» è traduzione di M. Valgimigli]; e nei miei cittadini (*en tois hemois astoisin*), non aizzando (*exelous*) il cuore (*kardian*), come quello dei galli (*alektonon*), non infondere (*hidryse(i)s*) la discordia interna (*Are emphyllion*) né l'arroganza reciproca (*pros allelous trasyn*). Sia esterna (*thyraios esto*) la guerra (*polemos*), appannaggio (*ou molis paron*) di chi abbia dentro di sé un tremendo amore di gloria (*deinos eukleias eros*); ma non intendo (*ou lego*) il combattimento (*machen*) di un gallo a casa propria (*enoikiou d'ornithos*) (858-866).

È un intervento risolutivo, quello di Atena, la sola a poter sedare le Erinni, a tenere lontano *Ares emphylios*: metafora di secondo grado, metafora di una metafora<sup>40</sup>. Nelle *Eumenidi* la catastrofe rimane dunque pura potenza, a differenza di quanto accade, fuori scena, nell'*Antigone* e nell'*Edipo re* sofoclei. Ma se l'infezione proveniente dall'esterno è allontanata, non può

<sup>35</sup> Dai sintomi descritti, per esempio, S. Saïd, *Concorde et civilisation dans les Euménides* (Euménides, vv. 858-866 et 976-987), in *Théâtre et spectacles dans l'antiquité*, Actes du Colloque de Strasbourg, 5-7 novembre 1981, Brill, Leiden 1983, pp. 97-121, inferisce che si tratti «très précisément» di *loimos*, «peste» (p. 99).

<sup>36</sup> R. Brock, *Sickness in the Body Politic. Medical Imagery in the Greek Polis*, in V.M. Hope-E. Marshall (eds.), *Death and Disease in the Ancient City*, Routledge, London-New York 2000, pp. 24-34 (p. 31).

<sup>37</sup> Cfr. S. Givone, *Metafisica della peste...*, cit., p. XI.

<sup>38</sup> D. Susanetti, *Catastrofi politiche. Sofocle e la tragedia di vivere insieme*, Carocci, Roma 2011, p. 173.

<sup>39</sup> Un male non naturale ma «sovrumano» (G. Serra, *Edipo e la peste. Politica e tragedia nell'«Edipo re»*, Marsilio, Venezia 1994, p. 37n.) nelle *Eumenidi* può essere contrastato solo da una dea che perori con efficacia persuasiva le ragioni della polis.

<sup>40</sup> *Emphylios* (= all'interno della *phyle*) «è associato in modo [regolare] ai nomi della distruzione», ma «da sua radice evoca la crescita e non la rovina»: N. Loraux, *Oikeios polemos: la guerra nella famiglia*, in «Studi storici», 28, 1/1987, pp. 5-35 (p. 10 per la citazione).

dirsi altrettanto per la disposizione al male dei membri della comunità, per il male che appartiene alla polis. Questa disposizione resta. È anzi il presupposto sia dell'istituzione dell'Areopago, che dopo Oreste dovrà giudicare tutti gli accusati di delitti di sangue, sia della permanenza delle Erinni nella polis. Perché senza la coppia *sebas-phobos* (reverenza-paura: 690-691), senza il *deinon*, il «tremendo» (698) suscitato da quelle presenze stabili e frenanti, non si darebbero né giustizia né concordia. Solo il male.

## Il mal d'amore

di *Mirella Billi*

«Me miseram quod non est medicabilis herbis / Destituor prudens artis ab arte mea»<sup>1</sup>: così Enone, la ninfa prima moglie di Paride, abbandonata per Elena, nelle *Heroides* di Ovidio: insieme a uno stuolo di eroine della mitologia greco-romana (tra le quali Penelope, Didone, Medea e Saffo) come lei sommamente infelici e disperate, in preda alle sue pene amorose, piange il mancato ritorno e l'abbandono del suo amato, verso il quale continua, irrimediabilmente soffrendo, a provare amore, come afflitta da una malattia per cui non c'è rimedio né cura.

Che l'amore sia intrecciato alla sofferenza, comporti un malessere, e si configuri anche come una sorta di malattia del corpo come dell'anima, che imprigiona ambedue e alla quale non è possibile sottrarsi, viene riconosciuto fino dall'antichità, non solo nella letteratura e nella filosofia, ma nella medicina, che individua in certi aspetti di questo malessere un pericolo per la salute, quando non addirittura per la vita<sup>2</sup>. I sintomi di disturbi, malesseri, squilibri che si accompagnano all'amore, riscontrabili nel corso dei tempi, sono uguali o molto simili nelle diverse culture e società, anche se si pone l'accento, nella letteratura e nella medicina, su di loro e sui loro effetti, così come sulle cure e i rimedi, in modo più o meno accentuato e con un diverso grado di interesse. Stati d'animo, reazioni corporee, comportamenti, leggendo i poeti e i trattati di medicina dell'antichità e dei nostri giorni, sembrano accomunare tutti gli innamorati, essendo l'emozione, l'esaltazione, l'euforia, la felicità dell'amore inesorabilmente accompagnati da un'inquietudine, un malessere, un turbamento, un mutamento e uno smarrimento di sé che si manifesta attraverso una serie di sintomi, di reazioni del corpo e del comportamento sotto l'effetto della passione romantica e erotica, che scioglie le membra, si impadronisce della mente, oscura il giudizio, sconvolge le certezze. Elencando, insieme a una classe con cui ha condotto una ricerca sui

<sup>1</sup> «O me infelice! L'amore resiste a tutte le cure / nonostante tutte e mie arti mediche, io tuttavia rimango senza guarigione» (trad. mia).

<sup>2</sup> Per il rapporto amore-malattia si veda il brillante studio di J. Duffin, *Lovers and Livers, Disease Concepts in History*, University of Toronto Press, Toronto 2005.

‘sintomi’ dell’amore<sup>3</sup>, l’autrice di un recente studio osserva come i rossori, la perdita dell’appetito, l’insonnia, le palpitazioni, l’agitazione, i turbamenti, l’estrema emotività, gli stati euforici, le improvvise malinconie, la distrazione, insomma tutte quelle manifestazioni che gli innamorati conoscono già nella fase iniziale dell’amore, si accompagnano a loro possibili ‘degenerazioni’: la perdita dell’appetito si trasforma in vera e propria anoressia, la malinconia in depressione, il timore di perdere la persona amata o di essere abbandonati in ansia, ossessività e gelosia morbosa; si presentano manifestazioni corporee, quali difficoltà respiratorie, perdita dell’orientamento, malesseri fisici anche gravi; la difficoltà a concentrarsi degenera nella confusione mentale; prevalgono comportamenti irrazionali e persino maniacali, la cui violenza, in casi estremi, addirittura conduce al suicidio e all’omicidio.

Anche nelle più innocenti reazioni e manifestazioni dell’amore si insinua dunque il pericolo dell’eccesso e della degenerazione in malesseri e sofferenze, che possono conclamarsi come vere e proprie malattie, e rappresentare un pericolo per la salute fisica e mentale, trasformando l’amore in una forza distruttiva. È questo aspetto dell’amore che si configura come più o meno grave (la definizione di *maladie d’amour* francese e l’italiano *mal d’amore* trovano in inglese un’opportuna distinzione e gradualità nei termini *lovesickness* e *disease*) e interessa la medicina fin dai tempi più remoti.

Scrittori e poeti dell’antichità – Luciano, Plutarco, Catullo, Lucrezio, Virgilio, e prima di loro Omero (che descrive il dolore di Penelope, presa dallo sconforto per l’attesa del ritorno di Ulisse che le appare vana, tanto da pregare gli dei di farla morire) – arrivano addirittura a identificare l’amore con la malattia, ma sarà soprattutto Ovidio, particolarmente in *Remedia Amoris*, a riprendere la già peraltro nota associazione di amore e malattia e a confermare quanto sia inutile sforzarsi di prevenire e curare l’amore soprattutto quando questo si sia insinuato nel cuore e nei sensi e vi abbia messo radici e preso forza. Cicerone, nelle sue dissertazioni filosofiche, collega indissolubilmente l’amore a una malattia dell’anima che porta inesorabilmente a quella del corpo, e si rifà proprio a Ovidio per gli eventuali rimedi, mentre altre fonti antiche ne propongono alcuni, ma senza molta convinzione, o addirittura senza alcuna fiducia nella loro efficacia. Solo Teofrasto, che considera l’amore come una forma di eccessivo e irrazionale desiderio, vi vede un pericolo solo temporaneo, ritenendo che si accenda in fretta, ma altrettanto velocemente si spenga<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Idem, pp.42-43. «Symptoms of Being in Love», Table 2.1, p. 42.

<sup>4</sup> Sul mal d’amore negli antichi, si vedano M. Ciavolella, *La malattia d’amore dall’antichità al Medioevo*, Bulzoni, Roma 1976; D.Ackerman, *A Natural History of Love*, Vintage Books, New York 1994; T.S. Stemmler, Hrsg. von, *Liebe als Krankheit*, Narr und Universität Mannheim, Mannheim und Tübingen 1994.

Metafore mediche riferite all'amore si trovano in antichi poemi egiziani<sup>5</sup>, così come nella poesia arcaica greca. Esiodo parla di Eros come il più bello degli Dei Immortali, ma capace di fiaccare il corpo e di annebbiare la mente, e persino cancellare ogni saggezza non solo umana, ma divina; Saffo descrive nei suoi versi gli effetti distruttivi dell'amore, che toglie le forze, fa cadere i capelli, blocca la parola, oscura la vista, e infine spinge alla morte<sup>6</sup>; impazzisce di gelosia Medea, fino a uccidere i propri figli, per vendicarsi del tradimento e dell'abbandono di Giasone<sup>7</sup>.

Fortunatamente, solo di rado l'amore si trasforma in follia e tragedia: al contrario, vi prevalgono emozioni di gioia, stati di benessere, senso di appagamento, uno "stato di grazia" che lo fanno desiderare e, appunto, amare di per sé, per i momenti di intensa felicità che solo può donare e per la sua forza positiva, vitale, che supera ostacoli e avversità e vince persino sulla morte. Ma – e questo è l'aspetto che qui interessa e su cui soffermarsi – anche quando l'amore e la passione sono ricambiati, e nei momenti di più intensa unione e felicità, si insinuano timori e dubbi, il tarlo della gelosia, incombe l'ombra cupa dell'abbandono, il prospettarsi della possibile perdita dell'amato, del suo tradimento, la vertigine del vuoto lasciato dalla sua assenza, il precipitare dall'esaltazione e dalla felicità nello sconforto in un turbine di sensazioni e di pensieri che prevalgono su tutti gli altri, e che si contraddicono tra loro. Se poi i timori si realizzano, il malessere diventa dolore lancinante quanto più la gioia è stata profonda, ed è come se una malattia incurabile aggredisse corpo e anima, lasciando segni indelebili.

È forse il poeta latino Catullo che meglio e più sinteticamente esprime il senso di disagio e di inquietudine che accompagna l'ambiguità del sentimento amoroso: «Odi et amo. Quare id faciam fortasse requiris / Nescio, sed fieri sentio et excrucior»<sup>8</sup>. Alle poesie traboccanti d'amore e di desiderio

<sup>5</sup> R.O. Faulkner - E.F. Wente - W.K. Simpson, eds., *The Literature of Ancient Egypt*, Yale University Press, New Haven and London 1973.

<sup>6</sup> Per il mal d'amore nell'antica poesia greca, vedi A. Carson, *Eros the Bittersweet*, Princeton University Press, Princeton 1986; M. Silveyra Cyrino, *In Pandora's Jar: Lovesickness in Early Greek Poetry*, University Press of America, Lanham, M.D. 1993.

<sup>7</sup> È significativo che questa figura della mitologia greca, presente in Eschilo, Pindaro e Sofocle, sia nota e ritorni nella letteratura anche contemporanea e persino nel cinema identificata come il personaggio di Euripide, della donna resa folle dalla gelosia, che, per vendetta contro il marito che l'ha tradita e abbandonata, diventa assassina persino dei propri figli. Medea è la personificazione dell'odio che può scaturire dall'eccesso di amore e dell'estrema sofferenza della ferita narcisistica che l'amore tradito può infliggere.

<sup>8</sup> «Odio e amo. Come possa fare ciò, forse ti chiedi. / Non lo so, ma sento che così avviene e ne vengo crocifisso» (trad. mia). Come è ben noto, Gaio Valerio Catullo, vissuto fra l'84 e il 54 a.C., fu attivo nella vita letteraria e politica di Roma e fece parte dei "Nuovi poeti". Innamorato della sorella del tribuno Clodio, Clodia, ebbe con lei una burrascosa e sofferta

come la canzone di baci, o il delizioso epicedio per la morte del passerotto dell'amata, Catullo fa seguire quelle in cui grida il suo dolore, la sua rabbia sconsolata in preda a una sofferenza simile a quella di un uomo colpito da un morbo. Il poeta Propertio<sup>9</sup> equipara l'amore alla follia; tutti gli autori latini ritengono i malesseri legati al sentimento e soprattutto al desiderio amoroso incontrollabili, difficili da curare e pressoché impossibili da guarire, anche per gli dei (come del resto ci confermano le storie della mitologia, traboccanti di sofferti intrecci amorosi).

Per curare malesseri e sofferenze legati all'amore intervengono i medici, individuando morbosità latenti o conclamate, e nell'assenza di farmaci efficaci, predicano la moderazione, soprattutto nell'attività sessuale, ma allo stesso tempo, con apparente contraddizione o soprattutto ambiguità, non approvano la castità e la repressione del desiderio, persino – sorprendentemente – nelle fanciulle<sup>10</sup>, perché provocherebbero un turbamento superiore, cui paradossalmente potrebbe porre rimedio solo lo stesso appagamento amoroso! Oscillano, davanti alle ambiguità dell'amore, le interpretazioni sulle origini delle malattie che vi sono collegate, se questo sia di per sé un male più o meno grave, o ne sia la causa; si alternano le attribuzioni di importanza maggiore o minore alle conseguenze rispettivamente fisiologiche o psicologiche del sentimento amoroso<sup>11</sup>. Continuano, nel corso dei secoli, questi interrogativi, negli scrittori come da parte dei medici, da punti di vista ovviamente diversi, ma che paiono talora confermarsi, più che contraddirsi, tra loro.

Se l'Amor Cortese e poi lo Stilnovo<sup>12</sup> esprimono una nuova filosofia e una nuova cultura nei confronti dell'amore, così come della donna, con la

relazione. Nei carmi, la chiama con lo pseudonimo letterario di Lesbia, in omaggio alla poetessa greca Saffo, dell'isola di Lesbo, da lui ammirata.

<sup>9</sup> Sulle elegie di Propertio, si veda C. Merriam, «Scolia: Studies in Classical Antiquity», 10, 2001, pp. 69-76.

<sup>10</sup> Cfr. M. R. Lefkowitz e M.B.Fant, *Women's Life in Greece and Rome*, Duckworth, London 1992, pp. 242-245.

<sup>11</sup> Si veda J. Duffin, *Lovers and Livers, Disease Concepts in History*, cit., pp. 53-54.

<sup>12</sup> Affermatosi nelle corti francesi nei secoli XI e XII, l'Amor Cortese, o "fin'amor", si differenzia dalla concezione erotica dell'antichità classica, espressa specialmente da Ovidio (peraltro notissimo nel Medioevo, anche se chiamato «lascivi Praeceptor amoris»), con l'affermazione di una nuova idea dell'amore (codificata nel trattato composto da Andrea Cappellano alla corte di Marie de Champagne), come passione naturale rivolta generalmente a una dama sposata di rango superiore, fatta oggetto di contemplazione, adorazione segreta, dedizione, vagheggiamento. Le pene d'amore venivano sofferte come prove per raggiungere un perfezionamento interiore. Attraverso la Scuola Siciliana, questa idea dell'amore, tra il 1270 e il 1300, trova una trasformazione e un ulteriore sviluppo nello Stilnovo, in cui la donna è vista come intermediaria tra l'uomo e Dio, angelo terreno capace di sublimare il desiderio maschile purché il maschio sia di animo nobile.

sublimazione del desiderio, l'omaggio alla figura femminile, e privilegiando le emozioni e i sentimenti rispetto alla sessualità e alla passione (ma nei poemi medievali non mancano sofferenze d'amore, gelosie e tradimenti, per gli amanti, come rivelano le storie di Lancillotto e Ginevra e Tristano e Isotta), la connessione amore-malattia si ritrova comunque in tutti i poeti, in Chaucer come in Dante, in Petrarca e Boccaccio, negli autori francesi e spagnoli, dal Medioevo al Rinascimento, e oltre<sup>13</sup>.

Nella medicina medievale e rinascimentale, infatti, che si dedica all'osservazione e descrizione sempre più minuziosa delle malattie, e alla elaborazione dei dati, in una sorta di anticipata moderna nosologia, viene rilevata sempre più chiaramente la somiglianza tra i sintomi della passione, o anche soltanto dell'emozione d'amore, con la malattia, anche se stemperata in quella malinconia che sarà un tratto immancabile e prevalente dei secoli seguenti.

Tra il Cinquecento e il Seicento, la connessione tra amore (soprattutto nelle forme della passione erotica) e malattia si fa ancora più stretta con l'esplosione, in tutta l'Europa, della sifilide<sup>14</sup>: trasportata da un paese all'altro da eserciti in guerra, estende il suo contagio ovunque, attraverso tutte le classi sociali, con effetti devastanti. In quanto trasmessa sessualmente, è inscindibilmente legata alla passione e all'amore, all'erotismo sfrenato, alla perdita di controllo sugli istinti, alla licenziosità dei costumi e diventa metafora di un'epoca tormentata, confusa, stravolta da sovvertimenti profondi, dominata da corruzione e immoralità. La Chiesa – che inoltre ne è contagiata nella persona dello stesso Papa Alessandro III Borgia, nei membri della sua famiglia e della sua corte – e soprattutto l'Inquisizione, la indicano come castigo divino per un mondo senza regole, in totale sfacelo. Si intensificano, nella letteratura, i riferimenti alla passione erotica come forza distruttiva e devastante, come malattia che corrompe il corpo e l'anima, e all'amore come illusione pericolosa. Emblema di questo mondo malato nell'anima e nel corpo sembra essere, nella letteratura inglese, John Wilmot,

<sup>13</sup> Moltissimi interessanti e affascinanti studi sono stati dedicati al rapporto amore-malattia nel Medioevo e nel Rinascimento. Tra i più recenti, N.G. Siraisi, *Medieval and Early Renaissance Medicine*, University of Chicago Press, Chicago 1990; M.F. Wack, *Lovesickness in the Middle Ages*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1990; D. Beecher and M. Ciavolella, eds., *Eros and Anteros: The Medical Tradition of Love in the Renaissance*, University of Toronto Italian Studies, Dovehouse Press, Ottawa 1992; L.S. King, *Medical Thinking: A Historical Preface*, Princeton University Press, Princeton 1982.

<sup>14</sup> Nel 1536 a Basilea, e tre anni dopo a Parigi, Girolamo Fracastoro, letterato e medico, oltre che filosofo, geografo e astronomo, pubblica un trattato sulla sifilide, che attribuisce agli effetti di un desiderio sessuale smodato e irrazionale.

conte di Rochester<sup>15</sup>, ucciso a solo trentatré anni da una vita di eccessi e di stravizi, piagato dalla sifilide, tra atroci sofferenze. La causticità e il cinismo di molti suoi componimenti non mascherano del tutto il suo turbamento per il conflitto che lo dilania, tra l'esaltazione, ma allo stesso tempo il senso di degradazione che accompagna l'ossessione sessuale che lo tormenta; una profonda malinconia che si fa depressione autodistruttiva traspare dai suoi versi, quando, come nella poesia *Artemisia to Cloe*, allude, attraverso la voce poetica femminile, alla sua incapacità di amare veramente, conciliando cioè *amor* e *caritas*. Dolcissime, ma concluse con una nota di disgusto per la vita, sono le sue parole sull'amore: «Love, the most generous passion of the mind, / The softest refuge innocence can find, / The safe director of unguided youth, / Fraught with kind wishes and secured by truth, / That cordial drop heaven in our cup has thrown / To make the nauseous draught of life go down...»<sup>16</sup>.

Anche nell'*Amleto* di Shakespeare l'eros, ancorché esaltato altrove, è causa di tradimento, corruzione, delitto, e metafora di un mondo in sfacelo, privo di valori, infatti definito «out of joint»; frequentemente, nella poesia e nel dramma elisabettiano, l'amore è carnalità, passione corruttrice, ossessione e follia (come in *The Changeling* di Thomas Middleton), fonte di dolore, eccesso malsano, violenza.

È significativamente proprio nel Seicento che appare, sugli aspetti morbosi dell'amore, un trattato di medicina dedicato specificamente al Mal d'amore<sup>17</sup>, opera di Jacques Ferrand, in due versioni diverse, a tredici anni di distanza l'una dall'altra, nel 1610 e nel 1623. Per la prima volta vi si trova il termine «erotomania», ovvero disturbo mentale legato alla sessualità e ai suoi eccessi. Se in passato la sessualità era stata considerata da molti medici

<sup>15</sup> John Wilmot, Conte di Rochester (1647-1680), cortigiano alla Corte di Carlo II d'Inghilterra, fu personaggio notissimo per i suoi eccessi, per la sua vita dissoluta e per il contrastato rapporto con il suo sovrano. Ricordato più che per la sua opera letteraria (fu autore di satire, poesie amorose e drammi) per le sue vicende biografiche (rielaborate, con molta libertà, anche recentemente, in una pellicola cinematografica, *The Libertine*), negli ultimi decenni ha ricevuto nuovamente l'attenzione della critica con ben quattro edizioni dei suoi scritti. G. Greer gli ha dedicato la breve monografia *John Wilmot, Earl of Rochester*, Northcote, Horndon 2000.

<sup>16</sup> Scrive Greer: «Rochester knew that mortal creatures are not organized for bliss, and that true love is known by increase not of pleasure, but of pain.» (p. 42).

<sup>17</sup> J Ferrand, *A Treatise of Lovesickness*, trad. inglese e commento a cura di D. Beecher e M. Ciavolella, Syracuse University Press, New York 1990. Il titolo francese dell'opera è *Traité de l'essence et guérison de l'amour ou de la mélancholie erotique*. Su questa, si veda anche l'articolo di D. Beecher in «The Sixteenth Century Journal», Vol. 20, n. 1, Spring 1989, pp. 41-53. La seconda edizione fu scritta per le pressioni dell'Inquisizione che riteneva l'opera di argomento immorale e la condannava a essere bruciata.

persino come una cura efficace per mitigare la passione erotica, sotto l'influenza della religione e soprattutto del Tribunale dell'Inquisizione e in una cultura repressiva, essa diventa la causa di mali di ogni genere. Nel trattato, Ferrand si rifà dunque non solo alla visione "positiva" dell'amore cortese, rarefatta e sublimata, tradotta nelle immagini delicate e raffinate dei poeti, ma la concilia con i dettami religiosi imposti dalla Chiesa e dal Sant'Uffizio per quanto riguarda l'amore e la sessualità, rievocando, a sostegno di questi, la concezione dell'*amor hereos*<sup>18</sup>, derivata ai medici occidentali dalla tradizione araba, dell'amore come forma di pazzia causata da un desiderio insano e incontrollabile di possesso dell'altro. Riprendendo dunque da una serie di studi del passato, Ferrand attribuisce a uno smodato desiderio sessuale, in particolare al di fuori del matrimonio, degli effetti violenti, simili a quelli di un fuoco divorante e insaziabile che devasta il corpo e l'anima colmandola di una cupa malinconia. Non solo, per Ferrand, questa passione ossessiva e degradante si distingue dall'amore "sano", sanzionato dalla religione e dalla società e che si manifesta nella famiglia e nella lealtà verso il prossimo, ma è di per sé una malattia pericolosa, che egli affronta e studia come medico, suggerendo cure per le sue vittime, incapaci altrimenti di dominare i loro desideri, e destinate dunque a bruciare il loro sangue e i loro umori vitali, e a perdersi nella follia, fino al suicidio. Per curare e possibilmente guarire questa malattia endogena, determinata da una passione che distorce la volontà, condiziona la mente e il corpo diffondendovi all'interno uno stato di "corruzione", per modificare il quale e riportare la salute, turbata così profondamente dalla passione, Ferrand propone una serie di rimedi, quali l'estrazione del sangue "infecto" dal "malato", la cancellazione della traccia scura lasciata dall'ardore del fuoco erotico, in modo da restituire elasticità alle fauci riarse e alle membra intorpidite, o scosse dall'agitazione.

«We may smile today», scrive Duffin<sup>19</sup>, «at solutions that made a furnace of the heart, a wax tablet of the brain, and, in the eyes, the recipients of poisoned darts composed of the army of the airy vapors of the blood, but we pause before our imperfect understanding of these same processes in de-metaphorized form».

In realtà, bisogna ammettere che questa visione esclusivamente fisiologica dell'amore, derivata a Ferrand dai principi e le modalità di analisi

<sup>18</sup> In una delle prime traduzioni di testi arabi di medicina è citato l'*amor hereos*, termine che unisce il richiamo all'eros e alla figura dell'eroe per definire la malattia d'amore come quella sofferta dalle anime eroiche, una sorta di nobile follia, da molti identificata con la malinconia (che la medicina tradizionale faceva derivare da un eccesso di bile nera secondo la teoria degli umori, che continua a lungo a influenzare, anche se superata, la scienza medica).

<sup>19</sup> Duffin, *Lovers and Livers, Disease Concepts in History*, cit., p. 6.

del suo tempo, non sono poi molto diversi da quelli che ispirano certe “terapie” ancora diffuse ai nostri giorni, e va riconosciuto al trattato di Ferrand di segnare un momento cruciale nello studio dell'amore, oltre che del mal d'amore, rispetto alla corposa tradizione medica occidentale a cui peraltro costantemente si riferisce, prima di tutto per non avere trascurato o sottovalutato, pur nella sua impostazione fisiologica, l'aspetto psicologico dell'amore. In Ferrand, infatti, si stabilisce un legame inscindibile tra le possibilità della professione medica di diagnosticare con precisione la presenza e le caratteristiche del desiderio erotico nei pazienti e quelle di curare le passioni dell'anima con la medicina. Se soprattutto il primo trattato risponde alla necessità di fornire un manuale clinico per quanti soffrivano le pene d'amore, nello spirito di Ovidio, nel secondo Ferrand mette l'accento sulla malinconia legata all'amore e sulle sue manifestazioni più evidenti, basandosi su fonti letterarie e mediche della tradizione occidentale, da Francois Valleriola a Marsilio Ficino<sup>20</sup>, agli scritti sull'amore di altri studiosi italiani, dall'opera di Arnaldo di Villanova<sup>21</sup>, alla letteratura medica spagnola; non trascura neppure la tradizione dell'occulto e del sovrannaturale che per secoli aveva influenzato lo studio dell'amore e delle sue pene. Né mancano tra le sue fonti, e potremmo dire, nel suo intertesto, l'astrologia, la magia, l'interpretazione dei sogni, la fisiognomica.

È con Ferrand che la malinconia amorosa riceve un'approfondita analisi medica e «love is conquered to the medical profession by providing an undisputable anatomization of the erotic drives as pathogenetic forces that can lead to love melancholy or love mania, diseases that could also be made to respond to a precise regimen for their cures.»<sup>22</sup>

Il mal d'amore si identifica sempre più con la malinconia, un sentimento complesso, e una sindrome associata originariamente allo squilibrio di un umore corporeo, la bile, che determina la caratteristica dominante della personalità, ovvero un perenne stato di depressione, o almeno tristezza, tanto diffuso a partire dal Medioevo, da identificare fasi e addirittura epoche culturali, nella poesia, ma anche nei sermoni, nelle cronache, e

<sup>20</sup> Marsilio Ficino (1433-1499) nei suoi scritti su Platone fa riferimento alla malattia amorosa, che se diventa ossessivo pensiero e desiderio è una forma di follia. La descrizione che fornisce dei sintomi (la testa che si riempie di vapori obnubilanti, il cervello che si inaridisce, le orribili allucinazioni che tormentano giorno e notte l'innamorato) suggeriscono ancora una forte connessione con la teoria degli umori.

<sup>21</sup> A. de Villanova (1235-1311), autore del più famoso trattato medico del suo tempo sul mal d'amore.

<sup>22</sup> D. Beecher - M. Ciavolella, *Eros and Anteros: The Medical Tradition of Love in the Renaissance*, cit., “Introduction”, p. 13.

persino nei documenti legali e nei trattati, il più famoso dei quali è *The Anatomy of Melancoly* dell'inglese Robert Burton<sup>23</sup>. Già dalla presentazione dettagliata dell'autore si evince la vastità enciclopedica di questa opera, che spazia da una disciplina all'altra, dalla teologia, alla religione, alla medicina, alla fisiologia, alla psicologia, dalla filosofia alle scienze, dall'astronomia, alla meteorologia, inglobando l'intero scibile, secondo un'organizzazione stravagante degli argomenti e dei riferimenti e uno stile anch'esso insolito, denso di citazioni e divagazioni, attraverso richiami a scrittori e poeti, che ne fanno anche una straordinaria, oltre che originalissima, opera letteraria. L'argomento che lega tra loro tutto questo sapere è appunto la malinconia, che rimanda alle sensazioni e agli stati d'animo amorosi, misti e perturbanti, simili a quella che ai nostri tempi vengono spesso definiti con il termine medico di «clinical depression»<sup>24</sup>, un'alternanza di dolore, necessità, malessere, disagio, timore, passione, di cui Burton afferma: «no man living is free, no Stoick, none so wise, none so happy, none so patient, so generous, so godly, so divine, that can vindicate himself; so well composed, but more or less, some time or other, he feels smart of it.»<sup>25</sup>.

L'ironia e persino la bizzarria di Burton, il suo divagare apparentemente dispersivo, in realtà fluente e articolato in mille direzioni, pur partendo dalle teorie del passato sulla malinconia, come squilibrio "chimico" all'interno del corpo, si trasformano nell'analisi a vasto raggio e di grande profondità di un sentimento complesso, dalle forme molteplici, un misto di desiderio, mancanza, perdita, senso di irraggiungibilità, incompiutezza e transitorietà che, da pena sempre sottesa al sentimento amoroso viene a configurarsi come pervasivo malessere esistenziale. Lo smarrimento e il vortice della

<sup>23</sup> Numerosissimi gli scritti sulla malinconia. Tra i più recenti, J. Boym, *A Field Guide to Melancholy*, Old Castle Books, Harpenden 2009; J. Stanley, *Melancholia and Depression, From Hippocratic Times to Modern Times*, Yale University Press, New Haven 1986; J. Radden, *The Nature of Melancholy from Aristotle to Kristeva*, Oxford University Press, Oxford 2002; J. Starobinski, "Introduzione" a *Anatomia della malinconia*, trad. e cura di G. Franci, Marsilio, Venezia 1983; R. Gigliucci, a cura di, *La malinconia*, Rizzoli, Milano 2009; G. Minois, *Storia del Mal di vivere. Dalla malinconia alla depressione*, Dedalo, Bari 2005.; D. Walker - A. O'Connell - M. Faubert, eds., *Depression and Melancholy*, Pickering and Chatto, London 2013.

<sup>24</sup> Sulla malinconia e la depressione è fondamentale il libro di J. Kristeva, *Soleil Noir. Dépression et mélancolie*, Gallimard, Paris 1987; una versione in inglese, *Black Sun*, con traduzione di L.S. Roudiez, è stata pubblicata a New York dalla Columbia University Press nel 1993; delle edizioni italiane, la più recente è *Sole Nero. Depressione e malinconia*, trad. di A. Serra, Donzelli, Roma 2013.

<sup>25</sup> «Nessun essere vivente è libero, neppure uno Stoico, nessuno è così saggio, così felice, nessuno è così paziente, generoso, devoto, vicino a Dio, che possa ritenersene esente; nessuno così sicuro e forte, che più o meno, a un certo punto, non ne subisca un cocente dolore» (la traduzione funzionale del breve passo è mia).

malinconia amorosa si estendono infatti a rappresentare, attraverso l'amore e le sue inevitabili sofferenze più o meno gravi, le emozioni e i turbamenti nutriti nell'intimo di una soggettività che si annuncia sempre più forte, esigente e predominante, e a essere espressione di un'epoca che analizza i propri squilibri e le proprie contraddizioni, che scopre il proprio "io" con incalcolabili conseguenze e effetti a livello ontologico e epistemologico. È una soggettività che necessita di un nuovo linguaggio per esprimersi, soprattutto di quello amoroso, in cui l'articolazione di sentimenti riflette i conflitti di corpo, mente, anima, che si incontrano, coincidono e spesso conflaiono.

L'ibrido linguaggio di Burton si ritrova in altri scrittori, in Thomas Browne come in Jeremy Taylor<sup>26</sup>, che continuano a interrogarsi sul disagio amoroso e il turbamento esistenziale e epocale di cui si fa espressione. La malinconia, stato d'animo intrinseco al sentimento amoroso, accompagna la riflessione sulla vita e sul destino umano, e appare una fase essenziale per l'ispirazione artistica, tanto da essere considerata non solo un'afflizione depressiva, ma un momento necessario alla creatività. Nel Seicento, e nei secoli seguenti, diventa un culto letterario e rimane inscindibile dalla cultura e dall'arte. E se lo spirito scientifico e razionale dell'Epoca dei Lumi sembra prevalere nello studio delle varie manifestazioni morbose legate all'amore nelle minuziose classificazioni dei medici, e persino quella che viene definita "eteromania"<sup>27</sup> appare come un disturbo della razionalità, per il quale si presume che la scienza, appunto, sia capace di trovare una cura, il sentimento amoroso, con le sue pene, e una persistente malinconia, domina la letteratura e il teatro, i romanzi sentimentali, soprattutto femminili, in Inghilterra e la *comédie larmoyante* in Francia, ispira personaggi addirittura tragici come Clarissa dell'omonimo capolavoro di Richardson, che una irreparabile ferita amorosa porta a scegliere di lasciarsi morire; così come pare scegliere la morte in duello, quasi un'espiazione, anche il suo cinico

<sup>26</sup> Thomas Browne (1605-1682), influente medico e erudito, autore di *Religio Medici* (1535). Famosa una sua affermazione: «Il mondo io non lo considero come un ostello, ma un ospedale, non un posto per vivere, ma per morire» (dall'incipit di *Religio Medici*, ed. it. a cura di C. Fruttero e F. Lucentini, Mondadori, Milano 1993); Jeremy Taylor (1613-1677), teologo e erudito, autore di opere religiose e filosofiche, tra cui le più note sono *Holy Living* e *Holy Dying* (1650-1651). I suoi sermoni sono stati raccolti nei quindici volumi di *Whole Works* nel 1822, e in seguito nel 1930, sotto il titolo *The Golden Grove*.

<sup>27</sup> Questa definizione per un disturbo psichiatrico delirante per cui un paziente ha la convinzione del tutto infondata di essere amato da qualcuno al quale è invece indifferente se non invis, soprattutto se di classe sociale superiore, fu coniata dallo psichiatra francese de Clérambault (1872-1934) in un suo trattato del 1921 dal titolo *Les psychoses passionnelles*. Attualmente questo termine è usato per designare comportamenti ossessivi e persecutori, che possono diventare pericolosi nei confronti della persona che questi malati credono attratta da loro.

seduttore, le cui ultime lettere lasciano trasparire uno stato d'animo turbato da una profonda tristezza. La malinconia si insinua anche nel più famoso dei romanzi libertini, *Les Liaisons Dangereuses* di Choderlos de Laclos, in cui muore d'amore la delicata Madame de Tourvel, devastata dal tradimento e dall'abbandono del cinico Valmont e dell'inganno spietato di Madame de Merteuil, divorata dalla gelosia. Un'aura di malinconia avvolge le scene crepuscolari della pittura settecentesca, e da un profondo turbamento interiore sembrano sorgere i castelli, le guglie, le figure che abitano le scene naturali nei paesaggi dalle linee e dai colori sfumati, o nelle dimensioni paurose del Sublime, così come, in Germania, nell'intensità dello Sturm und Drang.

La malinconia come condizione di tumulto interiore, senso di transitorietà, rimpianto, desiderio inappagato, vuoto esistenziale, domina tutta la cultura del Romanticismo, celebrata dalla famosissima *Ode to Melancholy* del poeta inglese John Keats, e il cui personaggio emblematico, non solo in Germania, ma in tutta la cultura europea, è il protagonista de *I dolori del giovane Werther* di Goethe<sup>28</sup>. Le lettere che compongono quest'opera, popolarissima, e fonte di ispirazione per altri autori, (tra i quali l'Ugo Foscolo di *Jacopo Ortis*), rivelano lo scavo e il percorso interiore di un giovane, la cui malinconia, causata dall'amore sfortunato per una ragazza già promessa a un altro, che sposerà, rendendo così impossibile il realizzarsi del suo desiderio e dei suoi sogni, viene a coincidere con un profondo male di vivere. La delusione, la gelosia, la passione frustrata, la ferita narcisistica, e dunque la sofferenza amorosa si fondono con il disagio profondo nei confronti di un mondo nemico, che l'impossibilità di rompere i vincoli delle convenzioni sociali, e la limitazione o addirittura l'assenza di quella libertà assoluta cui la natura dell'eroe romantico non può rinunciare, rendono invivibile. La tensione drammatica e la passione frustrata, insieme alla negazione delle aspirazioni, la perdita di empatia anche con la natura, sentita come crudele e indifferente alle sofferenze umane, meravigliosa ma distruttiva, si trasformano prima in rivolta e in perdita di controllo, poi inesorabilmente in autodistruzione. L'amore, espressione e affermazione estrema di libertà individuale, se frustrato e ferito, può aprire un baratro incalcolabile nell'animo umano, e l'estremo riscatto per la propria libertà negata viene sancito con il suicidio, rivolta definitiva contro le limitazioni, le convenzioni, l'aridità di un mondo oppressivo e crudele.

<sup>28</sup> Tra le edizioni italiane più recenti: J.W. Goethe, *I dolori del giovane Werther e altri scritti autobiografici*, a cura di A. Sabatini, Introduzione di G. Manacorda, Newton Compton, Roma 1993. Dello stesso anno esiste un'edizione de *I dolori del giovane Werther*, trad. di P. Capriolo, Feltrinelli, Milano, ristampata nel 2004. Un'altra trad. dell'opera, di A. Busi, con Introduzione di F. Fortini, è stata pubblicata nel 1995 (Vallardi, Milano).

Che intere generazioni di giovani si siano riconosciute e identificate con il personaggio di Werther, persino nel tragico gesto finale, rivela come la sua vicenda sia emblematica di un'intera epoca e del suo disagio, che continua a ispirare riscritture, drammi teatrali e persino opere cinematografiche ancora ai nostri giorni.

Nel '900, come scrive Duffin<sup>29</sup>, «[...] came Sigmund Freud, the content or impact of his vast work on emotion and sexuality de-pathologized much of what had once been 'sick'...», soprattutto quanto era sentito tale, quando non “colpevole”, nell'eterosessualità, aprendo la via a un'idea del sesso come parte positiva e sana della passione amorosa, ma contribuendo altresì a una sempre maggiore accettazione di quelle che erano considerate “devianze” o “malattie”, come l'omosessualità, che generavano ulteriore disagio e sofferenza, presenti, già di per sé, in maggiore o minore misura, nel rapporto d'amore. Dopo Freud, le manifestazioni emotive e le forme “diverse” legate all'amore e alla sessualità sono sempre più raramente associate alla malattia mentale, si demistificano le relazioni erotiche e il sesso, che diventa, da problema e causa di turbamenti psichici, addirittura terapia liberatoria; tuttavia, nonostante l'enorme impatto delle teorie freudiane e della loro interpretazioni e rielaborazioni, «love still carries disease overtones in the medical and cultural psyche for many of the same reasons it was always thought of as bad.»<sup>30</sup>. Nelle scienze mediche e in psichiatria continuano a essere studiate le patologie, o quelle ritenute tali, collegate al sentimento amoroso, e soprattutto le innegabili degenerazioni e i pericolosi eccessi della passione, a livello emotivo e erotico, che denunciano un profondo disagio interiore e assumono le caratteristiche di seri disturbi mentali, quali la già nota “erotomania”<sup>31</sup>, ora sempre identificata, ma meno rigidamente, come un eccessivo e maniacale desiderio sessuale di un soggetto per qualcuno che erroneamente si ritiene ricambi o debba ricambiare il sentimento amoroso, e del quale si desidera spasmodicamente l'attenzione, fino a divenirne, con insistenti imposizioni e molestie (che costituiscono persino un reato, simile a quello che viene ora chiamato *stalking*, penalmente perseguibile), un persecutore. Esempio clamoroso di questa fissazione è il caso di Adèle Hugo, figlia del celebre scrittore francese, che ha lasciato testimonianza di questo suo sentimento ossessivo nei diari scoperti da una studiosa americana in una biblioteca di New York e che hanno ispirato anche un film diretto dal

<sup>29</sup> J. Duffin, *Lovers and Livers, Disease Concepts in History*, cit, p. 63.

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 66.

<sup>31</sup> Si veda qui alla nota 27.

regista francese Francois Truffaut<sup>32</sup>. Invaghita di un tenente inglese, che pare la corteggiasse per qualche giorno, partendo poi con il suo reggimento senza dare seguito all'incontro, sviluppò per lui, che mai la ricambiò, anzi la rifiutò, un sentimento ossessivo, che la spinse a seguirlo nei suoi vari spostamenti, a importunarla, ricorrendo alla menzogna e al ricatto, sempre inutilmente, fino a precipitare definitivamente nell'abisso della follia e finire i suoi giorni in una casa di cura per malati di mente. Come anche il film tratto da questa vicenda suggerisce, l'ossessione di Adèle ha origine nella dolorosa certezza di non essere amata dal padre, che le aveva preferito la primogenita Léopoldine, morta annegata insieme al marito poco dopo il matrimonio, e sempre rimpianta. L'ossessione per il tenente, dunque, sembra voler riempire un vuoto affettivo e una ferita narcisistica intollerabile, il fallimento della ricerca di una propria identità affettiva e l'inattingibilità di uno spazio amoroso da lei perseguito fin dall'infanzia.

È di questo vuoto che parla Julia Kristeva<sup>33</sup> nel suo *Histoires d'amour*: mancanza di amore, di essere amati, ma anche di amare, reale e persino immaginaria, che ha costituito una sofferenza nel passato, ma sembra essere particolarmente diffusa e intensa nella nostra epoca, tanto da far dire alla scrittrice, con rammarico, di non esser sicura «che il mondo a venire possa ancora essere un mondo innamorato»<sup>34</sup>. Ne consegue, sempre nelle parole di Kristeva, la ricerca ossessiva, spasmodica, maniacale e malsana, di una spesso impossibile appropriazione di qualcosa di essenziale, che nel nostro mondo rischia di essere perduta, «l'infinita trascendenza dell'esperienza interiore [...] che mi ricompone e ti ricompone, malinteso e interazione che mi sorprendono, mi spossessano, mi inabissano e mi fanno avanzare, folle evidenza...»<sup>35</sup>, ovvero la capacità di amare, sana “follia” in cui l'io supera se stesso.

Nel nostro mondo sempre più inaridito, l'amore si fa vera e propria malattia, nelle forme sempre più diffuse di malsana dipendenza, ossessione, devianza psichica, disturbi ossessivi e compulsivi, “medical disorders” come li definisce la psichiatria anglosassone, che possono avere conseguenze persino fatali. Forse la più insidiosa, perché meno facilmente riconoscibile se non

<sup>32</sup> *L'Histoire de Adèle H.*, Francia, 1975, regia di F. Truffaut, interprete principale Isabelle Adjani.

<sup>33</sup> J. Kristeva, *Histoires d'amour*, Paris, Denoel, 1983 (ed. it., *Storie d'amore*, trad. it. di M. Spinella, Donzelli, Roma 2012).

<sup>34</sup> Intervista a J. Kristeva di F. Gambaro, *La Repubblica*, 29 maggio 2012, in occasione della pubblicazione dell'edizione italiana di *Histoires d'amour*, in cui l'autrice parla, da psicanalista, ma anche da semiologa, delle varie forme dell'amore, analizzando la natura di questo sentimento all'interno delle sue grandi elaborazioni simboliche, dall'antichità ai nostri giorni.

<sup>35</sup> *Ivi*.

quando si è subdolamente insediata nella psiche, è la dipendenza affettiva e sessuale, che nasce da un bisogno innato di sentirsi accettati, apprezzati e amati, e da un transitorio turbamento e sconcerto connaturato all'amore, che da sofferenza per non essere corrisposti, o dal dolore per una relazione interrotta o per l'estinguersi della passione, dunque per qualche caso di comune *lovesickness*, si trasforma in grave disturbo mentale.

Coerente con il presentarsi sempre più frequente di questa vera e propria patologia nella nostra cultura è l'inquietante romanzo dello scrittore inglese Patrick Mc Grath, *Asylum*<sup>36</sup>, che, sia nell'ambientazione (significativamente, in un ospedale psichiatrico e in una zona cupa e desolata della campagna inglese), sia nel racconto di una passione malata tra la moglie infelice del direttore della struttura e un paziente pericoloso, li ricoverato per avere ucciso la moglie in un accesso di gelosia morbosa, potrebbe essere considerato metaforico del nostro tempo, della sua ambiguità, aridità e insicurezza. Il titolo stesso è infatti ambiguo: se da un lato rimanda a un luogo accogliente e protetto, un asilo, appunto, designa allo stesso tempo anche un luogo di sconvolgimenti e di sofferenze, un manicomio, e per di più, in questo caso, criminale. L'ossessione amorosa di Stella, la protagonista femminile, si fonda sull'insoddisfazione del suo matrimonio con un uomo freddo e distante e su un'idea illusoria dell'amore, che si trasforma in totale dipendenza dall'amante, dalle sue fantasie morbose e pulsioni violente, in cui crede di trovare e riconoscere, nel suo crescente e inarrestabile delirio, una capacità di attrazione e di passione e le componenti oscure e violente che sente anche in sé. La coincidenza di questa duplice follia va oltre ogni sentimento o istinto naturale, persino quello materno, e non può avere che esiti drammatici.

La scienza, infatti, non può, e soprattutto non sa, curare questa follia, come implica l'autore di *Asylum*: al contrario, lo psichiatra che prende in cura Stella fingendo di volerla aiutare e curare, in realtà la osserva, in modo totalmente privo di partecipazione umana e emotiva, con distacco agghiacciante, e con lo spirito di un entomologo curioso, e ne registra le reazioni rivelatrici, ne interpreta le pulsioni profonde, per giudicarle e riconoscerle – e dominare- le proprie, o piuttosto la propria follia, abilmente nascosta.

Se nessun aiuto, che non sia farmaceutico, come suggerisce McGrath, sembra poter venire dalla scienza medica e dalle cure psichiatriche, neppure la tecnologia può aiutare, attraverso il moltiplicarsi dei mezzi di comunicazione, a rendere questo nostro mondo più ricco di promesse e potenzialità

<sup>36</sup> P. McGrath, *Asylum*, Random House, London 1996 (trad. it. di M. Codignola, *Follia*, Adelphi, Milano 1998).

di comunicazione e di scambio affettivo. Al contrario, come afferma Julia Kristeva<sup>37</sup>, «l'iperconnessione e la velocità ci trasformano in semplici terminali di una comunicazione che esclude la profondità della vita psichica [...] il dominio della tecnica rischia di annientare l'esperienza interiore necessaria all'amore, che nasce dallo scambio, dal dialogo, dall'incontro con l'altro». E, potremmo aggiungere, dalla dimensione sensoriale, dal corpo, minacciati invece da Internet, che annulla la possibilità di consentire «ai desideri di approfondirsi e di modularsi, attraverso la relazione con l'altro e tutte le diverse dimensioni della soggettività, favorendo spesso relazioni a distanza e false identità». Nota ancora Kristeva<sup>38</sup>, che «la relazione amorosa, quando non sia solo sessuale, necessita della parola, del linguaggio[...]che spesso nella comunicazione tecnologica viene ridotto a stereotipi prefabbricati [e sembra] sempre più impoverirsi, [...] e del racconto, antidoto alla deriva comunicativa, imprescindibile dalla relazione d'amore...»<sup>39</sup>.

Parola, linguaggio e racconto, che invece di essere dimenticati o addirittura cancellati, devono essere recuperati, non per ripeterli, ma per rivitalizzarli e re-inventarli, dalla tradizione di esperienze e idee della mitologia e della cultura ebraica, greca e cristiana fino all'Illuminismo e oltre, su cui si è strutturato il nostro immaginario e il nostro vissuto amoroso. Senza di loro, può soltanto accrescersi il dilagare crescente delle malattie dell'anima, dei disturbi psichici, dei nichilismi, delle depressioni che affliggono la nostra epoca.

Nella sua appassionata difesa dei sentimenti, più volte espressa, Kristeva insiste sull'importanza di questa tradizione culturale, che «in cerca dell'Altro ha costruito quel culto dell'io sono' che sa superarsi e che si chiama propriamente capacità di amare»<sup>40</sup>, nel contrastare e vincere l'automatizzazione, l'alienazione, la disumanizzazione, e l'inaridimento umani, che si manifestano dilaganti e minacciosi nel nostro mondo – di cui l'esposizione mediatica ci mostra, accentuandone, con brutale evidenza, la persistente barbarie – e nel realizzare anche quell'unione dell'io con ogni altro, quella solidarietà tra gli uomini, che sola può garantire la salvezza di tutti.

Da un gesto di solidarietà, di amore che si apre a comprendere non solo l'Altro, ma gli Altri, anche se sconosciuti, ha inizio la vicenda narrata in un romanzo di Ian McEwan, *Enduring Love*<sup>41</sup>: un gruppo di uomini cerca di salvare un bambino intrappolato in un pallone aerostatico fuori con-

<sup>37</sup> Intervista a J. Kristeva di F. Gambaro, *La Repubblica*, 29 maggio 2012, cit.

<sup>38</sup> *Ivi*.

<sup>39</sup> Da un'intervista redazionale a J. Kristeva apparsa su *La Repubblica* il 25 aprile 2012.

<sup>40</sup> *Ivi*.

<sup>41</sup> I. McEwan, *Enduring Love*, Jonathan Cape, London 1997. Dal libro è stato tratto nel 2004 un film col medesimo titolo, diretto da Roger Mitchell.

trollo, che continua ad alzarsi, tanto da venire abbandonato da quattro di loro, mentre un quinto, un medico, rimane coraggiosamente aggrappato alle corde, pagando però con la vita il suo coraggio e la sua abnegazione. Due dei mancati 'salvatori', il giornalista scientifico Joe Rose e il più giovane ex-insegnante Jed Parry, condividono un intenso momento di commozione e di condivisione emotiva davanti al corpo del generoso e sfortunato medico. Da quel momento, Jed inizia una vera e propria persecuzione amorosa nei confronti di Joe, dichiarandosene innamorato e convinto di esserne ricambiato, mostrando tutti i sintomi e le manifestazioni di una "erotomania" da manuale: telefonate, messaggi in segreteria, appostamenti sotto casa, pedinamenti, inseguimenti, in un crescendo che culmina nel tentativo di un sicario di Jed di uccidere Joe e di usare violenza a sua moglie Clarissa. Nonostante Joe reagisca in vari modi con determinazione alla persecuzione amorosa di Jed, anche rivolgendosi, sia pure con scarsi risultati, alla polizia, e nonostante che mantenga un atteggiamento scientifico davanti a quella che è evidentemente una malattia, una forma di pericolosa follia, tutta la sua vita, ma soprattutto la sua mente, ne sono comunque sconvolte. Vengono messi in discussione il suo matrimonio, la sua – fino a allora – convinta eterosessualità, vacilla la sicurezza nella sua razionalità, messa a dura prova dai suoi improvvisi e sconvolgenti dubbi, anche sulla sua sessualità, e da pulsioni mai avvertite prima; il suo equilibrio è scosso, le sue certezze si sgretolano nell'impatto con un sentimento così violento, multiforme come le personalità con cui è costretto a confrontarsi, le manifestazioni molteplici in cui si palesa, la pluralità di rapporti e legami che crea, e dunque impossibile da arginare e tantomeno imprigionare in un rassicurante schema razionale.

Oltre a una serie di profonde implicazioni suggerite dal romanzo<sup>42</sup>, non sembra fuori luogo vedere, in questa ambigua e problematica opera narrativa, soprattutto una riflessione sull'amore, nelle sue forme e nelle sue complessità, da quello malato, ma intenso e coinvolgente, di Jed, a quello coniugale di Joe e Clarissa, anch'esso però venato da cedimenti e squilibri, alla fine ricomposto in modo convenzionale, con il ricongiungimento della coppia sposata e il ritorno a una – ormai consapevolmente illusoria – quanto mai fragile 'normalità'. È però la voce di Jed, dunque il linguaggio della follia, che chiude il romanzo, enunciando una sorta di

<sup>42</sup> R. Ferrari, in un recente studio monografico dedicato all'autore (*McEwan, Le Lettere*, Firenze 2012), scrive: «*Enduring Love* si offre al lettore come una riflessione complessa e mai banale su questioni fondamentali quali la scienza, la fede, il rapporto tra gli individui, e non ultimo, il racconto, anch'esso inteso come modalità di interpretazione e trasmissione della realtà» (p. 155).

---

vittoria dell'amore e della passione, per quanto malati, ma eterni, tenaci e vittoriosi, come suggerisce il titolo *Enduring Love*, sulla razionalità e su una tiepida, rassicurante, controllata affettività. Né la razionalità può opporre una qualche resistenza alla condizione magica e esaltante in cui si viene in contatto con quell'ignoto che noi stessi siamo, e che, dal punto di vista dell'Io, si chiama follia: inquietante, minacciosa, pericolosa, ma soprattutto necessaria e persino salvifica.



**Guarire con le parole.  
Giustizia poetica e taumaturgia verbale  
in *The Taming of the Shrew***

di *Michele Stanco*

‘Twas told me you were rough and coy and sullen,  
And now I find report a very liar.

W. Shakespeare, *The Taming of the Shrew*, II.i. 245-46

**1. I temi: politiche familiari, malattia, strategie verbali**

Il tema centrale di *The Taming of the Shrew*, com'è noto, è quello della *family politics*, e della violenza – non solo fisica ma anche, più sottilmente, psicologica – all'interno della coppia e nel contesto delle mura domestiche. Tema di grande attualità, visto che anche oggi le cronache ci trasmettono ogni giorno una casistica ampia e variegata del fenomeno, mettendoci sotto gli occhi scenari inquietanti spesso celati sotto un'apparente veste di normalità. Scenari nei quali la donna è quasi sempre vittima, raramente carnefice.

Tema attuale, ma anche antico, dal momento che la fenomenologia dei rapporti di coppia e delle 'relazioni di genere' ha da sempre occupato un posto di primo piano nella letteratura, nelle arti figurative, nella cultura popolare, nell'immaginario collettivo. Difatti, una lunga tradizione narrativa ci restituisce immagini di mariti autoritari, capaci di sottomettere al proprio volere donne a prima vista 'selvatiche' e intrattabili. Tale insieme di racconti, raccolto e analizzato dagli studiosi del folclore e della cultura popolare, è noto sotto l'etichetta di "complesso della bisbetica domata"<sup>1</sup>.

In *The Taming of the Shrew*, la sottomissione della donna è associata a una sorta di terapia medica. Petruccio, infatti, attribuisce il carattere bisbetico di Katherina a una patologia umorale, ovvero a un eccesso di bile gialla o

<sup>1</sup> Si veda in proposito J.H. Brunvand, "The Folktale Origin of *The Taming of the Shrew*", «Shakespeare Quarterly», XVII, 4, 1966, pp. 345-59.

«collera» (IV.i, IV.iii)<sup>2</sup>; di conseguenza, il suo addomesticamento è almeno implicitamente presentato come una forma di guarigione. Non senza contraddirsi, in altre sequenze del dramma, Petruccio nega che Katherina sia bisbetica, ed anzi si diverte a rovesciare i giudizi comuni («report») su di lei: se per tutti Katherina è «curst» (litigiosa) o «rough» (rude) o «shrew(d)» (bisbetica), per Petruccio ella è, invece, «mild» (mite), «fair» (bella/onesta), «virtuous» (virtuosa)<sup>3</sup>. La presunta terapia umorale di Petruccio si rivela dunque, più propriamente, come un processo di espropriazione della parola altrui, di rinominazione della realtà, di ridefinizione dei rapporti tra le parole e le cose. Alla fine, la simulazione linguistica di Petruccio finirà, paradossalmente, per trasformarsi nella 'realtà'.

Un mutamento per certi versi analogo si svolge anche nel Prologo: il calderaio Sly subisce infatti una trasformazione non solo caratteriale (come nel caso di Katherina), ma anche sociale e anagrafica, che lo porterà a dubitare della sua stessa identità personale: «Am not I Christopher Sly [...]?» si chiede, a un certo punto, il povero calderaio<sup>4</sup>. Anche in questo caso, la trasformazione identitaria viene presentata come una forma di guarigione da una patologia umorale, la malinconia (Induction, II.130-31). Anche in questo caso, tuttavia, la presunta guarigione non viene realizzata in virtù della terapia dietetica prevista dalla medicina umorale, bensì grazie al potere ipnotico della parola: una parola capace di generare una realtà altra, trasformando un umile accattone in un Lord.

Dunque, sia il Prologo che la Commedia vera e propria<sup>5</sup> mettono lo spettatore di fronte alle potenzialità affabulatorie della parola, al suo potere non solo evocativo ma anche trasformativo. Non a caso, il potere della

<sup>2</sup> Almeno implicitamente, tale visione – come si vedrà – è sostenuta anche dagli altri personaggi.

<sup>3</sup> Ulteriori qualificazioni antonimiche, in relazione a Katherina, ricorrono in vari *loci* della commedia.

<sup>4</sup> «Non son io Christopher Sly?» (Induction, II.16-17p). Non a caso, Sly tenta di agganciare la sua identità a un patronimico («Sly's son»), a uno spazio («of Burton Heath»), e a una professione, o meglio a una sfilza di professioni («by birth a pedlar, by education a cardmaker [...] and now by present profession a tinker»: «di nascita straccivendolo, per formazione cardaiuolo [...] e ora per mestiere calderaio»; Induction II, 16-19p). Le citazioni sono tratte da: William Shakespeare, *The Taming of the Shrew*, ed. by B. Hodgdon, The Arden Shakespeare, London 2010; l'aggiunta della lettera "p" dopo una citazione segnala la presenza di un discorso in prosa; i corsivi, salva diversa indicazione, sono miei. Dal momento che le traduzioni in nota, lungi dall'aver ambizioni letterarie, servono unicamente a esemplificare determinati snodi interpretativi, ho preferito fornire una mia versione dei passi citati.

<sup>5</sup> La commedia che dà il titolo all'opera nel suo insieme è, cioè, lo spettacolo comico (definito «comonty» da Sly: Induction, II.133) allestito da una compagnia di attori itineranti allo scopo di dilettere/curare Sly.

parola diventa omologo, da un lato, al potere sociale, dall'altro al potere sessuale. Se, infatti, nel Prologo è il Lord – in opposizione al calderaio – ad appropriarsi del potere di rinominare le cose, nella Commedia è il marito – in opposizione alla moglie – ad appropriarsi della parola per trasformare la realtà. Al calderaio, così come alla moglie, non rimane altra scelta se non accettare la rinominazione della realtà prodotta da chi detiene o si è impadronito del potere verbale<sup>6</sup>. Come suggerisce la commedia nel suo insieme (in particolare, attraverso i suoi paradossi linguistici), l'identità non appartiene esclusivamente all'ambito delle *res* ma pertiene anche e soprattutto all'ambito dei *verba*.

Se tali sono i temi che attraversano la commedia, non meno rilevante dal punto di vista critico è la loro *mise en forme* testuale. In particolare, come si vedrà, l'addomesticamento di Katherina assume una modalità 'esemplare'. Molto si è detto riguardo alla vena misogina che sembra pervadere la commedia. Al di là di qualsiasi giudizio in proposito<sup>7</sup>, è evidente che la stessa esigenza sociale di inscenare una storia di sottomissione femminile, lungi dal dimostrare l'autorevolezza del modello patriarcale, ne lascia – al contrario – intravedere incertezze, crepe, spinte eversive.

## 2. La forma: giustizia poetica, ovvero la realizzazione di un “giusto” desiderio

In *The Taming of the Shrew* il tema della *subordinazione femminile* all'autorità maschile è strettamente connesso con quello delle *nozze*. Ciò fa dell'opera una commedia *sui generis*. Le nozze, difatti, pur essendo parte integrante del lieto fine, non sono di per sé sufficienti a garantirlo (come nella fiaba più tradizionale e nella tipica “commedia matrimoniale”) ed è, dunque, la sequenza narrativa post-matrimoniale ad avere un valore probante e conclusivo. Sono, cioè, le “scene da un matrimonio” (IV.i, IV.iii, IV.v) e, soprattutto, la sequenza finale della scommessa (V.ii) a mostrare – almeno a un primo livello di senso – il raggiungimento di quegli obiettivi che animano la com-

<sup>6</sup> Sul potere trasformativo della parola nell'opera, vedi: A. Locatelli, “Nominare e dominare: le strategie pedagogiche di *The Taming of the Shrew*”, in M. Tempera (a cura di), *The Taming of the Shrew. Dal testo alla scena*, CLUEB, Bologna 1997, pp. 167-78.

<sup>7</sup> Per un'indagine della commedia in chiave femminista, cfr. K. Newman, “Renaissance Family Politics and Shakespeare's *The Taming of the Shrew*”, «English Literary Renaissance», XVI, 1, Winter 1986, pp. 86-100 (ora in: *Fashioning Femininity and English Renaissance Drama*, University of Chicago Press, Chicago 1991, pp. 35-50).

media nel suo insieme. Dunque, l'oggetto<sup>8</sup>, ovvero il fine, al quale tende la commedia sembra essere duplice: le nozze da un lato, l'addomesticamento della donna dall'altro.

Che il matrimonio non sia l'unico obiettivo al quale tende la commedia risulta evidente per una serie di ragioni. Innanzitutto, le nozze tra Katherina e Petruccio non hanno la convenzionale funzione di "chiusura narrativa", bensì avvengono nel III atto, vale a dire a metà circa dell'azione<sup>9</sup>. In secondo luogo, esse sono rese possibili da un primo e seppure solo iniziale addomesticamento della protagonista femminile. Difatti, il carattere bisbetico e l'aggressività di Katherina, all'inizio della commedia determinano una situazione di stallo, impedendo non solo le sue nozze ma anche quelle della sorella minore Bianca. Sono gli stessi personaggi a rendersi conto di tale condizione di paralisi e a evidenziarla in forma di commento metanarrativo. In particolare, è Hortensio, uno dei due pretendenti di Bianca, a sottolineare l'esigenza di trovare un marito a Katherina allo scopo di rimuovere ciò che ostacola le nozze di Bianca: «by helping Baptista's eldest daughter to a husband we set his youngest free for a husband» (I.i.136-37p). Dunque, l'iniziale addomesticamento di Katherina non solo porterà alle nozze tra lei e Petruccio, ma renderà anche possibili le nozze tra Bianca e Lucentio nonché – indirettamente – quelle tra Hortensio e la vedova.

In sintesi, se da un lato è l'addomesticamento di Katherina a rendere possibili le nozze (anzi, il triplice evento nuziale), dall'altro le nozze permettono a loro volta di portare a termine, perfezionandola ulteriormente, quell'operazione di addomesticamento iniziata sin dal primo incontro tra i due protagonisti (II.i). In altre parole, i due (sotto-)temi sono speculari e reciprocamente funzionali, al punto che è forse più corretto parlare di un *unico tema composito*: quello di una vita coniugale 'regolata' e pacificata dalla sottomissione della donna all'autorità maschile.

Sul piano narrativo, il fatto che le nozze e l'addomesticamento della protagonista siano strettamente intrecciati si evince anche dalla messinscena di una sorta di *seconda festa nuziale*, nella sequenza conclusiva, quasi a

<sup>8</sup> Sulla teoria semiotica dell'Objetto (o del Desiderio) – vale a dire, dell'obiettivo a cui tende l'azione – nei testi narrativi e nel mito, vedi: A. J. Greimas, *Sémantique structurale*, Larousse, Paris, 1966 (trad. it. *La semantica strutturale. Ricerca di metodo*, Rizzoli, Milano 1968). Incidentalmente, le categorie attanziali, nella loro centralizzazione del desiderio, sono contigue (e in parte si sovrappongono) a un'indagine di tipo psicoanalitico.

<sup>9</sup> Le nozze tra Petruccio e Katherina avvengono nel III atto, scena ii. Più che di un matrimonio, si tratta però della parodia di un matrimonio. Come si è già avuto modo di accennare, una festa nuziale vera e propria, con tanto di banchetto, si svolge nell'atto conclusivo, a sancire il definitivo 'addomesticamento' della bisbetica.

compensare il carattere incompiuto della prima festa<sup>10</sup>. Infatti, nell'ultimo atto, il banchetto celebrativo che si svolge nella dimora patavina di Lucentio serve sia a festeggiare simultaneamente tre eventi nuziali<sup>11</sup>, sia a ribadire – attraverso l'espedito della scommessa («wager») – l'avvenuto, completo addomesticamento della protagonista. Caratteristiche simili si ritrovano, come si vedrà, nelle stesse fonti della commedia. Sembra dunque legittimo concludere che la seconda celebrazione nuziale abbia un valore ostensivo: essa, cioè, indica che il lieto fine si realizza pienamente non tanto con il matrimonio in sé quanto con il completo, totale assoggettamento della donna, successivo al matrimonio (e reso possibile dal matrimonio stesso).

Naturalmente, le strutture della giustizia poetica e dello *happy ending* richiedono non solo che il desiderio ovvero l'obiettivo narrativo (nel nostro caso, le nozze e l'addomesticamento) *si realizzi in maniera compiuta*, ma anche che esso sia percepito come *equo o moralmente giusto*. Vale a dire, la commedia non solo deve convincerci dell'avvenuto assoggettamento della donna, ma deve anche persuaderci della giustezza di tale evento.

### 3. Le fonti: matrimonio e addomesticamento femminile in “The Taming of the Shrew Complex”

Per comprendere meglio il rapporto tra *celebrazione matrimoniale* e *addomesticamento della sposa* – e di qui i meccanismi narrativi dello *happy ending* e della giustizia poetica – sarà utile proporre un breve excursus sulle fonti della commedia. Come la critica ha da tempo messo in luce, se l'intreccio relativo alla coppia Lucentio/Bianca prende spunto dai *Supposes* di George Gascoigne (a sua volta derivante dai *Suppositi* di Ludovico Ariosto),<sup>12</sup> l'intreccio relativo alla coppia Petruccio/Katherina si ispira liberamente a una serie di racconti popolari, originariamente trasmessi in forma orale e raccolti dagli studiosi del folclore sotto l'etichetta collettiva di *The Taming of the Shrew Complex*, ovvero «Complesso della bisbetica domata».

<sup>10</sup> Difatti, la promessa da parte di Petruccio di «rings, and things, and fine array» («anelli, abiti e begli addobbi»: II.i.327) rimarrà poi disattesa.

<sup>11</sup> Oltre alle nozze tra Petruccio e Katherina, saranno festeggiate convivialmente anche le nozze tra Lucentio e Bianca e tra Hortensio e la vedova.

<sup>12</sup> *I Suppositi* (1509 in prosa, 1528-31 in versi) di Ludovico Ariosto (a loro volta ispirati al modello comico di Plauto e di Terenzio) funsero da base per la commedia *Supposes* (rappresentata nel 1566) di George Gascoigne. Un riferimento esplicito alla commedia di Gascoigne che anima l'intreccio secondario è nell'ultimo atto di *The Taming of the Shrew* («conterfeit supposes», ovvero i «falsi suppositi» che ottenebrano la vista: Vi.i.108).

Tale insieme di racconti, nella tipologia narrativa dei *Types of the Folk-Tale* elaborata da Aarne-Thompson, è classificato come “tipo narrativo 901” ed è affine al “tipo narrativo 1370”. Di entrambi i tipi ricorre una vasta rete di versioni o sottotipi, distinti da dettagli e particolari narrativi sui quali sarebbe qui impossibile soffermarsi<sup>13</sup>. Nella forma più generale del tipo 901, la più giovane e la più bisbetica tra due o tre sorelle non riesce a trovare marito. Giunge a corteggiarla uno straniero che la prende in moglie, nonostante vari ammonimenti contrari. Il giorno delle nozze lo sposo umilia la sposa, presentandosi alla cerimonia in abiti inappropriati e costringendola subito dopo ad allontanarsi con lui a cavallo. Dopo il matrimonio, il marito ‘educa’ la moglie attraverso il maltrattamento o l’uccisione di uno o più animali selvatici o disubbidienti (lo stesso cavallo sul quale sono ritornati a casa, e/o un cane, un falco, un gatto...). Nell’andare poi a far visita al padre della sposa, la coppia si imbatte in vari animali; il marito obbliga la moglie a rinominarli o a ridefinirne le qualità (ad esempio, i corvi diventano uccelli bianchi, le pecore vengono ribattezzate come lupi, e così via) – in alcuni racconti la rinominazione riguarda altri elementi quali, ad esempio, l’ora del giorno, il sesso di persone incontrate durante il viaggio, ecc. Nella casa del padre della sposa, infine, ha luogo una scommessa tra i neomariti, vinta agevolmente dal marito della bisbetica domata.

Si è ipotizzato che il tipo narrativo 901 abbia costituito il nucleo dal quale si sono successivamente irradiati gli altri tipi di racconto (il 1370, in particolare, ma anche altri tipi in cui gli stessi temi ricorrono con ulteriori varianti). Appare anche probabile che i racconti, diffusi in aree geografiche tra loro lontanissime, abbiano avuto un’antica origine orientale (forse indiana) per poi migrare in Europa in epoca medioevale, attraverso forme di trasmissione sia orale sia, successivamente, a stampa. Sembra verosimile che Shakespeare si sia avvalso di una o più versioni orali del tipo 901, nelle sue specifiche articolazioni nordeuropee, e che alcune delle variazioni da lui apportate, oltre a essere state ispirate dal suo estro inventivo, siano imputabili alla stessa differenza comunicativa che separa la narrativa orale dalla messinscena teatrale<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> Il tipo narrativo 901 va appunto sotto il nome di “The Taming of the Shrew”, il tipo 1370 è stato invece etichettato come “The Lazy Cat”. Lo schema generale è stato elaborato da A. Aarne and S. Thompson, *The Types of the Folk-Tale. A Classification and Bibliography*, FF Communications, 74, Helsinki 1928. La relativa tassonomia narrativa è stata successivamente sottoposta da parte di altri studiosi ad ampliamenti e revisioni – oltre che ad obiezioni critiche – di cui non mette conto discutere in questa sede. Una puntuale analisi del rapporto tra i tipi 901 e 1370 e la commedia shakespeariana è in: Brunvand, “The Folktale Origin of *The Taming of the Shrew*”, cit.

<sup>14</sup> Brunvand, pp. 346ss. Lo stesso studioso ha messo in luce come vari elementi narrativi utilizzati da Shakespeare siano presenti nel tipo 901 mentre non compaiono nell’anonima commedia gemella *The Taming of a Shrew*, i cui rapporti con l’opera shakespeariana rimangono tuttora oscuri.

A tali tipi narrativi vanno aggiunti, quali fonti dirette o indirette della commedia shakespeareana, almeno altri due racconti: da un lato, la storia di Griselda; dall'altro, la fiaba di *König Drosselbart* o *Il re Bazzaditordo*. Entrambi i racconti sono diffusi in una pluralità di versioni sia scritte che orali: la storia di Griselda, della quale sono celebri le versioni di Boccaccio/Petrarca/Chaucer, corrisponde infatti al tipo narrativo 887 della classificazione su riportata. Dal canto suo, la storia del *Re Bazzaditordo* (poi raccolta, tra gli altri, dai fratelli Grimm) coincide con il tipo narrativo 900.

Il nome di Griselda ricorre esplicitamente nella commedia shakespeareana, dal momento che Griselda costituisce (insieme con Lucrezia) l'ideale femminile al quale Petruccio intende avvicinare la propria moglie<sup>15</sup>. La storia dell'obbedienza esemplare di Griselda, narrata da Boccaccio nell'ultima novella del *Decameron*, fu successivamente tradotta e riscritta in latino da Petrarca con il titolo *De obedientia ac fide uxoria mythologia*; il personaggio di Griselda ritorna poi nei *Canterbury Tales* di Chaucer, attraverso il racconto del Chierico di Oxford. Il Chierico, nel suo prologo al racconto, riferisce di aver appreso la novella a Padova, da «un degno letterato», vale a dire, Francesco Petrarca<sup>16</sup>. Se non è certo che Chaucer abbia attinto direttamente dall'opera di Petrarca, sembra però verosimile che Shakespeare conoscesse la versione chauceriana e che si sia ispirato ad essa (piuttosto che non alle versioni preesistenti, scritte o orali). Non è da escludere che l'ambientazione patavina di *The Shrew* sia da collegare, appunto, con il riferimento chauceriano a Petrarca e alla città di Padova<sup>17</sup>, e che la stessa Cornice narrativa della commedia riecheggi la formula chauceriana del Prologo seguito dal racconto vero e proprio: come i pellegrini di Chaucer ascoltano la storia di Griselda, così i personaggi della *Induction* shakespeareana assistono alla messinscena di *The Taming of the Shrew*. Nell'un caso come nell'altro, cioè, sono gli spettatori interni dell'opera a essere 'educati' attraverso una storia esemplare di sottomissione femminile. Ciò che però colpisce di più è il fatto che nella storia chauceriana di Griselda le prime nozze sono seguite – a distanza di vari anni – da una seconda, ancor più sfarzosa, festa nuziale. In un certo senso, l'unione coniugale vera e propria è suggellata appunto da tale seconda festa e dal superamento da parte della

<sup>15</sup> «For patience she will prove a second Grissel» («Quanto a pazienza si rivelerà una seconda Griselda»: II. i.298).

<sup>16</sup> G. Chaucer, *The Clerk's Prologue* (fragment IV), in *The Riverside Chaucer*, ed. by C. Cannon, Oxford University Press, Oxford 2008, p. 137. Per motivi di semplificazione linguistica si riporta direttamente la traduzione italiana in: *I racconti di Canterbury*, Introduzione e note di A. Brillì, traduzione di C. Chiarini e C. Foligno, Rizzoli, Milano 1978, p. 215.

<sup>17</sup> Utile a tale proposito ricordare che la storia di *The Taming of a Shrew* si svolge invece ad Atene.

paziente Griselda delle terribili prove alle quali è stata sottoposta dal marito nel lasso di tempo che separa le due celebrazioni<sup>18</sup>.

Dal canto suo, il tipo narrativo 900, ovvero la fiaba del *Re Bazzaditordo*, presenta non pochi spunti d'interesse ai fini dell'analisi della commedia shakespeariana<sup>19</sup>. Tra questi, la presenza di un ampio squarcio relativo alla vita prematrimoniale della protagonista. Nella fiaba, l'eroina non è una donna qualsiasi, bensì una principessa alla quale peraltro non mancano i corteggiatori; il suo difetto maggiore non è tanto il carattere bisbetico quanto l'alterigia (tratto, questo, parzialmente condiviso da Katherina, seppur secondario rispetto alla sua irascibilità). Da un punto di vista più generale, la fiaba evoca anche lo schema narrativo della donna fatale, vinta alla fine dal corteggiatore più astuto o più intraprendente. Nel caso specifico, la principessa viene vinta e sottomessa da Re Bazzaditordo (nomignolo coniato dalla stessa protagonista) il quale, dopo essere stato sprezzantemente allontanato, ritorna a corte mascherato da umile cantastorie. Grazie alla sua abilità musicale, il finto povero ottiene la mano della principessa dal re che intende punirla per il suo comportamento arrogante. Subito dopo la modestissima e rapidissima cerimonia nuziale, la principessa viene condotta nella casupola del cantastorie, non senza essersi prima resa conto di ciò che ha perso rifiutando il suo regale pretendente («Cuor mio non fossi stato tu così balordo, / Avresti scelto re Bazzaditordo»)<sup>20</sup>. La principessa viene sottoposta a un regime di privazione nonché a vari tipi di lavoro pesante; come ulteriore umiliazione, è infine assunta come sguattera proprio nel palazzo del re. Qui, nel corso della grande festa nuziale in onore del figlio maggiore del re, Bazzaditordo le si palesa, rivelandole che quella festa è stata appunto progettata per celebrare le loro nuove (e vere) nozze.

Vari elementi ci colpiscono di questa storia. Tra questi, la co-presenza, all'interno di un unico intreccio, di quella duplice dialettica – ricco/povero, marito/moglie – che nell'opera shakespeariana si scinde, rispettivamente, nella cornice e nella trama principale<sup>21</sup>. In particolare, però, ci colpisce il fatto che, anche in questo caso, le vere nozze coincidono con la seconda

<sup>18</sup> «Tutti trovarono quella festa più bella e più splendida di quella [prima festa] con cui era stato celebrato il matrimonio di Griselda» (Chaucer, p. 236).

<sup>19</sup> Su tali elementi si è soffermato E. M. W. Tillyard, in “The Fairy Tale Element in *The Taming of the Shrew*”, in Edward A. Bloom (ed.), *Shakespeare 1564-1964. A Collection of Modern Essays*, Brown University Press, Providence (N. J.) 1964, pp. 110-14.

<sup>20</sup> Cfr. Jacob e Wilhelm Grimm, *Re Bazzaditordo*, in *Fiabe*, prefazione di G. Cocchiara, Einaudi, Torino (1951), 1992. Per la traduzione italiana ho seguito, con qualche libertà, quella di C. Bovero nell'edizione indicata (pp. 181-84), integrandola con altre versioni precedenti.

<sup>21</sup> In un sottotipo corsicano della fiaba, ricordato da Tillyard, le scene di povertà si rivelano essere nient'altro che un sogno della principessa (“The Fairy Tale Element in *The Taming of the Shrew*”, cit.).

celebrazione, successiva all'addomesticamento della protagonista: «e la vera festa cominciò soltanto allora»<sup>22</sup>.

Naturalmente, altre fonti – oltre a quelle su indicate – ispirarono Shakespeare. In senso lato, l'opera riflette gli stessi costumi sociali e matrimoniali del tempo<sup>23</sup>. Su tali influenze la critica ha da tempo fatto luce e, dunque, non mette conto soffermarvisi. Tanto più che in questa sede non interessa effettuare una ricostruzione sistematica delle ascendenze letterarie della commedia shakespeariana, bensì semplicemente evidenziare, attraverso il ricorso ad alcune fonti specifiche, il motivo delle nozze per così dire anticipate tra Katherina e Petruccio. Presentando in maniera più ampia e articolata il contrasto tra una prima e una seconda, conclusiva festa nuziale, le fonti ci aiutano a comprendere meglio il carattere meramente preparatorio della cerimonia nuziale dimessa e incompleta che si svolge nel III atto della commedia shakespeariana. Al tempo stesso, ci suggeriscono che l'unione vera e propria si realizza solo in virtù dell'addomesticamento post-matrimoniale della protagonista e che il banchetto del V atto assume appunto la valenza di una seconda, e più autentica, festa nuziale, nonché – sul piano narrativo – di chiusura rituale dell'azione in forma di *happy ending*.

Prima, però, di approfondire ulteriormente tale questione, sarà utile spendere qualche parola sulle strutture ideologiche della commedia e, in particolare, sui temi della malattia e della guarigione – dal momento che essi, a loro volta, incidono sui meccanismi narrativi dello *happy ending* e sulle forme della giustizia poetica.

#### **4. Strutture ideologiche: la sottomissione come guarigione**

Il fatto che la sottomissione di una donna all'autorità del marito sia presentata come una forma di guarigione è, di per sé, motivo sufficiente di riflessione<sup>24</sup>. Subito dopo la celebrazione del matrimonio, nel IV

<sup>22</sup> Grimm, *Re Bazzaditordo*, in *Fiabe*, cit., p. 184.

<sup>23</sup> Sull'influenza della liturgia matrimoniale prevista in *The Book of Common Prayer* si tornerà più avanti.

<sup>24</sup> L'idea che Katherina sia sottoposta a una forma di terapia da parte di Petruccio è analizzata in: R. Ciocca, *La bisbetica in terapia*, «Memoria di Shakespeare», 3, 2003, pp. 69-85. Come mette bene in luce la studiosa, il dramma – vero e proprio «psicodramma» (p. 73) – si presta a una lettura psicoterapeutica in chiave moderna: vi si possono difatti ravvisare una malattia, un terapeuta, una terapia (il corteggiamento di Petruccio assume i tratti di un «corteggiamento terapeutico»: p. 81) e, infine, una guarigione.

atto, Petruccio sostiene che la causa del carattere bisbetico della moglie Katherina risieda in un eccesso di bile gialla (poco conta, dal suo punto di vista strategico, che egli attribuisca anche a se stesso un'analogia patologia umorale):

I tell thee, Kate, 'twas [e.g., the meat was] burnt and dried away,  
 And I expressly am forbid to touch it;  
 For it engenders *cholera*, planteth *anger*;  
 And better 'twere that both of us did fast,  
 Since, of ourselves, ourselves are *choleric*,  
 Than feed it with such over-roasted flesh.  
 (IV.i.159-164)<sup>25</sup>

Per comprendere meglio il senso dell'argomentazione di Petruccio, con i suoi riferimenti all'ira («anger») prodotta dalla bile gialla («cholera»), è necessario contestualizzarla all'interno delle conoscenze fisiologiche dell'epoca. Com'è noto, la dottrina medica rinascimentale, di matrice ippocratico-galenica, prevedeva la presenza nell'organismo umano di quattro umori o fluidi corporei: il sangue, la bile gialla, la bile nera o malinconia, e il flegma<sup>26</sup>. Ogni umore era generato dalla particolare combinazione di due tra quattro qualità contrapposte: caldo/freddo e secco/umido. In sintesi, dunque, il sangue era una combinazione del caldo e dell'umido, la bile gialla del caldo e del secco, la bile nera o malinconia del freddo e del secco, il flegma del freddo e dell'umido. Un'armonica mescolanza (eucrasia) tra i quattro umori garantiva la salute psico-fisica; viceversa, una loro cattiva mescolanza (discrasia) era causa di malattia: ad esempio, un eccesso di bile nera generava una condizione di melanconia, un eccesso di bile gialla produceva aggressività o irascibilità, e così via. L'alimentazione svolgeva un ruolo determinante per il mantenimento di un giusto equilibrio tra gli umori e tra le rispettive qualità che li componevano; si riteneva possibile, cioè, riequilibrare gli

<sup>25</sup> «Ti assicuro, Kate, che [la carne] era bruciata e rinsecchita e che mi è fatto espresso divieto di toccarla, dal momento che genera *collera* e impianta l'*ira*. Sarebbe dunque meglio che entrambi digiunassimo – poiché entrambi siamo già, costituzionalmente, *collerici* – piuttosto che alimentare ulteriormente l'*ira*, nutrendoci di carne troppo cotta».

<sup>26</sup> Malinconia deriva da μέλαινα χολή che vuol dire, appunto, bile nera. Bright rievoca il quadro generale dell'eziologia umorale nel capitolo II del suo *A Treatise of Melancholie*, «The causes of naturall melancholie and the excesse thereof»: cfr. il testo curato da H. Craig (facsimile dell'edizione del 1586, stampata da Thomas Vautrollier), Columbia University Press (for the Facsimile Text Society), New York 1940, pp. 4-6 (Aiiij). Un quadro storico d'insieme è in R. Klibansky - E. Panofsky - F. Saxl, *Saturno e la malinconia* (1964), Einaudi, Torino, 2002 (capitolo primo, sez. I, «La dottrina dei quattro umori»), pp. 5-19.

umori attraverso una dieta mirata, atta a eliminare i fluidi in sovrappiù o a integrare quelli in difetto<sup>27</sup>.

Se in origine la dottrina degli umori era stata prevalentemente, ancorché non esclusivamente, una teoria della malattia e degli stati patologici, essa nel tempo divenne anche una teoria dei temperamenti<sup>28</sup>. Ad ogni umore era comunemente associato – oltre che uno stato morboso – anche un particolare tipo di carattere o di temperamento: la prevalenza della bile nera generava un temperamento malinconico, la bile gialla un carattere collerico, il flegma a sua volta generava un temperamento lento e flemmatico, infine il sangue un'indole gioviale e sanguigna. In definitiva, la dottrina umorale rinascimentale si poneva a metà strada tra indagine medico-fisiologica e descrizione psicologica dei vari tipi di carattere e di personalità umana<sup>29</sup>. Anzi, la *gradatio* che permetteva di distinguere tra temperamento e malattia risultava spesso ancora più articolata. Per Robert Burton, ad esempio, la malinconia poteva essere una *disposition*, ovvero una condizione mentale occasionale o transitoria, un *habit*, ovvero uno stato d'animo talmente radicato da essere divenuto un elemento, appunto, "abituale" del carattere, o un *disease*, vale a dire una vera e propria degenerazione patologica<sup>30</sup>. Va altresì rilevato come lo stesso termine *humour* avesse più di un significato: se, da un lato, indicava l'umore in quanto fluido corporeo, dall'altro, poteva anche riferirsi all'umore in quanto stato d'animo. In tale seconda accezione, *humour* si avvicinava al senso emotivo e psicologico (anziché fisiologico) che ancora oggi attribuiamo al termine.

Sia nella sua veste di indagine medica che di analisi dei tipi umani, la dottrina umorale postulava una stretta connessione tra fattori fisici e fattori mentali, pur senza escludere che stati d'animo e patologie potessero dipen-

<sup>27</sup> T. Bright espone la cura o il riordino degli umori in particolare nei capitoli finali del suo *Treatise of Melancholie*, cit.

<sup>28</sup> Impossibile, naturalmente, tracciare delle precise linee cronologiche. Per un quadro più analitico, cfr. Klibansky-Panofsky-Saxl, *Saturno e la malinconia*, cit., pp. 16ss.

<sup>29</sup> Il carattere, in genere, era a sua volta associato a un particolare tipo di fisico e/o di gestualità. Si pensi, ad esempio, alle celebri rappresentazioni della malinconia da parte di Albrecht Dürer.

<sup>30</sup> *The Anatomy of Melancholy*, pubblicato per la prima volta nel 1621, ebbe varie, successive edizioni durante la vita dell'autore. Tra i quattro umori, quello della malinconia, in particolare, essendo associato all'individuo di genio, prevedeva un tipo di cura piuttosto complesso (ancora oggi, del resto, capita che neurologi e psichiatri dichiarino di non voler guarire le nevrosi di un dato artista, perché ciò potrebbe spegnerne la creatività): cfr. (oltre ai già citati Klibansky, Panofsky e Saxl) R. e M. Wittkower, *Born under Saturn*, Weidenfeld & Nicolson, London 1963 (trad. it. *Nati sotto Saturno. La figura dell'artista dall'Antichità alla Rivoluzione francese*, Einaudi, Torino 1968).

dere, oltre che da cause organiche, anche da circostanze esterne (quali, ad esempio, nel caso della malinconia, un lutto o una perdita amorosa), o da vari altri fattori socio-culturali, quali le abitudini o lo stile di vita.

Come si evince anche dalla rapida sintesi su proposta, la dottrina umorale era viziata da una ambivalenza di fondo, ascrivibile alla sua stessa doppia funzione di teoria della malattia e di teoria della personalità. Se la prevalenza di un umore poteva, al tempo stesso, essere causa di un particolare temperamento ma anche di una malattia, non era facile stabilire una linea di confine tra la 'normalità' di un determinato temperamento e la sua degenerazione patologica. Di qui, nei coevi trattati umorali, il valore ampio se non ambiguo del verbo *cure*, usato sia nel senso medico di "curare" che in quello socio-educativo di "prendersi cura".

Tutti i punti su toccati ritornano, comprensibilmente, in *The Taming of the Shrew*. Non solo nell'argomentazione, già riportata, di Petruccio (IV.i.156-61), ma anche in quella successiva del suo servo Grumio (IV.iii.1-35). Innanzitutto, l'irascibilità («anger») di Katherina è, appunto, attribuita alla prevalenza dell'umore corrispondente, quello della bile gialla o «choler» (con l'implicazione che il fattore fisico determini quello mentale). In secondo luogo, la cura nutrizionale viene coerentemente presentata come un possibile, anzi come il principale antidoto alla malattia. In terzo luogo, viene avanzata l'idea di un ripristino, attraverso una dieta mirata, dell'equilibrio delle qualità: nel caso della collerica Katherina è, cioè, necessario ridurre le qualità del caldo e del secco che producono un eccesso di «choler». Di qui, il divieto di mangiare carne bruciata e rinsecchita («'twas burnt and dried away»: IV.i.156, «over-roasted flesh»: IV.i.161). Argomenti simili saranno poi ribaditi dal servo di Petruccio, Grumio, il quale rifiuta di portare alla sua padrona determinati tipi di carne e di condimento perché, appunto, «troppo collerici» – vale a dire, troppo caldi e secchi e, dunque, tali da accendere la collera:

I fear it is too *choleric* a meat (IV.iii.19)

Ay, but the mustard is too *hot* a little (IV.iii.25).<sup>31</sup>

La stessa definizione iniziale di Katherina come «hot» si colloca entro tale quadro medico-culturale<sup>32</sup>. Vale a dire, l'indicazione di una delle due qualità costitutive della bile gialla («hot», appunto) evoca, per via di sineddo-

<sup>31</sup> «Temo sia un tipo di carne troppo 'collerico'; «Sì, ma la mostarda è un po' troppo *calorosa*».

<sup>32</sup> «She is not *hot*» («Non è *calorosa*»: II.i.297); «Is she so *hot* a shrew as she's reported?» («È una bisbetica così *calorosa* come si dice?»: IV.i.17p).

che e/o di metonimia, l'umore collerico e, di lì, il temperamento corrispondente<sup>33</sup>. Pertanto, il ruolo di Petruccio diventa quello di agire sull'umore di Katherina (nei vari sensi – sia organico che mentale – del termine *humour*):

[...] I'll *curb* her mad and headstrong *humour* (IV.i.198).<sup>34</sup>

Incidentalmente, attraverso il verbo *curb* Petruccio ci fa comprendere che intende sia «curvare» la moglie (dunque, abbatterne l'orgoglio), sia «tenerla a freno» o «imbrigliarla». Il lemma, cioè, attiva ulteriori significati che rimandano alla sfera semantica dell'addomesticamento di un animale selvatico (immagine che ritorna in più punti della commedia)<sup>35</sup>, nonché, in senso lato, all'immagine, di matrice platonica, delle briglie o del morso come forma di controllo delle passioni. Dunque, nel suo combinarsi con l'oggetto *humour*, il verbo *curb* fonde in un'unica immagine la teoria morale di un controllo delle passioni con la teoria medico-fisiologica relativa agli umori o fluidi corporei<sup>36</sup>.

Temi analoghi informano la Cornice: infatti, come si è anticipato, anche al personaggio di Sly viene attribuita una patologia di tipo umorale (nel caso specifico, la malinconia)<sup>37</sup> – patologia che il Lord e la sua cerchia

<sup>33</sup> A tale proposito, giova sottolineare che molti lemmi della commedia avevano, all'epoca, un significato molto più forte e più specifico di quello che saremmo portati ad attribuire loro oggi. Ad esempio, lo stesso termine *humour* viene impiegato sia nel senso generico a noi familiare (essere di buono o di cattivo umore, seguire il proprio umore), sia nello specifico senso medico-fisiologico della teoria umorale.

<sup>34</sup> «Soggiogherò il suo *umore* folle e ostinato».

<sup>35</sup> Naturalmente, l'immagine dell'addomesticamento di un animale selvatico è presente nel titolo stesso della commedia, nonché in svariati *loci* testuali: in *primis*, nella stessa affermazione programmatica di Petruccio «I am he am born to *tame* you, Kate» (II.i.278: «Son io quello che è nato per *domarti*, Kate»). Si ricordi come il tema animalesco fosse peraltro centrale anche nelle fonti. Su tale aspetto della commedia, cfr. S. Manferlotti, *Shakespeare*, Salerno Editrice, Roma 2010, pp. 206ss., e, per un quadro generale sullo zoomorfismo in Shakespeare, A. Leonardi, *Il cigno e la tigre. Figurazioni zoomorfe in Shakespeare*, Liguori, Napoli 2010.

<sup>36</sup> Sui temi, le immagini e il lessico dell'io nel Rinascimento inglese (e, in particolare, sul rapporto tra teoria medico-umorale e teoria etica delle passioni), cfr. M. Stanco, «Il linguaggio dell'io: il governo, la formazione, l'uso del sé», in *Rinascimento inglese. Lessico della cultura e tecnologie della comunicazione*, Liguori, Napoli 2013, pp. 13-44.

<sup>37</sup> A Sly viene infatti fatto osservare: «too much sadness hath congeal'd your blood, / And *melancholy* is the nurse of frenzy» (Induction II.130-31: «un'eccessiva tristezza ha raffreddato il tuo sangue, e la malinconia è la nutrice di un'immaginazione distorta»). Coerentemente con i dettami dell'epoca, la *malinconia* viene dunque collegata a un raggelamento del sangue (alla qualità, cioè, del «freddo») e le viene attribuita una perdita di contatto con la realtà, con la conseguente produzione di visioni ingannevoli («*melancholy* is the nurse of frenzy»). Ancorché la visionarietà dei malinconici fosse un tratto ampiamente descritto dalla coeva trattatistica umorale, nella commedia tale tratto viene sottoposto a una forma di rovescia-

sostengono, a loro volta, di voler 'guarire'. In realtà, sia nel caso di Sly che nel caso di Katherina, la presunta guarigione appare come una forma di manipolazione linguistica da parte di un'autorità superiore: in luogo di una guarigione, vengono messi in atto una espropriazione della parola e un conseguente furto d'identità.

## 5. Tra guarigione e formazione

Che il tema della malattia sia strettamente connesso con quello identitario è piuttosto evidente. Non solo perché, in generale, la dottrina umorale era sia una teoria della malattia che una teoria del temperamento, ma anche perché, nella commedia, la 'guarigione' di Katherina assume al tempo stesso i tratti di un percorso di 'formazione' (ciò almeno dal punto di vista del suo 'educatore').

Si può dunque ben comprendere come nella commedia si possano ascoltare, accanto agli echi della trattatistica medico-umorale, anche le voci di un articolato dibattito etico-educativo, ripreso dalla contemporanea voga dei *conduct-books*, veri e propri prontuari di vita e manuali di comportamento sociale. Se opere quali *Il libro del Cortegiano* (1528) di Baldesar Castiglione (reso in inglese nel 1561 da Sir Thomas Hoby) o *The Boke Named the Governour* (1531) di Thomas Elyot, dedicato a Enrico VIII, miravano a «formare» («facion») uomini di corte o statisti<sup>38</sup>, non mancavano manuali tendenti a formare mogli e mariti, definendo con precisione i rispettivi ruoli coniugali. Tra questi, particolarmente influenti alcuni scritti latini di Juan Luis Vives (*De institutione foeminae Christianae*, 1524 e *De officio mariti*, 1528), diffusi in Inghilterra grazie alle traduzioni di Hyrde e di Paynell<sup>39</sup>. Né va dimenticato che la stessa cerimonia matrimoniale, consacrata nel *Book of Common Prayer*, prevedeva una formula liturgica leggermente ma significativamente diversa per i due sposi: mentre «the man» si limitava a una duplice promessa,

mento ironico: naturalmente, infatti, la convinzione di Sly di essere un calderaio è corretta, mentre è al contrario fantasiosa la sua trasformazione in un Lord. Se dunque Sly non sogna, ma percepisce la realtà in maniera corretta, è la stessa commedia che gli viene presentata – appunto, *The Taming of the Shrew* – ad assumere i tratti del sogno.

<sup>38</sup> Nella sua traduzione inglese del *Cortegiano*, Hoby traduce con *facion* («let us *facion* suche a Courtier») il verbo *formare* di Castiglione («*formiamo* un cortegian tale, che quel principe che sarà degno d'esser da lui servito [...], si possa [...] chiamar grandissimo signore»): Baldesar Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, a cura di W. Barberis, Einaudi, Torino 1998, pp. 16-17; Sir Thomas Hoby, *The Booke of the Courtier*, ed. by V. Cox, Dent, London (1974), 1994, p. 22.

<sup>39</sup> La prima delle due opere latine, dedicata a Caterina d'Aragona, fu tradotta da Richard Hyrde nella seconda metà degli anni '20 come *The instruction of a christen woman*; la seconda fu tradotta da Thomas Paynell con il titolo *The office and duetie of an husband* (1553).

quella cioè di «to love and to cheryshe», «the woman» si impegnava a una promessa tripla: «to love, cherish and to obey»<sup>40</sup> – non solo «amare» e «curare», ma anche «obbedire».

Insomma, se le fonti folcloriche alle quali si è già accennato rappresentavano in forma narrativa percorsi esemplari di sottomissione femminile, i *conduct books* – e, in certa misura, la stessa liturgia – a loro volta illustravano il comportamento sociale della donna, prescrivendone la subordinazione alla superiore autorità del marito.

Sfondo a una siffatta precettistica sociale era l'idea che il soggetto fosse plasmabile o modellabile. Idea che, come mostrato da Greenblatt in un suo fondamentale studio, ruotava intorno alla parola-chiave (*to*) *fashion*<sup>41</sup> (a cui si potrebbero aggiungere sinonimi quali *mould*, *frame*, e così via): appunto, “modellare”, “plasmare”, “forgiare”. Oltre ad essere rappresentato come un aggregato di umori da riequilibrare, il soggetto era dunque, alternativamente, descritto come una materia duttile (ad esempio, una tavola di cera) da plasmare attraverso uno stampo o un calco<sup>42</sup>.

Figure del genere puntellano la rappresentazione del percorso formativo di Katherina. In più parti dell'opera si fa riferimento allo stampo («mould») duro, poco malleabile della protagonista<sup>43</sup>. Tanto più arduo, dunque, il compito ‘educativo’ del futuro marito. Compito assimilabile a quello del sovrano: come il principe modella i sudditi, così il marito ha, o si assume, il compito di forgiare la moglie. Da tale punto di vista, la scena del sarto che “scolpisce”, “modella”, “forgia” l'abito e il cappello di Katherina (scena attraversata da lemmi quali “mould”, “carve”, “fashion”)<sup>44</sup> ripropone, attraverso la metafora vestiaria, quei temi educativo-formativi che attraversano la commedia nel suo insieme.

Lo stesso Petruccio, nel definire il suo compito educativo nei confronti di Kate, dichiara di voler trasformare la moglie «from a wild Kate to a Kate /

<sup>40</sup> Il testo al quale si fa riferimento è la versione del 1559: *The Book of Common Prayer. The Texts of 1549, 1559, and 1662*, ed. by B. Cummings, Oxford University Press, Oxford 2011, p. 159.

<sup>41</sup> S. Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare*, University of Chicago Press, Chicago 1980.

<sup>42</sup> Il soggetto, dunque, veniva modellato attraverso l'impressione di ‘forme’ nella ‘materia’ di cui era composto. Nello stesso Shakespeare si trovano innumerevoli esempi di tale connubio tra la materia dell'io e le forme che lo modellano. Per un quadro generale della questione, cfr. M. Stanco, “Il linguaggio dell'io: il governo, la formazione, l'uso del sé”, in *Rinascimento inglese. Lessico della cultura e tecnologie della comunicazione*, cit., pp. 13-44, 23-30.

<sup>43</sup> Hortensio: «No mates for you / Unless you were of gentler, milder mould» («Nessun marito per te finché non diventerai di pasta più malleabile»: I.i.59-60).

<sup>44</sup> Cfr. la seconda parte della scena IV.iii: «moulded» (v. 66), «carved» (v. 91), «better-fashioned» (v. 103), ecc.

Conformable as other household Kates»<sup>45</sup>. Compito, il suo, di natura prettamente linguistica. Come aveva preannunciato il servo Grumio poco prima dell'incontro tra i due, Petruccio infatti “sfigura” la futura moglie attraverso una serie di ardite “figure” retoriche: «he'll rail in his rope-tricks. [...] he will throw a *figure* in her face, and so *disfigure* her with it [...]»<sup>46</sup>. Se il senso specifico di «rope-tricks» non è del tutto chiaro (il sostantivo, grosso modo, indica spericolati giochi verbali)<sup>47</sup>, è però palmare il significato complessivo della profezia di Grumio: Petruccio avrebbe annientato linguisticamente e, dunque, caratterialmente, Katherina.

Per comprendere meglio il passo, che è tra quelli cruciali ai fini dell'interpretazione della commedia nel suo insieme, conviene ritrovare un'ulteriore occorrenza lessicale di “figure” / “disfigure”. In *A Midsummer Night's Dream*, Teseo sostiene che il padre (Egeo) ha, nei confronti della figlia (Ermià), il potere «To leave the *figure*, or *disfigure* it» (I.i.49-51). Vale a dire, dal momento che il padre, attraverso l'atto generativo, ha creato («imprinted») la forma o figura della figlia, egli godrebbe automaticamente del diritto di sfigurare quanto da lui stesso modellato<sup>48</sup>.

Significativamente, in *The Taming of a Shrew* al (futuro) marito viene attribuita quella stessa possibilità di “sfigurare” la moglie che nel *Dream* viene assegnata al padre nei confronti della figlia. Come Ermià appartiene al padre («within his power»: I.i.50), così Katherina appartiene al marito. E come il padre dà una forma alla materia della figlia («a form in a wax»), così il marito dà forma alla moglie, rendendola «conformable». Tuttavia, se nel *Dream* la coppia “figure” / “disfigure” ha una valenza di tipo naturalistico, riferendosi all'atto generativo col quale il padre dà forma alla figlia, in *The Shrew* essa ha una valenza prettamente educativo-retorica. Petruccio, cioè, ha il potere di “sfigurare” Katherina attraverso le “figure” del linguaggio. Ed è, infatti, attraverso il linguaggio che Petruccio riuscirà successivamente a dare una nuova “figura” o “forma” alla moglie, rendendola appunto “conforme” alla sua idea di donna.

<sup>45</sup> II.i.279-80: «da una Kate selvatica a una Kate conforme alle altre Kates domestiche».

<sup>46</sup> I.ii. 110-112p: (Petruccio) «inveirà con roboanti invenzioni verbali. [...] Le getterà addosso tante di quelle *figure* retoriche da *sfigurarla*».

<sup>47</sup> *Rope-tricks* è stato talvolta emendato in *rhetorics* – emendamento, però, inutile anzi sbagliato dal momento che Grumio storpia o stravolge deliberatamente *rhetorics*, mescolandovi per omofonia *rope* e *tricks* e coniando un neologismo in cui la retorica si mostra al tempo stesso come cappio (*rope*) e come trucco (*tricks*).

<sup>48</sup> I.i.49-51: «To [your father] you are but as a form in a wax / By him imprinted, and within his power / To leave the figure, or disfigure it» (“Nei confronti di tuo padre sei una forma in una tavoletta di cera da lui stesso impressa. È in suo potere lasciare la *figura* o *sfigurarla*”).

## 6. Formazione come educazione linguistica: removing “the curse”, ovvero il potere trasformativo della parola

When first I came to town  
 They call'd me the roving jewel.  
 Now they've changed their tune:  
 They call me Katy Cruel

*Katie Cruel* (canzone folk, forse di origine scozzese)

Il fatto che il linguaggio sia centrale nel percorso formativo della protagonista si evince anche dall'appellativo *curst* comunemente usato per definirla. Katherineina, infatti, è conosciuta a Padova come “Kate the Curst”. Definizione che ricorre più volte nella commedia<sup>49</sup>, generalmente resa nelle traduzioni italiane con l'aggettivo «indemoniata».<sup>50</sup> Nelle glosse alle edizioni inglesi, *curst* viene spiegato con aggettivi quali *cantankerous* (“irascibile” o “litigiosa”) o *bad-tempered* (“di cattivo carattere”), in linea con il senso che il lemma aveva comunemente in Shakespeare<sup>51</sup>. La scelta della curatrice dell'edizione Arden di usare la lettera maiuscola ci suggerisce come l'appellativo si sia letteralmente appiccicato addosso al personaggio, sino a diventarne una seconda pelle.

Se, però, l'appellativo *curst* (o *Curst*) ha il significato di “litigiosa”, nondimeno il suo legame con *curse* (“maledire”) ci rimanda ad ulteriori significati attinenti allo spazio linguistico e all'uso della parola. *Curst*, infatti, è la for-

<sup>49</sup> Hortensio definisce la protagonista «Katherine the Curst» (I.ii.126); Grumio subito dopo (I.ii.127-28) commenta: «Katherine the Curst' - / A title for a maid of all titles the worst» («Caterina Lingua Lunga: non potrebbe esserci un appellativo peggiore per una fanciulla»). Si è qui deciso di rendere *Curst* con «Lingua Lunga» perché, come si spiegherà più avanti, il lemma *Curst*, ancorché legato alla forma passiva *cursed*, nella commedia evoca anche il valore attivo di *cursing*.

<sup>50</sup> M. D'Amico (in *Le commedie elfuistiche*, vol. I del *Teatro completo di Shakespeare*, a cura di G. Melchiori, Mondadori, Milano 1990) e Sergio Perosa (*La bisbetica domata*, Garzanti, Milano 1992) usano appunto tale forma di aggettivo verbale nelle loro traduzioni.

<sup>51</sup> B. Hodgdon spiega infatti *curst* nel senso di “bad-tempered”, persona di cattivo carattere o temperamento; B. Morris, il curatore della precedente edizione Arden (1981) spiegava *curst* in maniera analoga, utilizzando l'aggettivo “cantankerous”, vale a dire “irascibile” o “litigioso”. A sua volta, il dizionario shakespeariano curato da C.T. Onions e D. Eagleson, pur collegando *curst* al significato originario *cursed*, ne spiega poi il senso derivato attraverso i sinonimi “malignant”, “perverse”, “shrewish”, “cantankerous”, “savage”, “vicious” (C.T. Onions, *A Shakespeare Glossary*, enlarged and revised throughout by Robert D. Eagleson, Clarendon Press, Oxford 1986). Nella commedia shakespeariana, *curst* in ben tre casi ricorre congiuntamente a *shrewd*, nella locuzione «*curst and shrewd*», quasi a indicare che i due lemmi sono sinonimi: I.1.179/180: «Her elder sister is so *curst and shrewd* / That [...]»; I.ii.68-70: «Be she [...] / as *curst and shrewd* / as Socrates' Xantippe»; I.ii.87-89: «Her only fault [...] / is that she is intolerable *curst*, / And *shrewd*».

ma derivata, aggettivale, per così dire debole, del participio passato passivo *cursed* (“maledetta”). In maniera allusiva, nella commedia *curst* ci riconduce a tale significato originario, forte, ovvero lo sussume dentro di sé. Seppure non propriamente “maledetta”, Katherina è un personaggio di cui si dice male: se non oggetto di maledizione in senso stretto, è quantomeno oggetto di maldicenza. Nella commedia, infatti, si fa continuamente riferimento ai *report* o alle chiacchiere di cui Katherina è fatta oggetto da parte dei suoi concittadini: ad esempio, dopo il matrimonio, uno dei servi di Petruccio chiede: «Is she so hot a shrew as she's *reported?*». Di fatto, il termine *report* ricorre ben quattro volte in relazione a Katherina (in varie forme: sia come sostantivo che come verbo)<sup>52</sup>; parimenti, vari altri verbi o aggettivi (quali *to talk, to tell, renowned*) indicano che il personaggio è piuttosto chiacchierato.<sup>53</sup> Del resto, lo stesso aggettivo *curst*, nella sua funzione appositiva (nella locuzione «Katherine the *Curst*»), suggerisce non solo che la protagonista è litigiosa, ma anche che tale sua caratteristica è oggetto di nominazione da parte della comunità. Insomma, nella commedia *curst* mette in gioco tanto il significato, corrente all'epoca, di persona litigiosa, irascibile o bisbetica, quanto quello di persona chiacchierata, famigerata, oggetto di maldicenza.

Ma c'è di più. Nonostante da un punto di vista grammaticale *curst* si ricollegli alla forma passiva *cursed*, sul piano semantico evoca altresì il senso attivo *cursing* (significato, in ogni caso, trasmesso da un verbo quale *scold/ing*)<sup>54</sup>. Katherina, in altri termini, è non solo oggetto di maldicenza, ma anche soggetto “maldicente”. Personaggio, cioè, che maledice ovvero dice male degli altri, ovvero li ricopre continuamente di insulti, impropri, epiteti, imprecazioni di ogni tipo. Il fatto che Katherina sia aggressiva verbalmente (e non solo), emerge in più punti della commedia. Ciò risulta ben chiaro sin dal suo primo ingresso sulla scena, allorché si scaglia contro Gremio, uno dei due pretendenti della sorella minore Bianca (I.i.57-58, 61-65, ecc.), per poi – paradossalmente – lamentarsi con la stessa sorella e con il padre di non avere alcun corteggiatore (II.i.1-36).

In sintesi, dunque, *curst*, oltre a trasmettere il suo significato proprio (“litigiosa”), evoca anche i significati relativi a *cursed / cursing*: “maledetta” (o “famigerata”) e “maldicente”. Di qui, la morsa nella quale la protagonista rimane intrappolata. Vale a dire, la litigiosità di Katherina genera i giudizi negativi su di lei, rendendola oggetto di una sorta di persecuzione verbale; a sua volta, la

<sup>52</sup> Cfr. II.i.53, II.i.246, II.i.254, IV.i.18p.

<sup>53</sup> II.i.245: «'Twas *told* me you were...» («Mi è stato detto che siete»); II.i.293-94: «yourself and all the world / That talked of her have *talked amiss of her*» («Voi stesso e tutti quelli che hanno parlato di lei, ne avete parlato in maniera impropria»); I.ii.99: «*Renowned* in Padua for her scolding tongue» («*Nominata* in tutta Padova per la sua lingua lunga»).

<sup>54</sup> Si veda, appunto, la summenzionata espressione *scolding tongue* (I.ii.99).

sua cattiva nomea ne acuisce il carattere bisbetico e la scontrosoità verbale. Oltre a essere litigiosa per temperamento, Katherina appare prigioniera di un ruolo e vittima dei pre/giudizi che gravano su di lei. Un vero e proprio circolo vizioso, insomma, quello racchiuso tra le forme passive *curst* (*cursed*) e la forma attiva *cursing*, che solo Petruccio riuscirà a spezzare, dissociandosi da quanti male/dicono – o dicono male di – Katherina. Petruccio, cioè, è il solo a intuire che, per modificare il carattere maldicente (*cursing*) di Katherina, bisogna scucirle di dosso l'etichetta (o «title») di male/detta o di bisbetica (*cursed/curst*).

In un mondo in cui l'identità appare il risultato della costruzione verbale elaborata dagli altri (così come accade nella stessa Cornice), ridefinire i giudizi su una persona significa ridefinirne la personalità. Nel momento in cui non si parlerà più male di Katherina, Katherina cesserà a sua volta di maledire gli altri ovvero di dire male di loro. Di conseguenza, la strategia verbale adottata da Petruccio sarà principalmente quella di *rovesciare* i giudizi negativi che gravano su Katherina. In primo luogo, nel presentarsi al cospetto del futuro suocero, spiega:

– I am a gentleman of Verona, sir,  
That *hearing of her beauty and her wit,*  
*Her affability and bashful modesty,*  
*Her wondrous qualities and mild behaviour,*  
Am bold to show myself a forward guest  
Within your house to make mine eye the witness  
Of that *report* which I so oft have *heard* [...].<sup>55</sup>

Petruccio, dunque, inverte di segno quanto ha sentito dire («hearing of», «report») riguardo a Katherina, elogiandone la “pudica modestia” e il “temperamento mite”. Strategia che, successivamente, rende esplicita in un intenso monologo:

Say that she rail, why then *I'll tell her plain*  
She sings as sweetly as a nightingale;  
Say that she frown, *I'll say* she looks as clear  
As morning roses newly washed with dew.<sup>56</sup>

<sup>55</sup> II.i.47-53: «Signore, sono un gentiluomo di Verona che, avendo sentito celebrare la sua bellezza ed arguzia, la sua affabilità e pudica modestia, le sue meravigliose qualità e il suo temperamento mite, si permette di presentarsi come ospite sfrontato a casa vostra per rendere i suoi occhi testimoni di quanto ha udito così spesso decantare».

<sup>56</sup> II.i.169-172: «Immaginiamo che sbraiti, le dirò che canta come un usignolo; poniamo che si mostri accigliata, affermerò che ha un viso luminoso come le rose bagnate dalla rugiada del mattino».

Strategia che poi mette di nuovo in atto nel suo confronto con la stessa Katherina, definendo «mendaci» («liar») i *report* su di lei:

[...] I find you passing gentle.  
*'Twas told me you were rough and coy and sullen,*  
 And now I find *report a very liar,*  
 For thou art pleasant, gamesome, passing courteous,  
 [...]
 Nor hast thou pleasure to be cross in talk;  
 But thou with mildness entertain'st thy wooers  
 With gentle conference, soft and affable.  
 Why does the world *report* that Kate doth limp?<sup>57</sup>

Infine, a conclusione del suo primo incontro/scontro con Katherina, Petruccio ribadisce al suocero Baptista che lui stesso e tutti gli altri sono stati ingiusti nei confronti di Katherina, calunniandola («yourself and all the world / That talked of her have *talk'd amiss* of her»), che la giovane non è «hot» («accesa»), bensì «temperata come il mattino», che, quanto a pazienza, si mostrerà una seconda Griselda («For patience she will prove a second Grissel») e che entrambi hanno già concordato la data delle nozze per la domenica successiva («And to conclude, we have 'greed so well together / That upon Sunday is the wedding day»)<sup>58</sup>.

Nonostante, di primo acchito, sembri che la strategia verbale di Petruccio non sortisca l'effetto desiderato<sup>59</sup>, essa si rivelerà poi vincente. Katherina, vittima delle parole, sarà 'guarita' da altre parole.

<sup>57</sup> II.i.244-54 e *passim*: «Vi trovo assai gentile. Mi è stato detto che eravate ruvida, scontrosa e musona, ed ora mi accorgo che *quei giudizi eran falsi*. In realtà, voi siete piacevole, allegra e cortese, [...] né provate diletto a contrariare. Anzi, intrattenete con mitezza i corteggiatori, usando parole gentili, affabili e garbate. Perché *van dicendo* che Kate zoppica?».

<sup>58</sup> II.i.293-301.

<sup>59</sup> Difatti, a tali parole Katherina replica, con violenza: «I'll see thee hanged on Sunday first.» («Piuttosto, domenica vorrei vederti impiccato»: II.i.302). Poi, però, nelle battute successive, stranamente tace, accettando in silenzio il dominio verbale del futuro marito.

## 7. Conclusione: guarigione, formazione, giustizia poetica

Altre volte aveva messo alla prova Griselda, e sempre ne era rimasto soddisfatto; perché dunque tentarla ancora, e sempre con più dure prove? Per quanto alcuni trovino da lodare, in ciò, un tratto d'ingegno, a me sembra cosa molto crudele tormentare senza ragione una povera moglie, con angosce e paure.

Geoffrey Chaucer, *Il racconto del chierico di Oxford*<sup>60</sup>

Al pari delle altre commedie shakespeariane, *The Taming of the Shrew* mette in scena una forma di giustizia poetica o di *happy ending*: vale a dire, la sequenza narrativa si chiude con la realizzazione di quel “giusto desiderio” che, sin dall’inizio, anima l’azione stessa. È il personaggio di Lucentio a chiosare, in forma di commento metanarrativo, la conclusione delle ostilità e il ritorno all’armonia, opportunamente cadenzato lungo l’asse temporale dell’azione (“time it is [...] to ...”):

At last, though long, our jarring notes *agree*,  
And time it is, when raging war is done,  
To smile at scapes and perils overblown.  
(V.ii.1-3)<sup>61</sup>

Il commento di Lucentio – che, emblematicamente, apre la scena finale – si avvale, al pari di altri analoghi commenti metanarrativi<sup>62</sup>, di una duplice linea metaforica: militare e musicale. Da un lato, la guerra ha mosso l’azione, complicandola; dall’altro, l’armonia la conclude ponendo fine alle dissonanze iniziali: “our jarring notes agree”.

Si sarebbe indotti a commentare prendendo a prestito il titolo di un’altra commedia: “all’s well that ends well”. Senonché, proprio la commedia in questione, non a caso inclusa dalla critica nel novero delle cosiddette *dark comedies* o *problem plays*, ci suggerisce, smentendo il suo stesso titolo, che non tutto è bene quel che finisce bene.

*In linea generale*, è il meccanismo stesso della *giustizia poetica* a lasciar trasparire la sua ambivalenza di fondo. La giustizia poetica, nella prevalenza finale del bene, postula una *equivalenza tra visione del mondo e struttura narrativa*.

<sup>60</sup> G. Chaucer, *I racconti di Canterbury*, cit., p. 224.

<sup>61</sup> «Alla fine, sia pure dopo lunghi conflitti, le nostre note stonate *trovano un accordo*, ed è tempo, cessato l’infuriare della guerra, di sorridere delle traversie e dei pericoli scampati».

<sup>62</sup> Si veda, ad esempio, il commento metanarrativo di Imene in *As You Like It* (V.iv.107-14, 124-45).

Vale a dire, la formula dello *happy ending* traduce in termini narrativi l'idea – tanto antica quanto controversa – che il mondo sia buono e giusto. Il ragionamento sotteso a tale forma narrativa è: “dal momento che il mondo è buono, il bene alla fine prevale”. Nell'impossibilità di dimostrare la *validità logica* di tale premessa<sup>63</sup>, la giustizia poetica ricorre a un meccanismo di tipo *ostensivo-esemplare*. È la prevalenza del bene a mostrare la bontà ed equità del mondo; è, cioè, la conclusione a supportare la premessa. *Ciò che accade è bene in virtù del suo stesso accadere*. Chi vince è innocente. Argomentazione di tipo ordalico.

A un primo livello di senso, *The Taming of the Shrew* si conforma a tale schema generale. A un livello di senso più profondo, però, al pari delle altre commedie shakespeariane<sup>64</sup>, ne lascia intravedere le ambivalenze e le contraddizioni interne. In altri termini, attraverso la struttura narrativa dello *happy ending* la commedia suggerisce che ciò che è accaduto è buono, giusto, o auspicabile: è buono che una giovane donna facoltosa sposi un giovane uomo altrettanto facoltoso ed è buono che ella si sottometta docilmente al marito, lasciandosi ‘guarire’ da lui. Tale visione è supportata, oltre che dai fatti stessi, ovvero dal congegno narrativo generale, anche da alcuni giudizi, quali ad esempio quello – su riportato – di Lucentio all'inizio del V atto (scena ii) nel quale si sottolinea il carattere armonizzante del finale.

Al tempo stesso, tuttavia, altri elementi incrinano la credibilità del lieto fine. Una breve digressione può risultare chiarificatrice. La storia esemplare della paziente Griselda, narrata dal Chierico di Oxford nei *Canterbury Tales*, e ricordata dallo stesso Petruccio, si conclude in forma di *happy ending*. Il superamento delle varie e dure prove a cui viene sottoposta Griselda porta, dopo lunghi anni di sofferenza, alla festa e alla gioia: “Così finì in mezzo alla festa”<sup>65</sup>. Nondimeno, è impossibile ignorare come il racconto sia disseminato di giudizi negativi riguardo all'ostinazione di Gualtieri nel tormentare con prove crudeli e arbitrarie una moglie che aveva già dato ottima prova di sé (cfr. il passo in esergo). Il punto di vista del narratore, cioè, mina l'esemplarità conferita al racconto dalla sua struttura narrativa. In sintesi, se la struttura narrativa orienta l'assiologia del testo – ovvero il sistema di valori che ivi si manifesta – altri elementi concorrono, a loro volta, a definirla.

<sup>63</sup> Naturalmente, il ragionamento corretto sarebbe: «se il mondo è buono, allora il bene prevale».

<sup>64</sup> Naturalmente, ciascuna commedia di Shakespeare, pur conformandosi allo schema generale della giustizia poetica e dello *happy ending*, ne dà una sua modulazione particolare. In alcune, quali ad esempio *Love's Labour's Lost*, lo *happy ending* viene solo evocato e per così dire ‘posposto’ al di là della chiusura narrativa dell'azione.

<sup>65</sup> Chaucer, *Il racconto del chierico di Oxford*, p. 236.

Dunque, analogamente a quanto accade nel racconto di Chaucer, nella commedia shakespeariana vari elementi mettono in crisi lo *happy ending*, problematizzando il quadro della giustizia poetica. Proviamo ad elencarne alcuni.

Innanzitutto, il finale si rivelerà leggermente e ironicamente diverso rispetto a quanto previsto da Lucentio nel suo commento metanarrativo. La sequenza della scommessa (V.ii.66ss), infatti, andrà a contraddire il quadro di armonia e di equilibrio generale evocato nella parte iniziale della stessa scena. Anzi, sarà proprio Lucentio a essere colpito in prima persona, perché sua moglie Bianca, unitamente all'altra sposa (la vedova), lungi dal mostrarsi sottomessa, paleserà un'indole riottosa e combattiva. Alla fine del dramma, a una moglie sottomessa, faranno dunque da contrappunto due mogli per nulla intimidite dai rispettivi mariti. Il contegno di Bianca, in particolare, suggerirà un cammino inverso rispetto a quello percorso dalla sorella maggiore: da fanciulla mite e silenziosa a moglie indipendente e sicura di sé.

Non solo. Rimangono anche profondi dubbi interpretativi sulla stessa sottomissione di Katherina e, in particolare, sul suo discorso finale rivolto a Bianca e alla vedova (vv. 142-85). Nell'appello, la protagonista riconduce la sottomissione femminile nel quadro di una presunta legge naturale (la necessità dell'obbedienza delle mogli sarebbe suggerita dalla morbida fragilità del corpo femminile). E conclude che le donne "are bound to serve, love and obey" (V.ii.170). Se, da un lato, l'appello di Katherina sembra allinearsi al pensiero dominante dell'epoca (in particolare, le sue parole riecheggiano sia l'idea di una legge di natura, sia la formula matrimoniale del *Book of Common Prayer* che imponeva alla donna una esplicita promessa di obbedienza al marito),<sup>66</sup> dall'altro, il fatto che esso fosse affidato alla recitazione di un *boy actor*, e che riecheggiasse il discorso – apertamente parodico – pronunciato dal paggio Bartholomew in abiti femminili all'interno della Cornice<sup>67</sup>, lascia aperto qualche dubbio sulla sua credibilità<sup>68</sup>.

Né tantomeno sembrano convincere gli eccessi educativi di Petruccio, vero e proprio marito-padrone, alla stregua del Gualtieri chauceriano (e

<sup>66</sup> Cfr. «The fourme of solemnization of Matrimonie», in *The Book of Common Prayer* (1559), ed. cit, pp. 157-64.

<sup>67</sup> La cornice, con il travestimento del paggio in moglie sottomessa, non solo anticipa, in chiave parodica, il tema della sottomissione femminile, ma evoca anche la stessa prassi performativa del *cross-dressing*.

<sup>68</sup> In alcune produzioni recenti della commedia si è cercato di suggerire, in vari modi, che l'appello finale di Katherina è poco credibile ovvero non spontaneo: ad esempio, ne *La bisbetica domata* diretta da Laura Angiulli, Katherina (impersonata da Alessandra D'Elia) recita il suo appello celando il volto dietro una maschera (Napoli, Galleria Toledo, novembre 2012).

petrarchesco). Più che 'guarire' una donna bisbetica, affetta da una grave patologia umorale, Petruccio gioca col suo stesso ruolo di consorte-educatore-regista dell'azione. Le sue costrizioni sono talmente irragionevoli, il suo autoritarismo è talmente forte da assumere valenza caricaturale.

In generale, è proprio la *poetica dell'eccesso* a sottrarre credibilità alla cura umorale e alla terapia verbale messe in atto da Petruccio. La vena misogina della commedia, sottolineata dalla struttura narrativa, si stempera nei giochi e nelle contese linguistiche che animano i dialoghi. Il tono educativo-esemplare si carica, così, di sfumature ridicolo-farsesche. E la stessa festa nuziale, celebrata nella scena del convivio finale, si trasforma in «festa del linguaggio».

## L'efflorescenza tumorale Figurazioni del 'male osceno': Verga, Kiš, Roth

di *Francesco de Cristofaro*

1. Una scienziata, ospite a un convegno, è invitata a visitare la Biblioteca Centrale di Stoccolma; dopo aver esibito un lasciapassare al muto custode, accede ai sotterranei, polverosi e sinistri. Vi trascorre, in un rapimento dei sensi e della mente, l'intera notte: sugli scaffali di quel regno dei morti e dei ragni trova infatti una smisurata opera enciclopedica, dove sono sintetizzate icasticamente le vite di quanti, fra gli uomini passati sulla terra dopo la Rivoluzione francese, non abbiano lasciato traccia di sé. È l'«enciclopedia dei morti», alla quale lo scrittore ebreo serbo-ungherese Danilo Kiš ha dedicato, nel 1981, il racconto eponimo della sua silloge più estrema<sup>1</sup>: un racconto che sta tra il *Museo de la novela de la eterna* di Fernández e *Todos os nomes* di Saramago, ma che è anche un ramo dell'«albero» della narrazione totalizzante cui hanno mirato, in modo differente, un Flaubert o un Broch<sup>2</sup>. Quel ricettacolo delle vite disperse costituisce, secondo Aleida Assmann, un'«enciclopedia controfattuale dell'oblio», di ciò che la memoria storica e la tradizione tendono ad espellere perché poco saliente o scarsamente incidente sulle sorti del mondo; è un «archivio inverso» dettato «dal desiderio biblico di essere iscritti nel libro della vita»<sup>3</sup>. A differenza dei mormoni che – ci avverte Kiš, con stupore, nella postfazione – sin dal 1958 effettivamente raccolgono, in una montagna di granito nello stato dello Utah, centinaia di migliaia di microfilm contenenti i nomi di tutti gli uomini, quasi a comporre una vertiginosa anagrafe universale<sup>4</sup>, la casta dei compilatori dell'*Enciclopedia* non solo

<sup>1</sup> D. Kiš, *Enciklopedija mrtvih*, Prosveta, Beograd 1985 (*Enciclopedia dei morti*, trad. it. di L. Costantini, Adelphi, Milano 1988: le citazioni si riferiranno a questa edizione, d'ora in poi abbreviata con la sigla *EM*).

<sup>2</sup> Si legga in proposito la stimolante riflessione di M. Rizzante, *L'albero. Saggi sul romanzo*, Marsilio, Venezia 2007.

<sup>3</sup> A. Assmann, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, trad. di S. Paparelli, Il Mulino, Bologna 2002, p. 437.

<sup>4</sup> Non è forse irrilevante che nella stessa postfazione Kiš sottolinei come il suo racconto si ispiri a un sogno realmente narratogli da un'amica *prima* di scoprire l'esistenza di quel «registro universale» nelle Montagne Rocciose.

si guarda dal discernere le vite illustri dalla serie continua dell'*humanum*, ma non procede nemmeno, nella redazione delle biografie, per identificazione di marche, selezione di dettagli o stilizzazione di aspetti. «Per il Libro dei morti la storia è una somma di avvenimenti effimeri. Perciò vi è annotato ogni atto, ogni pensiero, ogni soffio creatore, riportata ogni quota, ogni palata di fango, indicato ogni movimento che ha fatto cadere un mattone dai muri in rovina» (*EM*, 60). In tal senso, il «libro venerando» di Kiš è davvero, come ha avuto a osservare Guido Mazzoni, l'esito più coerente e ambiguo che la Dichiarazione dei diritti dell'uomo potesse sortire: tributo all'arte come *ars memorativa* integrale e democratica, e nello stesso tempo figura allucinata non tanto dell'umana diversità, quanto della hegeliana «cattiva infinità» a cui la letteratura perviene, se dimentica la natura convenzionale della propria mimesi e affonda nell'oceano dei *realia*<sup>5</sup>.

L'avventura notturna darà modo alla scienziata di intraprendere, grazie alla mediazione dei libri, un viaggio conoscitivo nella vita, e soprattutto nel calvario, del padre, stremato dal cancro appena due mesi prima del convegno svedese. Dapprima una fotografia, poi il rinvenimento del faldone relativo a «Dj. M.», iniziali che nella finzione segnalano il genitore, attirano la sua attenzione. La scrittura del racconto – che svelerà la sua consistenza onirica nell'istante di una sconvolgente epifania – doppia, con straordinaria oltranza stilistica, la ricchezza e la varietà degli avvenimenti che compongono «tutta una vita» (come recita il sottotitolo), scegliendo quell'«amalgama incredibile di concisione enciclopedica e di eloquenza biblica» (*EM*, 48) che si realizza in periodi nervosi e serrati, preterizioni, enumerazioni caotiche, frasi nominali, asindetici, anisocronie; infine in uno scialo di fatti, cose e scene «ridotte per così dire a ideogrammi» (*EM*, 49). Così un'intera *Erlebnis* è restituita alla sua unicità sacra, in quanto nulla si replica nel cammino dell'uomo, ciascuno è un mondo a sé, «tutto accade sempre e mai, tutto si ripete all'infinito e irripetibilmente» (*EM*, 55).

C'è però un momento, nel corso di questa vita densa e frustrante – da Belgrado a Trieste, dai sentimenti inconoscibili alle cose inessenziali, dal primo schizzo dei propri baffi alla prima sigaretta fumata, dall'elenco delle partite seguite a quello dei funerali cui partecipò, dal servizio militare alle malattie infettive dei figli, dai prezzi del cibo e dell'acquavite alle notizie lette sul giornale –, c'è un momento in cui il corpo comincia a dettare la sua legge, la sola inappellabile. Il vecchio si scopre «un gonfiore sospetto nella regione dell'inguine» e intuisce l'efflorescenza nel suo intestino «come da un bulbo [di] una pianta velenosa sconosciuta» (*EM*, 77). Qui non è più

<sup>5</sup> Cfr. G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Il Mulino, Bologna 2011, p. 52.

il libro a parlare, ma la voce sgomenta della donna: «Non ho neppure la forza di descriverle lo sguardo con il quale si accomiatò da me sulla scalinata dell'ospedale un giorno o due prima dell'operazione; vi si leggevano tutta la vita e tutto l'orrore della coscienza della morte. *Tutto ciò che un uomo vivo può sapere della morte*» (EM, 68).

Nel lungo tempo che aveva preceduto *l'ora mortis*, Dj. M. era stato colpito anche da una sorta d'infezione botanico-artistica: aveva cominciato a «coltivare» fiori ornamentali, disseminando decorazioni floreali per tutta la casa. Un *bricolage* tormentoso che era scaturito da una macchia prodottasi nell'imbiancare i muri del bagno; il vecchio aveva deciso di ricoprire la chiazza con un primo fiore, «una campanula enorme, o un nenuparo, lo sa il diavolo» (EM, 65). Quei segni – formanti plastici bidimensionali e stilizzati, ossia *icone* – culminano in un fiore scorto nelle pagine conclusive del libro, così che la fine del sogno della donna è un urlo, coincidente con la lettura dell'ultimo capoverso, dove si scopre che il modulo figurativo aveva la stessa sagoma del sarcoma intestinale del padre:

All'improvviso scorsi, nelle ultime pagine che parlavano di lui, un fiore, un fiore strano che sulle prime mi parve come una vignetta o come la rappresentazione schematica di una pianta del mondo dei morti, come l'esemplare d'una flora scomparsa. Ma nella didascalia lessi che si trattava del motivo floreale *di base* dei dipinti di mio padre. Mi misi allora a ricopiare con le mani che mi tremavano quel fiore inconsueto. Somigliava moltissimo a un'enorme arancia sbucciata e spaccata, solcata da sottili linee rosse simili a capillari. Per un attimo ne fui delusa. Conoscevo bene tutti i disegni che mio padre aveva tracciato nei ritagli di tempo sulle pareti, sulle tavole, sulle bottiglie e sulle scatole, ma nessuno di essi somigliava a questo. Sì, dissi tra me e me, anche loro possono sbagliare. Ma poi, dopo aver ricopiato quell'enorme arancia sbucciata, lessi l'ultimo capoverso e gettai un grido. Mi risvegliai tutta sudata. Allora annotai tutto quello che ricordavo di quel sogno. Ed ecco che cosa ne restò... Sa che cosa diceva quell'ultimo capoverso? Che Dj. M. aveva cominciato a dipingere nel momento in cui si era manifestato in lui il primo sintomo del cancro. E che quindi la sua ossessione di dipingere motivi floreali coincideva con la progressione del male. Quando mostrai il disegno al dottor Petrović, egli mi confermò, non senza stupore, che il sarcoma negli intestini di mio padre aveva proprio quella forma. E che *l'efflorescenza* era durata senza dubbio anni (EM, 68-9).

Che il «motivo floreale» sia un esorcismo o un'ossessione, che il «contagio» pittorico costituisca una ridondanza o viceversa una negazione del male (non epidemico ma individuale) che colpisce il personaggio, che la forma dell'«arancia» alluda o meno a una stilizzazione astratta ed estrema

della *téchne* artistica<sup>6</sup>, una cosa è certa: è difficile trovare, in tutta la letteratura moderna, una così esatta formalizzazione della *rappresentabilità plastica* e non analogica della malattia. È un oltraggio figurale, ricercato e rilevato, all'antico postulato circa la sua opacità e la sua refrattarietà alla mimesi; alla legge non scritta che identifica *infermo* e *informe*, riservando alla letteratura la sola metafora come via percorribile per lenire lo scandalo del «male osceno». Su questo scrisse pagine cruciali Susan Sontag – che di Kiš era amica – in un celebre *pamphlet* del 1977 consacrato non alla patologia in sé, ma ai modi in cui essa viene impiegata come figura o come metafora: contro ogni psicologizzazione, specie in chiave punitiva e moralistica, del cancro. Sulla soglia del volume, Sontag sintetizzava con esemplare chiarezza la sua tesi:

La mia tesi è che la malattia *non* è una metafora, e che la maniera più corretta di considerarla – e la maniera più sana di esser malati – è quella più libera da pensieri metaforici e ad essi più resistente. Tuttavia è quasi impossibile prendere residenza nel regno dello star male senza essere influenzati dalle impressionanti metafore con le quali è stato tratteggiato<sup>7</sup>.

Il presente contributo cercherà di illustrare, attraverso due esempi altissimi e lontanissimi (sebbene contraddistinti da significativi isomorfismi: dalla dimensione onirica alla centralità, in essi, della relazione padre/figlio), altrettante e opposte declinazioni del paradigma. Si muoverà da alcune rappresentazioni intrecciate della malattia nell'ampio *corpus* romanzesco di Philip Roth; si risalirà poi, *non genealogicamente*, a giusto un secolo prima, proponendo una lettura tematica di un testo della nostra tradizione di cui solo di recente è stata valorizzata la modernità, il *Mastro-don Gesualdo* di Giovanni Verga. Va da sé come una scelta tipologica di questo genere escluda dalla esposizione, ma non certo dal suo spazio dialettico, tutto lo 'spettro delle variazioni' che si produce – in modo graduale e non privo di contraddizioni e di regressioni – fra un polo e l'altro. Inoltre, tale stessa scelta non intende tracciare alcuna parabola evolucionistica, né schiacciare le formalizzazioni letterarie sopra i processi dell'intertesto extraletterario che in esse, a un grado più o meno alto di consapevolezza, si riverberano.

<sup>6</sup> Cfr. F. Fevola, 'L'enciclopedia dei morti': la necessità nella mimesis di una selezione tra caso narrato e ordinarietà, in F. de Cristofaro e C. De Caprio (a cura di), *Delle coincidenze. Opificio di letteratura reale / I*, ad est dell'equatore, Napoli 2012, pp. 169-176.

<sup>7</sup> S. Sontag, *Malattia come metafora. Il cancro e la sua mitologia* [1977], trad. it. di E. Capriolo, Einaudi, Torino 1979, p. 5.

2. La prima stazione è un incubo fiacco e indecidibile, elaborato da Philip Roth – dall'unica delle sue molte maschere che porti lo stesso nome dell'autore – nel 1991: siamo nell'inquietante conclusione di *Patrimony. A True Story*, l'*autofiction* con cui Roth rende omaggio, con stile emozionante e freddissimo, all'ultimo viaggio del padre ottantaseienne, stroncato da un cancro al cervello. Il narratore ha appena finito di ricordare, in un capitolo che mescola in modo strano calvario e vitalismo, Primo Levi e pornografia, sapienzialità ed ebraismo («Combattevano perché erano dei lottatori, combattevano perché erano degli ebrei»), il suo imbarazzo nella scelta circa la vestizione del cadavere del padre; seguito dalla decisione finale, sbagliata, di seppellirlo avvolto nel sudario degli avi. Allora va a capo, lascia una tripla riga bianca, e racconta – senza dapprima specificarne tempi e modi – un sogno potentissimo, la cui ambientazione è, vagamente, la «Port Newark di una cinquantina di anni fa» (cioè degli anni della seconda guerra mondiale) e il cui soggetto è lui bambino «standing on a pier in a shadowy group of unescorted children who may or may not have been waiting to be evacuated»<sup>8</sup>.

Questo «gruppo confuso di bambini» vive, come spesso in Roth (ma qualcosa di simile avviene anche nelle figure giovani e indifese care a McEwan, o nel gelido e splendido *Never let me go* di Ishiguro), in uno stato di costante, fatale, forse intrinseca esposizione alle offese del mondo: e non c'è innocenza che tenga, perché la violenza del male sarà tanto più cieca, quanto più disarmati e incolpevoli coloro che ha predeterminato di perseguire. Proprio per questo il titolo *Nemesis*, che si estende all'intera tetralogia su «la vita e la morte del corpo di un uomo»<sup>9</sup> inaugurata da *Everyman*, risuona di

<sup>8</sup> Ph. Roth, *Patrimony. A True Story* (1991), Vintage Books, New York 1992, p. 234; trad. it. *Patrimonio. Una storia vera*, a cura di V. Mantovani, Einaudi, Torino 2007 – alla quale ci rifaremo, con minime variazioni [«era in piedi su una banchina in mezzo a un gruppo confuso di bambini non accompagnati che forse erano o forse non erano in attesa di essere evacuati»].

<sup>9</sup> Cfr. Ph. Roth, *Nemeses 2006-2010 – Everyman, Indignation, The Humbling, Nemesis*, Ed. Ross Miller, New York 2013. Il titolo *fictum* – «*The Life and the Death of a Male Body*» – si trova nel primo romanzo del ciclo (p. 31). Si legga quanto scrive ora M. Trainini in una notevole recensione alla tetralogia apparsa su *Enthymema* IX, 2013: «Nella prospettiva di *Everyman*, una delle innumerevoli e possibili controparti finzionali del romanziere che echeggia il rinomato *morality play* ma eventualmente pure l'arcaico tabù che è “il divieto di pronunciare il nome del defunto” (Freud), la vecchiaia ha mutato l'angolo di rifrazione attraverso il quale osservare l'atto di morire. Nello stupore dell'infanzia la malattia era vista come incomprensibile “anarchic insurrection” (Roth, *Portnoy*) per poi divenire nella maturità dell'uomo “a causeless, nameless, untreatable phantom disease” (Roth, *Anatomy*) quale proiezione di un malessere fisico che possiede però radici esistenziali. Nella senilità, invece, il decadimento fisico e la conseguente cessazione delle azioni vitali sono analizzate su un livello puramente fisiologico o molecolare: divenendo vecchi ciò che possiede importanza non è più “the outside of the body” (Roth, *Everyman*) quanto piuttosto “what's inside” (*ibid.*) ovvero quella materia organica

una crudezza quasi metafisica: perché i ragazzi falcidiati dall'epidemia di polio (fra l'altro, proprio nella Newark del 1944), di cui narra quest'altra «storia vera» pubblicata da un documentatissimo Roth vent'anni dopo, non hanno nessuna colpa. Né si può dire che abbia «colpa», almeno nel senso pieno della parola, il labile protagonista del romanzo: che pure, ormai infetto, verrà visitato, molti anni dopo l'ordalia insensata di quella tragica estate, dai fantasmi delle piccole vittime che aveva dovuto smettere di proteggere.

In *Nemesis*, beninteso, Philip non c'è: se è vero che chi dice io nel romanzo non coincide, né fisicamente né anagraficamente né biograficamente, con l'autore. Nell'elegia di *Patrimony*, invece, egli c'è, senza veli; fa corpo unico coi suoi compagni, dentro la dimensione disturbata, incerta, bilogica del presagio, e dentro quell'eterno stato di «attesa di essere evacuati» dove *orfano* ed *esule* convergono. L'«ombelico» del sogno, ciò che domina la memoria del romanzo in chi lo abbia letto, è la colossale apparizione di «a boat, a medium-size, heavily armored, battle-gray boat»<sup>10</sup>, una sorta di battello fantasma che, in balia delle onde, si sposta come un'orca verso la riva. Il padre (che nella nostra coscienza di lettori è già morto, ma nel momento della fabula in cui Philip inserisce il sogno non lo è ancora; mentre è proprio il narratore ad avere appena rischiato un infarto) dovrebbe essere, nell'avvertimento dell'io onirico, dentro quella nave; invece è assente, poiché la nave, oltre che rovinata, è deserta. Condensazione visionaria di una vita, dalla traversata oceanica dei genitori emigranti poveri fino alla metamorfosi, a causa del cancro, in relitto umano, quell'allucinazione notturna, occorsa alla vigilia della seconda biopsia del vecchio, rifugge a ogni siderazione in immagine, al regime tautologico del simbolo («this is not a picture of my father, at the end of his life, that my wide-awake mind, with its resistance to plaintive metaphor and poeticized analogy, was ever likely to have licensed»<sup>11</sup>, dirà solo poco più avanti); e sembra invece slittare continuamente verso l'allegoria di una nazione, erompe dai corpi degli uomini, dentro il respiro di una Storia che viene scritta giorno dopo giorno sotto il segno dell'infamia:

The dead-silent picture, a portrait of the aftermath of a disaster, was frightening and eerie: a ghostly hulk of a ship, cleared by some catastrophe of all living things, aiming toward the shore with only the current to guide it, and

che anche in colui «triumphantly healthy» (*ibid.*) è fatalmente destinata alla deperibilità» (p. 462; consultabile al link <http://riviste.unini.it/index.php/enthymema>).

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 236 [«una nave grigia di media grandezza e massicciamente corazzata»].

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 237 [«è un ritratto di mio padre, alla fine della sua vita, che la mia mente lucida, con la sua resistenza alle metafore lagnose e alle analogie poetizzanti, non avrebbe mai accettato di licenziare»].

we on the pier who may or may not have been children gathered together to be evacuated. The mood was heartbreaking in exactly the way it had been when I was 12 and, only weeks before the triumph of V-E Day, President Roosevelt died of a cerebral hemorrhage. Draped in black bunting, the train moving F.D.R.'s casket up from Washington to Hyde Park had passed with lumbering solemnity through the bereaved crowd squeezed in beside the tracks downtown – during those silent seconds on its journey north, consecrating even workaday Newark. Ultimately the dream became unbearable and I woke up, despondent and frightened and sad – whereupon I understand that it wasn't that my father was aboard the ship but that my father *was* the ship. And to be evacuated was physiologically just that: to be expelled, to be rejected, to be born<sup>12</sup>.

Si è parlato prima, nell'introdurre questo brano, di una *indecidibilità* del sogno; il che di primo acchito non si direbbe, dal momento che la narrazione si dà come limpida, offrendo persino, poco oltre, una glossa esplicativa di quella *imago fabulosa*: la visione «cristallizzava in un modo così appropriato il mio dolore nella figura di un piccolo evacuato senza padre sulle banchine di Newark, stordito e organo come orfana un tempo si era sentita tutta la nazione al passaggio di un eroico presidente»<sup>13</sup>. Eppure, il padre *non è* il presidente. La parola del testo resiste, resiste graniticamente. Resiste anche perché quel «F.D.R.» che ora li lasciava orfani aveva sofferto, da giovane, proprio di poliometrite (malattia della sottrazione, della lentezza, dello sfinimento), e adesso era stato abbandonato dalle forze vitali; mentre il padre di Philip non solo sta morendo a causa di una malattia (si tenga a mente, ancora, il cruciale paradigma di Sontag) dell'escrescenza e della protuberanza, ma è ancora vigoroso e fiero, perché – ci vien detto in *The Facts*, ed è impossibile non udire l'eco della frase di Kiš sopra citata – «just like those who are incurably ill, the aged know everything about their dying except exactly

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 236 [«Quella vista mortalmente silenziosa, il ritratto delle conseguenze di un disastro, era spaventosa e inquietante: lo scafo spettrale di una nave, svuotata di ogni essere vivente da qualche catastrofe, diretta verso la costa con la corrente come unica guida, e noi sulla banchina che forse eravamo e forse no bambini radunati per essere evacuati. L'atmosfera era straziante proprio come lo era stata quando avevo dodici anni, e solo qualche settimana prima del trionfo del Giorno della Vittoria il presidente Roosevelt era rimasto vittima di un'emorragia celebrale. Coperto di bandiere nere, il treno che trasportava il feretro di F.D.R. da Washington a Hyde Park era passato con rumorosa solennità tra la folla in lutto piaggiata intorno ai binari del centro: consacrando, in quei pochi secondi silenziosi del suo viaggio verso nord, anche la Newark di tutti i giorni. Alla fine il sogno diventò insopportabile e io mi svegliai, abbattuto, spaventato e triste: al che mi resi conto che non era che mio padre fosse a bordo della nave, ma che mio padre *era* la nave. Ed essere evacuati era fisiologicamente proprio questo: essere espulsi, essere estromessi, essere nati»].

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 237.

when»<sup>14</sup>. La *disperanza* del vecchio Herman è ancora, in fondo, un'estrema forma di vita; il narratore – che anche qui, come avviene nel racconto di Kiš, intraprende la sua autoricognizione da un dagherrotipo, ripreso sulla copertina del libro – protesta di volere imprimerlo nella sua memoria così, nella presenza e nella potenza. C'è una scena molto rothiana, poche pagine prima, che restituisce un incontro, subito dopo la doccia, fra il padre nudo e Philip: con questi che scruta, come se fosse la prima volta, l'organo genitale dell'altro, ancora solido e «in piena efficienza». È animato dal fermo volere di fissarlo sull'occhio della mente oltre la sua morte corporale, perché «it might prevent him from becoming ethereally attenuated as the years went by. "I must remember accurately," I told myself, "remember everything accurately so that when he is gone I can re-create the father who created me. "You must not forget anything"»<sup>15</sup>.

Ammonimento che, in bocca a un ebreo, non può che avere risonanze sublime e tragiche, *You must not forget anything* è anche il sigillo del libro: dopo che, nel secondo e ultimo sogno di *Patrimony*, il padre, avvolto in un bianco sudario, biasima Philip per avere «dressed him for the eternity in the wrong clothes»<sup>16</sup>. I panni sono, appunto, quelli del sudario degli ebrei; ma il narratore crede che il fantasma onirico alluda anche, *per speculum in aenigmate*, alla scrittura, all'oltraggio perpetrato nel fissare su carta le stazioni del calvario. Potrebbe apparire, insomma, che Roth ci parli, mediante il padre, di Auschwitz, nella sua più tipica declinazione: da un lato l'imperativo della memoria, dall'altro l'interdetto adorniano del racconto. Ma di nuovo, di là da questa interpretazione procurata dal testo, a un livello ermeneutico profondo la figura ci suggerisce altro. Da quell'estrema ed errata vestizione comprendiamo come ciò che «you must not forget» non sia affatto, per questo scrittore così laico e rigoroso anche e soprattutto nel suo scabroso anarchismo, l'argomento cui si fa continua e obliqua allusione nel capitolo – l'ebraismo, cioè l'olocausto, cioè la morte. Piuttosto, ciò che deve restare intatto, il *patrimonio* da serbare per sempre, è il corpo dell'uomo, nella sua miserabile consistenza: è il cervello osservato attraverso le immagini della

<sup>14</sup> Ph. Roth, *The Facts. A Novelist's Autobiography* (1988), Vintage Books, New York 2007, p. 9; *I fatti. Autobiografia di un romanziere*, trad. it. di V. Mantovani, Einaudi, Torino 2013 [«proprio come i malati incurabili, i vecchi sanno tutto del proprio morire tranne quando esattamente verrà l'ora»].

<sup>15</sup> Id., *Patrimony*, cit., p. 177 [«Forse gli avrebbe impedito di sbiadire e diventare etereo col passare degli anni. Devo ricordare con precisione», – mi dissi, – ricordare ogni cosa con precisione, in modo che quando se ne sarà andato io possa ricreare il padre che ha creato me». *Non devi dimenticare nulla*].

<sup>16</sup> *Ibid.* [«averlo vestito per l'eternità con i panni sbagliati»].

tomografia sparse sul letto («Maybe the impact wasn't quite what it would have been had I been holding that brain in the palms of my hands, but it was along those lines. God's will erupted out of a burning bush and, no less miraculously, Herman Roth's had issued forth all these years from this bulbous organ. I had seen my father's brain, and everything and nothing was revealed»<sup>17</sup>); è il pene guardato nel suo protervo turgore, che quasi si ribella all'inesorabile deperimento biologico; soprattutto, sono le feci sparpagiate nel bagno, in una delle pagine più commoventi dell'intera opera di Roth:

You clean up your father's shit because it has to be cleaned up, but in the after-math of cleaning it up, everything that's there to feel is felt as it never was before. It wasn't the first time that I'd understood this either: once you sidestep disgust and ignore nausea and plunge past those phobias that are fortified like taboos, there's an awful lot of life to cherish. Though maybe once is enough, I added, addressing myself mentally to the sleeping brain squeezed in by the cartilaginous tumor; if I have to do this every day, I may not wind up feeling quite so thrilled. I carried the stinking pillowcase downstairs and put it into a black garbage bag which I tied shut, and I carried the bag out to the car and dumped it in the trunk to take to the laundry. And *why* this was right and as it should be couldn't have been plainer to me, now that the job was done. So that was the patrimony. And not because cleaning it up was symbolic of something else but because it wasn't, because it was nothing less or more than the lived reality that it was. There was my patrimony: not the money, not the tefillin, not the shaving mug, but the shit<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 17 [Forse l'impatto non fu quello che sarebbe stato se avessi tenuto quel cervello tra le mie mani, ma era qualcosa di molto simile. La volontà di Dio eruppe da un rovetto ardente e, in modo non meno miracoloso, quella di Herman Roth era scaturita in tutti questi anni da quell'organo bulboso. Avevo visto il cervello di mio padre, e tutto e nulla era stato rivelato]

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 175 [«Si pulisce la merda del proprio padre perché dev'essere pulita, ma dopo averlo fatto tutto quello che resta da sentire lo senti come mai prima d'allora. E non era la prima volta che lo capivo: una volta sfuggito al disgusto e ignorata la nausea e dominate quelle fobie che hanno acquistato la forza di un tabù, c'è ancora tantissima vita da accogliere dentro di sé. Anche se forse una volta è sufficiente, soggiunsi, parlando idealmente al cervello addormentato stretto nelle spire di quel tumore cartilagineo, se dovessi farlo tutti i giorni, forse finirei per non sentirmi tanto entusiasta. Portai giù la federa puzzolente e la misi in un sacco nero della spazzatura che legai forte, e portai il sacco alla macchina e lo buttai nel bagagliaio per darlo in lavanderia. E *perché* questo era giusto e come doveva essere non avrebbe potuto essermi più chiaro, ora che il servizio era finito. *Questo*, dunque, era il mio patrimonio. E non perché pulire fosse il simbolo di qualche altra cosa, ma proprio perché non lo era, perché non era altro, né più né meno, della realtà vissuta che era. Ecco il mio patrimonio: non il denaro, non i tefillin, non la tazza per farsi la barba, ma la merda»]. Viene fatto di pensare a un paesaggio cruciale dell'*Introduzione alla psicanalisi* (1932), secondo cui «nelle fantasie, nelle associazioni influenzate dall'inconscio, nel linguaggio sintomatico degli uomini [...] feci – denaro – dono – bambino – pene vengono trattati come se avessero

La nave allegorica e il sudario sono, dunque, altrettante fate morgane del «controllinguaggio notturno» su cui scrisse Michel de Certeau; di quel fantasticare che, operando condensazioni, rischia sempre l'indistinzione, la tautologia, la catacresi. Il «contenuto di verità» di *Patrimony* non sta nelle battute ultime, bensì nel suo titolo, che non potrebbe esplicitare quel contenuto in modo più nitido: facendolo di fatto coincidere con le feci, con il pene, con il cervello, con gli organi vitali o senza più vita. La morte di Herman Roth è diversa da ogni altra morte: sebbene, come ha scritto Salvatore Natoli, la «cosmologia del dolore» sia unica e le sofferenze degli uomini vi siano comunicanti<sup>19</sup>, la «passione» di un individuo è irriducibile a un valore assoluto, non è metafora di niente e niente può esserne metafora. Non è un caso che poco prima il narratore trovi lo spazio per raccontare di un romanzo di memorie affidatogli in lettura da un vecchio compagno del padre, reduce di Auschwitz: lui si aspetta di trovare un memoriale della Shoah, e invece si tratta di un gaio esercizio di *jouissance*, anzi di pornografia pura. Tutto il contrario del libro che stiamo leggendo noi, e che Philip Roth scrive subito dopo aver licenziato (nel 1988, come «diario di lutto» per la morte della madre) la sua prima sortita autobiografica: un libro elaborato durante un terribile esaurimento nervoso, dunque un libro *sulla* malattia scritto *nella* malattia<sup>20</sup>.

Il punto è che il secondo Roth – quello che si è ormai emancipato dai suoi «scrittori fantasma» e dalle sue «controvite», che ha dato modo ai suoi *alter ego* (Portnoy, Zuckerman e gli altri) di «scatenarsi», e si è infine ritagliato, col dittico composto da *The Facts* e da *Patrimony*, uno spazio più decisamente autofinzionale – dirà, intorno la malattia, sempre lo stesso. Dirà, cioè, che il cancro è, alla lettera, un *male osceno*; lo è perché legato a doppio filo non già alla *colpa*, bensì al *peccato*. Secondo Roth il cancro non è un contrappasso degli errori dell'anima, ma si manifesta, in modo ineludibile e imperscrutabile, come accidente organico che flagella l'umano, troppo umano desiderare (ed errare) del corpo, della carne, dei sensi. Inoltre, esso è un male osceno perché è situato *fuori della scena*; non è rappresentabile per via metaforica; è materia. Materia guasta, nociva, schifosa; ma pur sempre materia.

lo stesso significato e anche adombrati in simboli comuni»: cfr. S. Freud, *Opere*, edizione diretta da C. Musatti, Boringhieri, Torino 1979, vol. XI. *Luomo Mosè e la religione monoteista e altri scritti (1930-1938)*, p. 209.

<sup>19</sup> Cfr. S. Natoli, *L'esperienza del dolore. Le forme del patire nella cultura occidentale*, Feltrinelli, Milano 1988, p. 72: «Ogni dolore individuale rinvia ad una cosmologia del dolore, e tutte le cosmologie del dolore ospitano la sofferenza dei singoli. Quest'alternanza, questo sfondo universale del dolore permette la comunicazione».

<sup>20</sup> Cfr. Ph. Roth, *The Facts*, cit., p. 8.

Facciamo molti passi indietro, sul piano della cronologia e su quello della riuscita estetica. Spostiamoci nel pieno della stagione del panerotismo euforico (ma non per questo felice) di Roth. La prima apparizione di una delle sue più aderenti e longeve controfigure, il prof. David Keplesh, è la storia di una rivelazione del sé in forma di risveglio straniante, posta nell'ideale interstizio fra Gogol' e Kafka:

Il began oddly, then, with a mild, sporadic tingling in the groin. During that first week I would retire several times a day to the men's room adjacent to my office in the humanities building to take down my trousers, but upon examining myself, saw nothing out of the ordinary, assiduous as was my search. I decided reluctantly, half-heartedly (and not really) to ignore it. I had been so devout a hypochondriac all my life, so alert to every change in body temperature and systemic regularity, that it had long ago become impossible for the reasonable man that I also happened to be, to take seriously the telltale symptoms that I found on myself almost weekly, invariably signs of grave and incurable disease. Despite the grim premonitions of extinction, or paralysis, or unendurable pain that would accompany each new ache or fever, I had after all to admit that I had made it to thirty-eight without any history of major illness; I was a man of hearty bowel movements, dependable sexual potency, of stamina and appetite, a man six feet tall with good posture and a trim physique, most of his hair and all of his teeth. Consequently, though I might, in self-dramatizing hypochondriacal fashion, identify this tingling in my groin with some nervous disease on the order of shingles – only worse – I simultaneously realized that I was undoubtedly, as always, nothing<sup>21</sup>.

Di là dalla surrealtà e dall'oltranza figurale di questa metamorfosi, ciò che qui ci interessa è l'eziologia, che ravvisa un «massiccio influsso ormonale», una «catastrofe endocrinopatica» e, ancora, una «esplosione ermafroditica

<sup>21</sup> Ph. Roth, *The Beast* (1972), Vintage Books, New York 1010, p. 3; *Il seno*, trad. it. di S. Stefani, Einaudi, Torino 2005 [Cominciò stranamente, con un lieve, sporadico formicolio all'inguine. Durante quella prima settimana mi chiudevo diverse volte al giorno nel gabinetto per uomini adiacente al mio ufficio nella facoltà di Scienze umanistiche e mi tiravo giù i pantaloni, ma, per quanto mi esaminassi scrupolosamente, non vedevo niente fuori dal comune. Con riluttanza, decisi di ignorare la cosa. Ero stato tutta la vita un ipocondriaco superappassionato e attento a ogni variazione della temperatura corporea e regolarità fisiologica, ma, proprio per questo, l'uomo ragionevole che si nascondeva in me da parecchio tempo non riusciva più a prendere seriamente tutti i miei sintomi rivelatori. Nonostante gli atroci presagi di estinzione, paralisi o sofferenza intollerabile che accompagnavano ogni nuova ondata di dolore o di febbre, avevo raggiunto i trentotto anni in forze e appetito. Ero un uomo di un metro e ottanta, postura eretta e fisico asciutto, quasi tutti i capelli e tutti i denti, nessuna grave malattia in anamnesi. Di conseguenza, se ero istintivamente portato a identificare quel formicolio all'inguine con qualche disturbo nervoso del tipo fuoco di sant'Antonio – o peggio –, contemporaneamente capivo che, come sempre, si trattava di una bolla d'aria].

di cromosomi». Quando l'uomo-mammella si reca dal dottore a chiedere cosa l'abbia ridotto così, se sia stata la *fiction* o qualcosa che abbia a che fare con l'arte, la risposta del luminare è perentoria: no, gli ormoni non hanno niente a che vedere con la letteratura. Ma il professore di desiderio non è per niente persuaso: «– Aren't I? I wonder. This might well be my way of being Kafka, being a Gogol, being a Swift. They could envision the incredible, they had the words and those relentless fictionizing brains. But I had neither, I had nothing – literary longings and that was it. I loved the extreme in literature, idolized those who wrote it, was virtually hypnotized by the imagery and the power – And? Yes? the world is full of art lovers – so? So I took the leap. Made the word flesh»<sup>22</sup>. Questa pagina ci parla – ovviamente in modo nevrotico – di nevrosi; e di fantasmi dell'immaginario, di *immoderata cogitatio*. Con ogni evidenza, è remotissima da quanto avverrà poi nella scrittura di Roth: dai cancro alla prostata, invalidanti oltraggi alla virilità, di *American Pastoral* e di *Exit Ghost*; dal cancro alle ovaie crudamente rivelato al protagonista-burattinaio di *The Sabbath's Theater* da Drenka, abitudinaria amante con aneliti di tenerezza monogamica; e soprattutto, dal cancro al seno di Consuelo, l'indelebile, fragile feticcio femminile in *The Dying Animal*.

Certo, la straordinaria epopea di quella figura-tabù, quasi *sindrome* della cultura statunitense, che Roth ha ripreso in *The Breast* e in *The Dying Animal* era iniziata molto prima dello straniante e cerebrale risveglio di Kepesh in forma di seno. Attende ancora il suo (coraggioso) estensore la biografia letteraria del «professore di desiderio»: quel professore che ha quarant'anni in *Lolita* di Vladimir Nabokov, e s'invaghisce – lui vecchio europeo – di una ninfetta che è poi l'America, percorsa in lungo e largo e anatomizzata quanto il corpo di lei; che ha cinquant'anni in *Disgrace* di John Maxwell Coetzee, *fait divers* di un mezzo stupro, di una denuncia, di un allontanamento, di una nuova vita, ma anche *mythos* del groviglio inestricabile fra la letteratura e la vita (dato che le azioni di David Lurie sono intercalate dalle sue lezioni su Byron e lo scandalo, o su Coleridge e l'innamoramento); che ne ha settanta in quella sinfonietta caustica che è *Death Sentence* di David Lodge, ove è ormai lampante che il potere del prof. copre un'impotenza di fondo, giacché dietro il suo desiderio si cela un *deficit* irrimediabile.

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 82 [« – Davvero? Non ne sono sicuro. Questo potrebbe benissimo essere il mio modo di essere un Kafka, un Gogol', uno Swift. Loro riuscirono a immaginare l'incredibile, avevano il linguaggio, loro, e quei cervelli implacabilmente creativi. Ma io non avevo né uno né gli altri, non avevo niente - aspirazioni letterarie e nient'altro. Amavo l'estremo in letteratura, idolatravo quelli che lo creavano, ero praticamente ipnotizzato dalle immagini e dalla loro suggestione... – E allora? Dunque? Il mondo è pieno di innamorati dell'arte, no? – Dunque ho fatto il salto. Ho reso la parola carne»].

Il protagonista del terribile *mystery play* di Roth ne ha invece sessanta. È un professore universitario che, sicuro del suo fascino di uomo colto e famoso, ama intrecciare brevi relazioni con giovani donne, ex studentesse. Egli si sbarazza della moglie negli anni Sessanta, e da quel momento entra in un permanente stadio estetico; tuttavia, se la pienezza con cui vive le sue emozioni e le sue pulsioni 'animalesche' lo fa sentire vivo, essa genera anche una frattura tra l'età dello spirito e l'orologio biologico. Kepesh non può fare a meno di constatare l'evidenza del decadimento fisico, così che il suo «bacio accademico», per quanto 'professionalmente' inappuntabile, è comunque quello di un animale morente.

Tutto procede secondo quella *routine*, per lunghi, ottusi anni; finché una donna sconvolge la vita di Kepesh. Consuela Castillo è una cubana poco più che ventenne, dalla bellezza semplice e fine, e un corpo che rasenta la perfezione di un'opera d'arte. Il professore la paragona ad un quadro di Modigliani, «a nude represented with her eyes closed, defended, like Consuela, by nothing other than her erotic power, at once, like Consuela, elemental and elegant. A golden-skinned nude inexplicably asleep over a velvety black abyss that, in my mood, I associated with the grae. One long, undulating line, she lies there awaiting you, still as death»<sup>23</sup>. Il parallelismo tra *Il grande nudo* di Modigliani e Consuela simboleggia tutto ciò che Kepesh ama della donna: bellezza, femminilità, erotismo, il mistero del corpo nudo. Ma il panno di velluto nero sul quale la donna è adagiata, e ancor più i suoi occhi chiusi, già introducono, in modo subliminale e perverso, il pensiero del limite e della morte nell'immaginario di Kepesh, che è infestato anche dal morbo della cultura. La relazione che nasce tra i due ha qualcosa di inquietante: il basso pulsionale dell'anziano professore, «malato» da sempre di desiderio, lascia il posto a sentimenti nuovi come la gelosia, l'incertezza e soprattutto l'inadeguatezza nei confronti dei suoi potenziali, più vigorosi rivali. Ma la trama riserva una sconvolgente torsione al lettore: il quale presto scopre che l'*animale morente* del titolo non è solo quell'uomo consapevole del suo inesorabile decadimento fisico. Con la stessa, brusca franchezza che aveva avuto Drenka con Mickey Sabbath, Consuela rivela a Kepesh di avere un cancro localizzato in una zona erogena, in questo caso al seno – cioè la parte del suo corpo che più di tutte era stata amata, desiderata, fatta oggetto di

<sup>23</sup> Id., *The Dying Animal* (2001), Vintage Books, New York 2006, p. 98 [«un nudo rappresentato con gli occhi chiusi, difeso, come Consuela, da nient'altro che dal suo potere erotico e, come Consuela, elementare ed elegante ad un tempo. Un nudo dalla pelle dorata inspiegabilmente assopito sopra un vellutato abisso nero, che, nel mio stato d'animo, associavo alla tomba. Linea lunga e ondulata, lei è là distesa che ti aspetta, immobile come la morte»].

feticismo. *L'animale morente* è lei; come morente è il desiderio, forse l'amore che unisce i due protagonisti.

Consuela si reca dal suo vecchio amante quando già i segni della malattia, o meglio della cura, sono visibili. Ha un cappello in testa che le nasconde la calvizie dovuta alla chemioterapia, e confessa terrorizzata a David che le dovranno asportare la parte malata: con la speranza che, con questa meno-mazione del suo corpo, possa esser sconfitto il male che sta parassitando la sua linfa vitale. Fatalmente, la relazione anatomica tra i due personaggi perde forza in quanto il cancro mette in evidenza di quel corpo tanto desiderato solo la ferita, il dolore e lo spasmo. Dall'istante della tristissima confessione, Kepesh non può non richiamare alla mente un quadro a cui la malattia di Consuela lo fa pensare: è un autoritratto di Stanley Spencer con la moglie, in cui i due corpi nudi non hanno più nulla di giovane, di attraente, di gioioso. L'arte mantiene così una funzione catartica: non più tecnica mimetico-ossessiva come era in *Kiš*, e non ancora esorcistico-diversiva come sarà in *Everyman*, il romanzo terribile e allegorico sulla dissoluzione del corpo che Roth darà alle stampe nel 2006: dove, però, viene un momento in cui il protagonista, malato e spossato da un'esistenza fatta di ricoveri ospedalieri e di miseria creaturale, si stanca di dipingere, giacché «every picture he worked on came out looking like the last one»<sup>24</sup>.

Al professor Kepesh, avvezzo com'è a maneggiare e incrociare le immagini dell'arte e gli stimoli del reale, il cosciotto d'agnello in primo piano nel dipinto, reso da Spencer con fisiologica meticolosità, evoca il seno che verrà asportato alla ragazza. È davvero sin troppo semplice leggerci, sulla scorta delle teorie di Girard, una sorta di *capro espiatorio*; l'impressione è che l'allegoria costituisca soprattutto, nella poetica di Roth, il modo per rifuggire dal sincretismo e dall'unidimensionalità del simbolo («not because it was *symbolic* of something else», aveva scritto, lo si è visto, in *Patrimony*). Come accadeva per la nave grigia e per il sudario degli antenati, la lettura in chiave figurale e perfino anagogica s'incarica di tracciare un orizzonte di senso ulteriore rispetto al «piano di immanenza», e in tal modo a scongiurare il cristallizzarsi di un teorema di ordine morale. Perché *le malattie non sono metafore*.

3. *Le malattie sono metafore*, invece, per molti autori di pieno e di fine Ottocento: soprattutto per coloro che, trovandosi nel guado fra realismo e naturalismo, hanno inteso tematizzare i mali del corpo proiettandovi una patologia sociale; e lo hanno fatto negli anni in cui la medicina cominciava a fondarsi non più solo come *episteme*, ma come paradigma euristico e com-

<sup>24</sup> Id., *Nemeses*, cit., p. 102 [«ogni tela alla quale lavorava diveniva sempre simile all'ultima»].

plessivo della realtà. Dopo quell'incrocio epocale nulla fu più come prima, e i romanzi più originali configurarono universi narrativi in cui albergava un male non astratto o moralisticamente risolto, bensì determinato, molteplice, conoscibile.

L'ultima stazione del nostro viaggio a ritroso sarà un romanzo di Giovanni Verga. La terza parte del *Mastro-don Gesualdo* è l'Inferno: il «baco» della tubercolosi corrode i corpi dei Trao; il colera, quasi «bava di lumaca»<sup>25</sup>, miete vittime; infine, una violentissima febbre malarica strazia Mastro Nunzio, individualizzandone così il dolore e insieme deviandone la colpa, a onta di troppo facili contrappassi. Si svolge allora, sopra il suo viso già cadaverico, una sorta di mellifluo rito macabro – ben diverso da quello che spetterà a Gesualdo – che conduce il vecchio nell'oltremondo quasi per via di metamorfosi, per progressiva assimilazione dei tratti somatici ai luoghi in cui s'è consumata la sua esistenza: «la morte gli aveva pizzicato il naso e gli aveva lasciato il segno delle dita sotto gli occhi, un'ombra di filiggine che gli tingeva le narici assottigliate, gli sprofondava gli occhi e la bocca sdentata in fondo a dei buchi neri, gli velava la faccia terrea e sporca di peli grigi» (*MdG*, 339): da porre a riscontro con «il paese [...] minato da caverne che lo lasciavano come sospeso in aria, nerastro, rugginoso, sembrava abbandonato, senza un'ombra, con tutte le finestre spalancate nell'afa, simili a tanti buchi neri» (*MdG*, 97). Il padre dell'«eroe» soccombe, quindi, posseduto dai suoi possessi, reificato nella stessa forma della sua roba.

La Canziria è invece il luogo d'una breve, intimamente lacerante estasi elegiaca, in cui Gesualdo si fa lambire e frustare dai ritorni della memoria. Come si conviene a una dimensione schiettamente rurale, tutto è rallentato: è in scena una fauna addomesticata, imbecille, piegata ai ricatti ed ai tempi ossessivi della produzione, connotata da un «calpestio greve e lento» e da «muggiti gravi e come sonnolenti» (*MdG*, 115). Eppure, sullo statico fondale la luna può «stampare delle ombre nere in un albore freddo» (*ibid.*), come quelle dei cani da guardia del padrone, venuto a fare un sopralluogo presso il branco dei buoi; ed a ribadire alla servitù, con beffarda protervia, il proprio potere ancora feudale. Adesso che la nemesi, con la sua spietata legge del taglione, sembra ancora lungi dallo scattare, Gesualdo non può sapere che quei mastini ringhiosi, molto presto, diventeranno invece i suoi nemici più strenui, le ombre riaffioranti del suo rimosso, la bestia stessa che egli cova in corpo. Né immagina che i tratti e i muggiti di quei buoi comporranno l'estrema sua maschera, l'estrema sua voce, quando non gli resterà che vol-

<sup>25</sup> G. Verga, *Mastro-don Gesualdo (1888)-(1889)*, a cura di G. Mazzacurati, Einaudi, Torino 1992 (d'ora in poi segnalato con la sigla *MdG*).

tare il naso contro il muro: quando, appunto, i cani della roba verranno giustiziati dai cani del cancro.

Ciò che accade poco più avanti, in una (al contrario) anti-idillica incursione tra le pieghe della Storia Ufficiale, risulta in tal senso esemplare. Si odono dapprima cani abbaiare di lontano, a formare un continuo e sinistro sottofondo; finché un singolo, distinto cane non prende «a latrare furiosamente» (*MdG*, 223), squarciando la notte; in crescendo, gli ululati si diffondono per tutto il paese. Sono segnali di morte nella notte, nero su nero. Più oltre, «il cane nero dei Motta uggiola per la piazza, come un lamento» (*MdG*, 234). In quest'oltranza malebolgesca<sup>26</sup>, tuttavia, la bestia non serve soltanto a creare un campo di immagini, ma prepara anche un'irradiazione di senso. È una *visio* lancinante, prodottasi nel viaggio onirico di un vecchio, a dare infine movimento a quell'ultimo cane, a fargli assumere, in una proiezione immaginaria degli attacchi dell'asma, la plastica e ruvida evidenza di un mostro degli inferi:

Don Ferdinando sognava che il cane nero dei vicini Motta gli si era accovacciato sul petto, e non voleva andarsene, per quanto egli cercasse di svincolarsi e di gridare. La coda del cane, lunga, lunga che non finiva più, gli si era attorcigliata al collo e alle braccia, al pari di un serpente, e lo stringeva, soffocandolo, gli strozzava la voce in gola, quando udì un'altra voce che lo fece balzare dal letto, con una gran palpitazione di cuore (*MdG*, 237).

Quest'incubo è anche una cupa epifania, una percezione subliminale dello sfinimento della razza, di cui un Motta sta adesso succhiando l'«ultimo sangue»; ma Verga non ha voluto che l'idiota si rendesse vate, ha tenuto a inchiodare la sua veggenza a un terreno privato e in se stesso insignificante: un piccolo universo di bestie e di persone, in cui lo sguardo esterrefatto e ignaro di Ferdinando si imbatte quotidianamente («i vicini Motta»), e che perciò sono solo sagome impresse sulla retina da un'abitudine – e da un'«esaltazione fissata» – dello sguardo. Dentro l'immaginario fobico del vecchio, quell'«animale del sogno»<sup>27</sup>, sospeso tra familiare e non-familiare, vivrà, simmetricamente all'iconizzazione dello spasmo, come soggetto di strangolamento, creato *ex nihilo*. Né Verga rinuncia a effetti di pura imma-

<sup>26</sup> Il modello della *Commedia* è stato segnalato da R. Luperini, *Pessimismo e verismo in Giovanni Verga*, Liviana, Padova 1968, pp. 147-148. Dello stesso Luperini, cfr. anche lo splendido saggio, cui ci rifacciamo ampiamente, *Il viaggio impossibile*, «Belfagor», 4, 1989 (poi ripreso in *Simbolo e costruzione allegorica in Verga*, Il Mulino, Bologna 1989).

<sup>27</sup> Cfr. J. Hillman, *Animali del sogno*, trad. it., Raffaello Cortina, Milano 1991: un saggio di scuola freudiana (ma non in modo pedissequo), estremamente attento al nesso simbolico tra sogno, animalità e malattia.

ginazione anamorfica; che la coda del cane possa, a sua volta, assumere conformazione rettile, in un movimento espressivo in bilico fra similitudine letteraria e visionaria trasmutazione, è un modo per evitare di *scolpire* l'immagine e provocare una siderazione dell'allegoria. Diversamente da quanto accadeva nella prima edizione in rivista del romanzo, il cane è rappresentato, nell'approfondimento in chiave tragica che è la sigla della riscrittura, come un'energia irrazionale, esterna e avversa all'uomo, come ciò che alla fine, ma pur sempre entro la durata di un processo, lo fa imbestialire, ne divora la carne, ne aliena l'anima.

Quando il romanzo volge ormai verso il precipizio tragico, il cane si riproduce nella forma di «tanti cani arrabbiati», le fitte del male da cui è colpito Gesualdo: male che, con una metafora autotrasparente, attaccherà il piloro. Non dovrà passare molto tempo, infatti, perché quei crampi-cani viscerali possano riunificarsi nel dolore costante, e una volta per tutte ontologizzato, d'un unico «cane arrabbiato»:

Ci aveva un cane, lì nella pancia, che gli mangiava il fegato, il cane arrabbiato di San Vito martire, che lo martirizzava anche lui. Inutilmente Speranza, amorevole, cercava erbe e medicine, consultava Zanni e persone che avevano segreti per tutti i mali. Ciascuno portava dei decotti, degli unguenti, fino la reliquia e l'immagine benedetta del santo, che don Luca volle provare colle sue mani. Non giovava nulla. L'infermo badava a ripetere: – Non è niente... un po' di colica. Ho avuto dei dispiaceri (*MdG*, 51).

L'oggetto sacro è, in questa microsocietà che ha ormai consumato il grande strappo dalla «economia sacralizzata», nulla più che un ultimo espediente: il suo ricadere entro un ordine evenemenziale ed empirico («volle *provarlo* con le sue mani») ci suggerisce che l'immagine del cane idrofobo di S. Vito martire si iscrive, per intero e radicalmente, nell'orizzonte percettivo e pragmatico dei personaggi. Ma c'è di più. Uno scavo nell'iconologia popolare del santo può mostrarci come il cane rabbioso vi costituisca solo una variante secondaria; laddove la scelta maggioritaria vede, al fianco del santo Ausiliatore, un demoniaco gallo bianco<sup>28</sup>: dunque, se da un lato, il riaffiorare del cane conferma l'attenzione di Verga alla coerenza della sua costruzione allegorica, dall'altro denuncia una sorta di pericolosa *entropia metaforica*. Non contentandosi d'un referto medico oscillante fra i soli *pylori cancer* e idropisia (il morbo della infiltrazione degli «umori cattivi»), il narratore verista sceglie di investire sul tarantolismo, e così compie – nell'idea potente del cane rabbioso

<sup>28</sup> Cfr. la relativa voce della *Bibliotheca sanctorum*, v. XII, Istituto Giovanni XXIII, Roma 1969.

percepito come animistica scaturigine del dolore fisico, anzi del «martirio» – un'ulteriore infrazione agli schemi diagnostici di stampo naturalistico.

Come già la *vicinanza* del cane nero apparso in sogno, così la «prova» dell'icona (e il loro coesistere sul livello «ermeneutico» della trama) non implica un processo di appiattimento dell'*altro* cui irriducibilmente si rimanda. Viceversa, l'oggettivazione messa a segno dall'autore in questi due luoghi, se riletta in una sequenza stringente e significante, tradisce un'ansia di straniamento. Il cane nero, che dapprima stringe da fuori il corpo del Trao, e poi divora da dentro le carni di Gesualdo, non poteva corrispondere in modo schematico alla proiezione sdoppiata della febbre capitalistica: da un lato il demone rapace dell'accumulazione primaria, dall'altro la sua nemesi efferrata e distillata, e per giunta *interiore*, quasi a contrappasso di un'*alienazione*. Insomma, non poteva trattarsi di un'allegoria risolta, priva di zone di buio o di «rumore». Ecco perché Verga fa sprigionare un *Unheimliche* a partire da un'adiacenza di dimora o da un rituale taumaturgico; insomma, da uno sviluppo sull'asse metonimico di elementi che, pure, si davano essenzialmente come metafore. Quei due malati, che si rappresentano i rispettivi morbi non già come vaghi simulacri notturni, ma come due precisi cani, non devono esser forieri di valori assoluti: ciascuno di essi, infatti, riesce a essere più *bête* della bestia che agisce nel suo corpo.

Si è già visto come il dato patologico assuma, nell'opera verghiana, un duplice statuto: a ogni modo la malattia, sia essa tara ovvero castigo (e il discrimine non sempre è netto), giunge sempre a punire una colpa, prenatale o esistenziale. Alcune volte, servirà a produrre un eccidio tragico e indistinto, in cui potrà esser foriero di una paradossale «distinzione» il morire di pernicioso, nel mentre il colera sta falcidiando la comunità; oppure il soccombere di tubercolosi, «mal sottile» ed aristocratico, suonerà come una lugubre sanzione del *diverso di classe*. In tal senso può apparire fin troppo schematica la contrapposizione nel testo fra la tubercolosi dei Trao e il cancro di Gesualdo, che lo farà crepare in modo crudo, aggressivo, tragicamente ferino: «la mano di Dio che l'agguantava e l'affogava nelle ricchezze» (*MdG*, 439: dove risultano evidenti tanto la quasi letterale citazione manzoniana<sup>29</sup> quanto lo scarto rispetto al rito lento, solenne, sarcasticamente avvolgente toccato a Mastro Nunzio). È forse opportuno sfumare tale contrapposizione, ripensando alla potente idea teriomorfa di Bianca che «deperiva sempre più di giorno in giorno, rosa dal baco che s'era mangiati tutti i Trao» (*MdG*,

<sup>29</sup> Per la complessa costruzione allegorica in questione, tra *Fermo e Lucia* e *Promessi Sposi* (e tra predica di fra Cristoforo a casa di don Rodrigo e delirio di questi appetato al lazzeretto), cfr. il mio *Zoo di romanzi. Balzac, Manzoni, Dickens e altri bestiari*, Liguori, Napoli 2002, pp. 112-118.

298) in chiave di connessione piuttosto che di disgiunzione rispetto all'*ars moriendi* di Gesualdo. Un primo elemento da notare è che il «baco» dei Trao consuma un unico midollo, inesorabilmente, quasi si tratti di un invisibile “supercorpo” dinastico, *altro* dai singoli organismi degli individui della stirpe. A ciò va aggiunto che i componenti di quella dinastia che «trae il valore dal sangue» sembrano afferire, pur in modo diverso, alla tipologia malinconica e saturnina, come ha proposto Emma Grimaldi<sup>30</sup>. Il che, però, non è sufficiente a farne una sorta di monolito sociale-esistenziale; né, soprattutto, a ipostatizzarne il morbo, in un'antitesi di ordine metaforologico fra la tarantistica dei Trao e l'accidente-castigo che tocca a Gesualdo. È uno schema forzato, che poggia su dati testuali labili: anche perché non deve sfuggire come la stessa immagine venga riusata anche a proposito del protagonista, proprio quando la sua alienazione economica implode dentro di lui, o meglio *si somatizza* («Il mondo andava ancora pel suo verso, mentre non c'era più speranza per lui, roso dal baco al pari di una mela fradicia che deve cascare dal ramo, senza forza di muovere un passo sulla sua terra, senza voglia di mandar giù un uovo»: *MdG*, 448).

L'attivazione di un campo figurale bipolare – dominato dalla duplice *imagery* del cane e del baco – non crea, pertanto, alcun antagonismo simbolico tra una corporeità edematosa e rappresa (quella della «palla di piombo nello stomaco, che gli pesava, voleva uscir fuori»: *MdG*, 442) e, dall'altro lato, un soma consunto, scarnificato da una tubercolosi inesorabile. Per quanto nello scandaglio della tematica patologica in letteratura si debba schivare una rigida, e fatalmente esposta all'anacronismo, applicazione delle griglie mediche, non ci si potrà dimenticare della palese ambivalenza che caratterizza le due malattie in questione: la tisi «raffina», è vero, ma scaturisce dalla formazione di tubercoli sulla pelle; il cancro consta di una proliferazione di cellule, eppure nel contempo scava all'interno dell'organismo, come proprio il riaffiorante *analogon* del «baco» viene a confermare. In entrambi i casi, dunque, non di materia sottratta o aggiunta si tratterà, ma di materia permutata, deteriorata.

Nell'epilogo dell'edizione definitiva del romanzo, ben diverso da quello elaborato appena un anno prima per la versione in rivista, non sussiste quindi alcun dualismo figurale. Di più, si direbbe che un isomorfismo venga decisamente ricercato dall'autore, che di fatto si risolve ad accogliere – per

<sup>30</sup> E. Grimaldi, *La costola d'Adamo*, ESI, Napoli 1994. Ma si vedano anche, almeno, E. Ghidetti, *Malattia, coscienza e destino. Per una mitografia del decadentismo*, La Nuova Italia, Firenze 1994; e L. Rothfield, *Vital Signs: Medical Realism in 19<sup>th</sup> Century Fiction*, Princeton University Press, Princeton 1992.

ben due volte e in due luoghi remoti fra loro – la stessa metaforica a un tempo zoomorfa, onirica, patologica. Per tale via, egli non corrobora affatto l'allegoria che era rappresa nell'incubo di Ferdinando (l'immondo corpo del borghese che si accresce, a spese del sempre più esangue corpo dell'aristocratico), ma la sospende, ne schiaccia termini e ruoli sociali, ne sopisce i conflitti. La dialettica della Storia viene così annientata, e non già rispecchiata, dalla Natura. Entro un comune «spazio del disordine» e dell'*altro*, tutti i personaggi sembrano sperimentare la medesima condizione di abbandono e di angoscia. Inabili ad articolare linguaggio, reclusi negli abissi dei loro silenzi o dei loro suoni bestiali, ridotti come bestie al macero oppure al macello<sup>31</sup>, prosciugati di tutto il sangue che hanno riscaldato o sfinito, mescolato o protetto, i 'dannati della terra' del *Gesualdo* trovano inconsciamente, in quella loro marchiata sofferenza, una comunione estrema, un disperato codice, forse perfino una occasione per spiare la colpa.

<sup>31</sup> Si noti, tuttavia, che Verga non costruisce l'isomorfismo delle malattie investendo soltanto su questi due potenti campi figurati, ma insiste anche sull'elemento del rigonfiamento: l'espressione «gonfio come un otre» compare due volte nel romanzo, la prima in riferimento al colera (cfr. p. 336), l'altra in riferimento al tumore (p. 439); e appare decisivo che la seconda occorrenza costituisca una giunta della riscrittura dell'89: ulteriore spia testuale di una progressiva ricerca di coerenza immaginaria, entro il processo rielaborativo. Sintetizzo e riarticolò, nelle conclusioni di questo terzo paragrafo, alcune note già sviluppate nel mio *Corporale di Gesualdo. Il bestiario selvaggio della malattia*, «MLN», Italian Issue, Jan. 1998, pp. 52-78.

## La notte della specie. Malattia e morte in *Heart of Darkness*

di *Stefano Manferlotti*

At once as far as Angels kenn he views  
The dismal Situation waste and wilde,  
A Dungeon horrible, on all sides round  
As one great Furnace flam'd, yet from those flames  
No light, but rather darkness visible  
Serv'd onely to discover sights of woe,  
Regions of sorrow, doleful shades...

John Milton

A detta di Charlie Marlow, narratore conradiano *par excellence*, risalire l'innominato e immenso fiume<sup>1</sup> che fluisce nelle pagine centrali di *Heart of Darkness* «was like travelling back to the earliest beginnings of the world, when vegetation rioted on the earth and the big trees were kings»<sup>2</sup>. Il riferimento, che immediatamente segue, a un interminato silenzio e all'aria «warm, thick, heavy, sluggish», identifica un creato imperfetto e disseminato di ostacoli («you [...] butted all day long against shoals, trying to find the channel, till you thought yourself bewitched and cut-off forever from everything you had

<sup>1</sup> In realtà si tratta del fiume Congo, come dimostra la dipendenza del racconto dal diario (*The Congo Diary*) che Conrad tenne a commento della navigazione fatta nel 1890 su questo corso d'acqua sullo scalcinato vaporetto *Roi des Belges*. L'averlo però lasciato senza nome ha il duplice scopo di aggirare il rischio di far incagliare il racconto nelle secche della cronaca, della mera denuncia politica (che pure esiste e va tenuta nel debito conto, essendo la regione prescelta per l'ambientazione il *locus* dove il colonialismo mostrava allora il suo volto più feroce) e di accentuare il carattere paradigmatico delle questioni esistenziali dibattute nella pagina. Sono elementi anticipati nel racconto *An Outpost of Progress*, redatto nel 1896 mentre lo scrittore lavorava al romanzo *The Nigger of the "Narcissus"*.

<sup>2</sup> J. Conrad, *Heart of Darkness*, ed. by P. Armstrong, Norton, London-New York 2006<sup>4</sup>, p. 33. D'ora in avanti citato col solo titolo [«era come viaggiare all'indietro nel tempo verso i primordi del mondo, quando la vegetazione ricopriva tumultuosa la terra e i grandi alberi regnavano sovrani»]. Qui come in seguito la traduzione è di A. Rossi e G. Sertoli (J. Conrad, *Cuore di tenebra*, Einaudi, Torino 1999), in pochi casi emendata. Sertoli premette al testo bilingue un'ampia e meditata Introduzione. Quanto all'edizione critica curata da Armstrong, essa ha il pregio di offrire, a corredo del testo primario, un apparato che comprende altri scritti di Conrad su temi affini e una assai utile selezione di studi coevi e successivi sull'opera.

known once»<sup>3</sup>), nel quale l'uomo si ritrova scaraventato da un Dio muto e lontano che sembra averlo confitto nella tenebra non perché trovi o ritrovi la propria strada (o una qualsiasi strada) ma perché la perda. Il racconto di Marlow aveva preso le mosse da un Tamigi delineato nella sua fisicità con tratti assai simili, segnato dall'oscurità e dalla morte con evidenza perfino più marcata:

I was thinking of very old times, when the Romans first came here, nineteen hundred years ago – the other day – [...] But darkness was here yesterday. [...] Here and there a military camp lost in a wilderness, like a needle in a bundle of hay – cold, fog, tempests, disease, exile, and death – death skulking in the air, in the water, in the bush. They must have been dying like flies here<sup>4</sup>.

I due fiumi, l'uno tagliato nell'ignoto dell'Africa, l'altro in una Londra che ricorda un inferno dantesco o dickensiano<sup>5</sup>, sovrapponendosi agevolmente l'uno all'altro sul piano simbolico, impongono a chiunque intraprenda un simile viaggio – quindi non solo a Marlowe ma a chi lo accompagna, a chi lo ascolta a bordo della *Nellie* e al lettore – un itinerario circolare (alle estremità dell'uno e dell'altro stanno il buio e il nulla) che la morte, onnipresente nel racconto, trasforma in una catabasi, in una discesa agli inferi

<sup>3</sup> *Heart of Darkness*, pp. 33-34 [«L'aria era calda, spessa, pesante, torbida ... ci si smarriva come in un deserto, e a ogni momento, cercando un canale navigabile, si andava a dar di cozzo contro un qualche bassofondo, così che alla fine veniva fatto di credersi in preda a un sortilegio e tagliati fuori per sempre da tutto ciò che s'era conosciuto un tempo»].

<sup>4</sup> *Ivi*, pp. 5-6 [«Stavo pensando a quei tempi remoti, quando i romani giunsero qui per la prima volta, millenovecento anni fa – l'altro ieri... Ma solo ieri qui regnavano le tenebre ... Solo un accampamento militare qua e là, sperduto nella solitudine selvaggia come un ago in un pagliaio – freddo, nebbia, tempeste, malattie, esilio, morte – una morte in agguato nell'aria, nell'acqua, nella boscaglia. Dovevano morire come mosche, qui»].

<sup>5</sup> «The sun set; the dusk fell on the stream, and lights began to appear along the shore [...] Lights of ships moved in the fairway – a great stir of lights going up and going down. And farther west on the upper reaches the place of the monstrous town was still marked ominously on the sky, a brooding gloom in sunshine, a lurid glare under the stars» (p. 5: «Il sole tramontò; sulle acque scese il crepuscolo, e qualche luce cominciò ad apparire lungo la riva ... Luci di navi si muovevano sul canale di navigazione – un gran andirivieni di luci che salivano e scendevano. E più lontano verso occidente, sui tratti superiori del fiume, il luogo della mostruosa città appariva ancora segnato sinistramente sul cielo: un'oscurità incumbente nella luce del sole, un bagliore livido sotto le stelle»). La successiva chiosa di Marlow, «And this also [...] has been on of the dark places of the earth» (ivi: «E anche questo ... è stato uno dei luoghi tenebrosi della terra!») può apparire pleonastica, ma ben si addice ai toni spesso intenzionalmente didascalici del personaggio. E non si dimentichi che la parola "Inferno" ricorre esplicitamente nel testo, in italiano, a dare ulteriore forza a questa lettura: « ... it seemed to me that I had stepped into the gloomy circle of some Inferno» (p. 16) [« ... mi sembrò di aver varcato la soglia di un tenebroso girone di non so quale *Inferno*»].

animata da distorsioni concettuali e visive di varia natura: è senza dubbio rilevante che Marlow dia la stura al suo racconto citando, nella luce crepuscolare che cede rapidamente alla notte, le navi *Erebus* e *Terror*, imbarcazioni dal nome fatale, destinate entrambe ad un viaggio senza ritorno<sup>6</sup>.

Inabissando tutta la letteratura di genere che nell'intero l'Occidente addirittura trionfava prima che Conrad iniziasse a scrivere da maestro in una lingua acquisita, la voce ctonia e proto-modernista di Marlowe<sup>7</sup> trascura qualsiasi epica marinaresca, respinge le storie più antiche di eroi che dopo mille perigli pervenivano alla verità o comunque a qualcosa che le assomigliava. In particolare, ridicolizza le retoriche colonialiste, per mostrare come l'uomo possa bensì evolvere dal punto di vista biologico ma progredisca poco o nulla sul piano etico<sup>8</sup>. In ciò Conrad dimostra di cogliere con acume ciò che nella ricerca di Darwin, uomo di scienza e per ciò stesso poco incline a estrarre dalla realtà deduzioni non consentite dai dati sperimentali, si poteva desumere solo come corollario non scritto: che, come si diceva, biologia ed etica battono strade diverse. I *conquistadores* europei e i nativi vivi e morti che Marlow incontra nel suo cammino nel chiuso cuore dell'Africa sono certamente l'effetto di una selezione naturale che li ha conformati all'ambiente nel modo più idoneo alla sopravvivenza della specie – sono cioè *i*

<sup>6</sup> *Heart of Darkness*, p. 4. Nel 1845 il celebre esploratore Sir John Franklin aveva guidato entrambe le navi in una spedizione alla ricerca del famigerato Passaggio a Nord-Ovest. Le imbarcazioni rimasero però incagliate nei ghiacci e quasi tutti i membri dell'equipaggio, compreso Franklin, trovarono la morte.

<sup>7</sup> «It had become so pitch dark that we listeners could hardly see one another. For a long time already he, sitting apart, had been no more than a voice» (*Heart of Darkness*, p. 27: «L'oscurità s'era fatta tanto profonda che ci si scorgeva a malapena l'un l'altro, mentre eravamo lì ad ascoltarlo. Già da parecchio tempo Marlow, seduto in disparte, non era più altro per noi che una voce»). La riduzione del soma del personaggio a voce, a significante dai significati complessi, contraddittori e in più di un caso insondabili, ha dell'infero e dell'oracolare insieme. Sulla sovrapposizione della voce di Marlow a quella fascinosa ma equivoca di Kurtz si è espresso in maniera interessante P. Brooks nel capitolo dedicato a *Heart of Darkness* nel suo *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*, New York, Knopf 1984 (trad. it. *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Einaudi, Torino 1995).

<sup>8</sup> Non è un caso che per il citato *An Outpost of Progress*, ambientato in una già cadente stazione commerciale nel centro dell'Africa, Conrad avesse in un primo momento scelto un diverso titolo, *A Victim of Progress*, maggiormente sbilanciato sull'uomo. Nel suo *Joseph Conrad and the Ethics of Darwinism*, Croom Helm, London-Canberra 1983, A. Hunter si limita ad insistere sul viaggio a ritroso verso le fasi più primitive e selvagge della razza umana intrapreso da Marlow, tralasciando il tema etico, che a me appare invece fondamentale. Che in ciò Conrad prescinda in un certo senso dallo spazio e voglia invece sottolineare il valore esemplare della *quest* all'incontrario di Marlow è dimostrato anche dal fatto che in *Heart of Darkness* la parola "Africa" non appare mai.

*migliori* da questo punto di vista<sup>9</sup> – ma appaiono spesso e volentieri schiavi di passioni innominabili<sup>10</sup> nei rapporti che intrecciano coi loro simili e inermi di fronte ai dolorosi interrogativi imposti dalla malattia, dalla morte e dallo stesso esistere.

In *Heart of Darkness* questi tre temi sono centrali. Si può anzi dire, a lettura ultimata, che la malattia si imponga nel racconto come un epifenomeno della morte e che l'una e l'altra, sovrapponendosi di continuo, definiscano la condizione umana nella sua ultima essenza. Marlow sopravvive al viaggio solo perché possa raccontarlo, cedendo a quella coazione a ripetere la propria esperienza che era già stata del Marinaio di Coleridge, anche lui reduce dal confronto – prima ancora che con i propri simili – con una natura malsana e ostile<sup>11</sup>. Ma anche lui appare marchiato irreversibilmente nel corpo: se in apertura lo si mostra segnato da «sunken cheeks» e da una «yellow complexion», a metà della storia viene ritratto con la faccia «worn, hollow, with downward folds»<sup>12</sup>. Non si attraversa l'inferno impunemente. Del resto, la nuova letteratura entro il cui steccato Conrad si imporrà come

<sup>9</sup> Questo tipo umano è rappresentato nel racconto dal manager che Marlow incontra alla Central Station, descritto con toni di esplicito disprezzo: «He had no learning, and no intelligence. His position had come to him – why? Perhaps because he was never ill ... Perhaps there was nothing within him ... Once when various tropical diseases had laid low almost every 'agent' in the station he was heard to say: 'Men who come out here should have no entrails'» (p. 22: «Non aveva cultura, né intelligenza. Era giunto chissà come al posto che occupava. Forse perché non si ammalava mai ... Forse dentro di lui non c'era niente ... Una volta che quasi tutti gli "agenti" della stazione furono messi in ginocchio da svariate malattie tropicali, lo si udì esclamare: "Chi viene quaggiù non dovrebbe avere visceri"»). N. Sherry annota nel suo *Conrad* (Thames & Hudson, London 1982<sup>2</sup>, p. 58) che Conrad si era ispirato alla figura di Camille Delcommune, direttore della stazione coloniale di Kinshasa, che per qualche tempo fu suo diretto superiore. Quel che conta, tuttavia, è la sua caratterizzazione come *ingranaggio*, come paradigma di quei ciechi esecutori di ordini, ignari di qualsiasi legge morale, di cui hanno sempre bisogno tiranni e sfruttatori. Il manager è solo uno dei tanti avventurieri, dei tanti *hollow men* che Marlow incontra lungo il cammino.

<sup>10</sup> Le teste confitte nei pali che Marlowe mette per gradi a fuoco quando infine perviene alla stazione di Kurtz sono un esempio della ferocia del personaggio. Gli innominabili riti dei quali pure si parla nella seconda sezione del racconto alludono con ogni probabilità ad atti di cannibalismo, contemplati senza battere ciglio: a quanto pare, l'intellettuale Kurtz ha disceso tutti i gradi dell'evoluzione della specie, fino alla caverna. Ma di questo dirò più avanti. Per ora sarà bene ricordare che fin da subito Marlow (e con lui, penso di poter dire, Conrad) parla di «fascination of the abomination» (*Heart of Darkness*, p. 6: «fascino dell'abominio»).

<sup>11</sup> Le numerose connessioni col personaggio di Coleridge sono state rilevate assai presto dalla critica. Su questo aspetto insiste M. Curreli nelle pagine introduttive alla sua edizione italiana del racconto (Bompiani, Milano 2013), che ha l'ulteriore merito di essere corredata di una bibliografia molto ampia.

<sup>12</sup> *Heart of Darkness*, pp. 3 e 47 [«guance incavate ... pelle giallastra ... incavata, consunta, segnata da pieghe cascanti»].

un maestro vuole eroi imperfetti, anche nel corpo. Marlow, che allude più di una volta a febbri e febbricole contratte durante la spedizione che in qualche caso erano giunte ad arrestarlo perfino nel movimento (« ... I toiled wearily in a wretched scrap-heap – unless I had the shakes too bad to stand»)<sup>13</sup>, è il malato cantore di una malata epopea.

Come vedremo, la malattia e la morte convergeranno in Kurtz, complessa epitome di tutte le contraddizioni individuali e collettive esibite dall'espansionismo coloniale ed emblema del baratro che talvolta si spalanca fra l'intenzione e l'atto quando la prima si innesti su una *hybris* equivoca e intrinsecamente peccaminosa, ma Marlow si imbatte nell'una e nell'altra addirittura prima di mettere piede sulla costa africana. Imbarcatosi su un piroscampo francese, iniziale tappa verso il battello a vapore di cui assumerà il comando, incrocia un giorno una nave da guerra della stessa nazionalità. L'incontro gli consente di fare della pesante ironia sulle mire della storica rivale dell'Inghilterra, ma si tratta di un sarcasmo che cede subito il passo a constatazioni di ben più serio segno, riguardanti uomini e cose:

We gave her her letters (I heard the men in that lonely ship were dying of fever at the rate of three a day) and went on. We called at some more places with farcical names where the merry dance of death and trade goes on in a still and earthy atmosphere as of an overheated catacomb; all along the formless coast bordered by dangerous surf, as if Nature herself had tried to ward off intruders; in and out of rivers, streams of death in life, whose banks were rotting into mud, whose waters, thickened into slime, invaded the contorted mangroves that seemed to writhe at us in the extremity of an impotent despair. Nowhere did we stop enough to get a particularised impression, but the general sense of vague and oppressive wonder grew upon me. It was like a weary pilgrimage amongst hints for nightmares<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 69 [« ... sfacchinavo stancamente in mezzo a mucchi di rottami – tranne quando avevo brividi troppo forti per reggermi in piedi»].

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 14 [«Le lasciammo la posta (seppi che a bordo di quella nave solitaria gli uomini morivano di febbri alla media di tre al giorno) e proseguimmo. Si fece scalo in qualche altro posto dal nome farsesco, dove la gioconda danza del commercio e della morte procede in un'atmosfera greve e terrosa come quella di una catacomba infuocata: sempre lungo quella costa informe con la sua perigliosa frangia di risacca, quasi la Natura stessa avesse cercato di respingere gli intrusi; fuori e dentro fiumi – correnti di morte in mezzo alla vita – le rive dei quali stavano imputridendo in fango, mentre le acque, addensate in melma, invadevano il dominio delle mangrovie contorte, che parevano divincolarsi verso di noi nel parossismo di una disperazione impotente. Non ci fermammo abbastanza in nessuno di quei luoghi da poterne avere un'impressione particolareggiata; tuttavia un senso diffuso di vago e opprimente stupore veniva sempre più impadronendosi di me. Era come un tetro pellegrinaggio attraverso un repertorio di soggetti da incubo»].

Come dimostrano anche l'aggettivo «solitary» e il sintagma «death in life», a Marlow si è fatta incontro la versione aggiornata alle istanze conradiane del vascello di Coleridge: portatrice di una morte etero- (dalle sua fiancate partono salve di cannone rivolte alla costa: e per quanto Marlow possa riderne, è verosimile che i colpi un qualche bersaglio umano lo colpiscano) ed auto-diretta (l'iperbole dei tre morti al giorno, un'autentica epidemia, ha una valenza quasi biblica), la nave francese, un microcosmo in sé conchiuso, si fonde senza sussulti sintattici col macros spazio del continente, trasformato con geniale tocco della fantasia creatrice in un luogo superno e sotterraneo insieme («an overheated catacomb»), ove l'invasore europeo, respinto da una Natura personalizzata e in armi, si ritrova impegnato in una conquista che ad alcuni porta il benessere materiale o addirittura la ricchezza ma che per i più, soprattutto per i reclutati fra i ranghi inferiori, prende la forma di una *Totentanz*<sup>15</sup>. Per Marlow, come proclama la frase che chiude il paragrafo, il tema odeporico si è già trasformato nella cronaca di un incubo, in un avanzare a tentoni entro un'oscurità governata dal diabolico<sup>16</sup>, che nel racconto prende i suoi torvi tratti per gradi. Sono dapprima gli oggetti importati dagli uomini bianchi ad ammalarsi e morire:

<sup>15</sup> Quando non li finiscano malattie tropicali, alle quali pure si allude nel testo. Lo stesso destino attende chi opera nella stazione commerciale alla quale Marlow è diretto: «However they were all waiting [...] for something; and upon my word it did not seem an uncongenial occupation, from the way they took it, though the only thing that ever came to them was disease – as far as I could see» (ivi, p. 24: «Comunque, stavano tutti aspettando qualcosa; e parola mia, quell'occupazione sembrava andar loro abbastanza a genio, a giudicare dal modo in cui la prendevano – sebbene l'unica cosa che mai gliene venisse, stando a ciò che vedevo, era la malattia»). Il grasso compagno di Marlow nella tappa di avvicinamento alla Central Station sviene ad ogni passo, finché non si ammala di febbre e lo si deve trasportare in un'amaca (p. 20). E più avanti, nelle parole del direttore della stazione: «All sick. They die so quick, too, that I haven't the time to send them out of the country» (p. 33: «Tutti ammalati. E per giunta muoiono così in fretta che non faccio nemmeno in tempo a mandarli via»). A costoro vanno aggiunti gli annegati (p. 13: «Some I heard got drowned in the surf»; «Sentii dire che alcuni erano annegati nella risacca») e i suicidi (p. 15: «The other day I took up a man who hanged himself on the road...; «Ieri ne ho dovuto tirare a bordo uno che si era impiccato sulla strada»).

<sup>16</sup> Si ricorderà che Marlow definisce «papier-mâché Mephistopheles» (ivi, p. 26: «Mefistofele di cartapesta») l'agente commerciale che gli fornisce i primi ragguagli su Kurtz. Come è stato notato da molti, lo stesso 'aiutante' e giullare di Kurtz, l'Arlecchino russo, reca nel soprannome che gli ha subito affibbiato Marlow per l'eterogeneo vestiario che indossa, l'eco sonora dell'Alichino dantesco, maggiormente riconoscibile nel suono del lemma inglese: «He looked like a harlequin» (p. 52: «Somigliava a un arlecchino»).

I came upon a boiler wallowing in the grass, then found a path leading up a hill. I turned aside for the boulders and also for an undersized railway truck lying there on its back with its wheels in the air. One was off. The thing looked as dead as the carcass of some animal. I came upon more pieces of decaying machinery, a stack of rusty rails<sup>17</sup>.

La frase accoglie gli esiti visibili di un colonialismo che fin dal suo primo slancio semina rovine, inquinando la terra con le carcasse della propria tecnologia<sup>18</sup>. Ma questo vagoncino, che la sua stessa dimensione («undersized») pone in dissonanza col nuovo ambiente e che il narratore muta di primo acchito in un quadrupede mutilato e morto, è soprattutto prolessi della violenza esercitata sui nativi, che avanzano sul proscenio prima come dannati della terra, come esseri umani ridotti in schiavitù, poi come animali morenti:

A slight clinking behind me made me turn my head. Six black men advanced in a file toiling up the path. They walked erect and slow, balancing small baskets full of earth on their heads, and the clink kept time with their footsteps [...] I could see every rib, the joints of their limbs were like knots in a rope, each had an iron collar on his neck and all were connected together with a chain whose bights swung between them, rhythmically clinking.

[...]

Black shapes crouched lay, sat between the trees, leaning against the trunks, clinging to the earth, half coming out, half effaced within the dim light, in all the attitudes of pain, abandonment, and despair. [...] They were dying slowly – it was very clear. They were not enemies, they were not criminals, they were nothing earthly now, nothing but black shadows of disease and starvation lying confusedly in the greenish gloom. Brought from all the recesses of the coast in all the legality of time contracts, lost in uncongenial surroundings, fed on unfamiliar food, they sickened, became inefficient, and were free as air – and nearly as thin<sup>19</sup>.

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 15 [«Mi imbattei in una caldaia sprofondata nell'erba, e poco più avanti trovai un sentiero che saliva su per la collina. Faceva una svolta girando attorno ad alcuni massi e a un vagoncino ferroviario a scartamento ridotto che giaceva capovolto, le ruote arrugginite. Ne mancava una. Quella cosa sembrava morta come la carcassa di un animale. M'imbattei in altri pezzi di macchinario in rovina, poi in una catasta di rotaie arrugginite»].

<sup>18</sup> I macchinari morti come emblema (fra gli altri) del colonialismo sono presenti in maniera altrettanto inquietante nel film di W. Herzog *Fata Morgana* (1971), non si sa quanto influenzato dal racconto di Conrad.

<sup>19</sup> *Ivi*, pp. 15 e 17. [«Un lieve tintinnio alle mie spalle mi fece voltare la testa. Sei negri avanzavano in fila, risalendo il sentiero. Camminavano lenti ed eretti, portando in bilico sul capo dei cestelli pieni di terra, e quel tintinnio accompagnava ritmicamente i loro passi ... Si

A dispetto di quanto possa sostenere un Chinua Achebe<sup>20</sup>, ben difficilmente le critiche al colonialismo potrebbero essere mosse con intenzioni più ferme. Si può anzi dire che i due passi costituiscano in tal senso una sintesi esemplare delle conseguenze più vistose di questa politica espansionistica. Vi emerge la trasformazione degli indigeni in forza lavoro più o meno coatta: nel primo caso, in conseguenza della violazione di leggi che gli occidentali hanno portato con sé e imposto (non va dimenticato che quando scriveva Conrad il Congo era addirittura proprietà privata del re Leopoldo II del Belgio), così come hanno importato e imposto i doganieri e i soldati che a detta di Marlow le loro navi vomitano senza sosta (sfruttare e punire); nel secondo, per mezzo di contratti-truffa che prevedevano – come attesta il racconto più avanti – compensi in fili di rame e stoffe e cianfrusaglie di irrisorio prezzo (uno dei morenti reca al collo un filo di lana bianca, residuo di paghe irridenti). Pratiche che mi pare lecito definire proto-naziste, come dimostra anche la presenza, nel miserabile quadro, di una specie di kapò («Behind this raw matter one of the reclaimed, the product of the new

potevano contare loro le costole, e le giunture delle membra parevano nodi su di una corda; ognuno aveva al collo un collare di ferro, ed erano tutti legati insieme da una catena i cui anelli, dondolando fra l'uno e l'altro, tinnivano ritmicamente. ... Forme nere stavano accovacciate, sdraiate, sedute in mezzo agli alberi: appoggiate sui tronchi, avvinghiate alla terra, mezzo stagliate mezzo confuse entro quella luce crepuscolare, nei più vari atteggiamenti della sofferenza, dell'accasciamento, della disperazione. ... Che stessero lentamente morendo, non c'era il minimo dubbio. Costoro non erano nemici, non erano delinquenti, non erano più nulla di terrestre ormai – nient'altro che nere ombre di malattia e di fame, sparpagliate alla rinfusa in quel barlume verdastro. Portati lì dai più lontani recessi della costa con legalissimi contratti a termine, sperduti in un ambiente ostile, nutriti con cibi cui non erano abituati, si ammalavano, diventavano inefficienti, e allora gli si concedeva di trascinarsi in disparte per riposare. Quelle forme moribonde erano libere come l'aria – e quasi altrettanto sottili»].

<sup>20</sup> La tesi di Achebe, espressa nell'articolo *An Image of Africa* («The Massachusetts Review», 18, 1977), qua è là riveduto nella versione approntata nel 1988 per la Norton Critical Edition col più esplicito titolo *An Image of Africa: Racism in Conrad's "Heart of Darkness"*, secondo cui in Conrad va visto un cripto-sostenitore delle tesi imperialiste, è risibile. A demolirla, in aggiunta alle due citazioni sopra riportate, basterebbe la frase iniziale di Marlow: «The conquest of the earth, which mostly means the taking it away from those who have a different complexion or slightly flatter noses than ourselves, is not a pretty thing when you look into it too much» (*Heart of Darkness*, p. 7: «La conquista della terra, che per lo più significa portarla via a chi ha la pelle di un colore diverso dalla nostra o un naso un po' più schiacciato, non è una cosa graziosa a guardarla troppo da vicino»). Ma il racconto trabocca addirittura di critiche taglienti e meditate al colonialismo, che non viene certo redento dall'idea calvinista del «lavoro ben fatto», alla quale fanno occasionalmente riferimento Marlow e altri europei. A suo tempo C. Watts, fra i più apprezzati studiosi di Conrad, si assunse il compito di ribattere punto per punto le argomentazioni di Achebe nell'articolo «*A Bloody Racist: About Achebe's View of Conrad*», *The Yearbook of English Studies*, 13, 1983, pp. 196-209.

forces at work, strolled despondently carrying a rifle by its middle»)<sup>21</sup>. A ciò va aggiunta la somministrazione di cibo prima ignoto agli indigeni, che dalla sua assunzione vedevano indebolite in maniera drammatica le proprie difese immunitarie<sup>22</sup>. Nella rarefazione di questi corpi morenti in ombre che di terreno hanno ormai poco va quindi colto un tocco di misericordia perché accompagna e precede la liberazione di ogni pena venuta dall'altrove. Seguiranno portatori deceduti sotto il peso («Now and then a carrier dead in harness, at rest in the long grass near the path») e cadaveri di neri morti ammazzati. In quest'ultimo caso la *pietas* prima esibita da Marlow («at rest») diventa sarcasmo: «Can't say I saw any road or any upkeep, unless the body of a middle-aged negro, with a bullet-hole in the forehead upon which I absolutely stumbled three miles farther on may be considered as a permanent improvement.»<sup>23</sup>

Si attesta così una putrescenza generale, che la morte del mondo animale rende percepibile alla vista e all'olfatto insieme. Anche qui Conrad ama procedere per gradi. Dapprima, come informa il narratore in tre secche proposizioni che coinvolgono in una comune colpa – primigenia, forse –

<sup>21</sup> *Heart of Darkness*, p. 16 [«Dietro questa materia prima, impugnando una carabina a mezzo della canna, ciondolava un indigeno redento, il prodotto delle nuove forze al lavoro»]. Se il sintagma «raw matter» sottolinea la reificazione dei nativi, la presenza del nero armato getta luce su un altro corollario della politica coloniale, il collaborazionismo.

<sup>22</sup> Come ci ricordano gli storici, quest'ultimo aspetto – spesso sottovalutato – si è invece rivelato esiziale per molte popolazioni 'conquistate', dagli indigeni del Sud America agli esquimesi agli abitanti della Polinesia. Va ricordato che anche il celebre esploratore Sir H.M. Stanley fu al soldo del re belga, per il quale operò molto attivamente. A parte il valore simbolico che era indispensabile conferire al racconto, in *Heart of Darkness* Conrad si astenne dal citare in maniera esplicita Leopoldo II e i suoi emissari poiché sussistevano nella regione forti interessi anglo-belgi, ma anni dopo ebbe accenti durissimi contro il colonialismo belga e il colonialismo in generale nell'articolo *Geography and Some Explorers*, apparso nel numero di marzo del 1924 sulla rivista «National Geographic», definito «the vilest scramble for loot that ever disfigured the history of human conscience». Qualche pagina prima aveva già individuato la matrice sanguigna da cui erano sortiti la politica di rapina prediletta dai *conquistadores* spagnoli e la nascita stessa della grande nazione americana: «the discovery of America was the occasion of the greatest outburst of reckless cruelty and greed known to history». Nello stesso articolo Conrad non mancava di citare, pur essendo passati tanti anni, le navi *Erebus* e *Terror*, il cui destino colpì molto l'immaginario suo e di tutta l'opinione pubblica del tempo.

<sup>23</sup> *Heart of Darkness*, p. 16 per entrambe le citazioni [«Di tanto in tanto un portatore morto, come dire, sulla breccia, a riposo nell'erba alta sul bordo del sentiero ... Non potrei affermare di aver visto né strada né manutenzione, a meno che il corpo di un negro di mezz'età, disteso con un foro di pallottola in fronte, nel quale andai ad incespicare tre miglia più innanzi, potesse considerarsi una miglioria permanente»]. Come si vede, l'etica calvinista del lavoro ben fatto, che ogni tanto Marlow ostenta, viene smentita di continuo dallo stesso personaggio e il colonialismo si mostra in uno dei suoi aspetti più caratterizzanti, quello della disordinata rapina.

anche gli esseri umani, sono gli asini ed altre imprecisate bestie a morire («Long afterwards the news came that all the donkeys were dead. I know nothing as to the fate of the less valuable animals. They no doubt, like the rest of us, found what they deserved»)<sup>24</sup>, poi la morte si fa tangibile e inalabile nella carne di ippopotamo che i cannibali assoldati come marinai (la scelta di un equipaggio di cannibali impone di per sé tutta una serie di riflessioni) si sono portati a bordo per cibarsene:

We had enlisted some of these chaps on the way for a crew. Fine fellows – cannibals – in their place. They were men one could work with, and I am grateful to them. And, after all, they did not eat each other before my face: they had brought along a provision of hippo-meat which went rotten and made the mystery of the wilderness stink in my nostrils. Phoo! I can stiff it now<sup>25</sup>.

«On the way»: per quanto il reduce Marlow possa ora sorriderne, la carne marcia di ippopotamo, se la si accosta all'equipaggio di mangiatori di carne umana, sta a dimostrare che lui e i suoi compagni la morte se l'erano issata a bordo. Ed a bordo chiuderà il suo viaggio terreno il timoniere nero quando, raggiunta infine la stazione ove regna Kurtz, una lancia scagliata dalla riva (che è come dire dal nulla: lo dimostra l'ampio uso, nel testo, di deittici e pronomi indefiniti) gli attraverserà il fianco, uccidendolo. È la prima morte *in diretta* del racconto; una pagina, per la sua sostanza stilistica ed emotiva, straordinaria:

Something big appeared in the air before the shutter, the rifle went overboard, and the man stepped back swiftly, looked at me over his shoulder in an extraordinary, profound, familiar manner, and fell upon my feet. The side of his head hit the wheel twice and the end of what appeared a long cane clattered around and knocked over a little camp-stool. It looked as though after wrenching that thing from somebody ashore he had lost his balance in the effort. [...] The man had rolled on his back and stared straight up at me; both his hands clutched that cane. It was the shaft of a spear that, either thrown or lunged through the opening, had caught him in the side just below

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 33 [«Dopo molto tempo giunse notizia che tutti gli asini erano morti. Del destino toccato agli altri animali di minor pregio non so nulla. Anch'essi senza dubbio, come tutti noi del resto, ebbero quel che si meritavano»].

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 35 [«Ne avevamo ingaggiati alcuni strada facendo per completare l'equipaggio. Brava gente, i cannibali – nel loro ambiente. Uomini coi quali si poteva lavorare, e di cui conservo un grato ricordo. E poi, dopotutto, non si mangiarono mai l'un l'altro in mia presenza: s'erano portati dietro una provvista di carne d'ippopotamo, che finì per andare a male rendendomi sensibile all'olfatto il mistero di quell'immensità selvaggia. Puah! Ne sento ancora il fetore»].

the ribs [...] He looked at me anxiously, gripping the spear like something precious, with an air of being afraid I would try to take it away from him<sup>26</sup>.

Anche di questa scena, che ha una indubbia icasticità cinematografica, si ricorderà Francis Ford Coppola per la sua transcodificazione del racconto conradiano: nel momento in cui uccide, una lancia primordiale vale quanto il più moderno dei fucili, e se gli attraversa il corpo in un punto letale, anche il più equipaggiato degli invasori cade e muore<sup>27</sup>. Pregevole in sé, per il comune e muto stupore che la pagina accoglie dell'essere umano sempre impreparato alla fine, per quell'insistenza sugli sguardi che si incrociano, ostili e fraterni insieme, per l'impeccabile, clinica sequenza che dal colpo trascorre allo squarcio nel fianco<sup>28</sup>, la cruenta fine del timoniere ha anche

<sup>26</sup> *Ivi*, pp. 45-46 [«Qualcosa di grosso apparve nell'aria davanti al portello, la carabina volò fuori bordo e l'uomo arretrò rapidamente, mi lanciò uno sguardo al di sopra della spalla, un sguardo straordinario, profondo, familiare, e mi venne a cadere sui piedi. Il capo gli sbatté due volte contro la ruota del timone, e l'estremità di quello che pareva un lungo bastone sbatacchiò intorno rovesciando uno sgabello da campo. Si sarebbe detto che, dopo aver strappato di mano quell'oggetto a qualcuno sulla sponda, nello sforzo egli avesse perduto l'equilibrio ... Era ruzzolato sulla schiena e mi guardava fisso, stringendo con le due mani quel bastone. Era l'impugnatura di una lancia che, scagliata o affondata attraverso l'apertura del portello, lo aveva colpito nel fianco, proprio sotto le costole ... Lui mi guardava angosciato, stringendo la lancia quasi fosse un oggetto prezioso, con l'aria di temere che glielo volessi portar via».]. Il dinamismo accentuato della scena e il deciso spostamento del focus narrativo sulle occhiate che si scambiano il ferito e Marlow fa passare inosservata l'incongruenza della proposizione modale in cui il timoniere stringerebbe la lancia come se, pur stando sul battello, l'avesse strappata a uno degli assalitori sulla costa.

<sup>27</sup> Il riferimento è alla morte di Phillips, che in *Apocalypse Now* (1979) ha il compito di governare l'imbarcazione che porterà il protagonista Willard da Kurtz. Gli interventi critici sul film di Coppola hanno raggiunto oggi un numero quasi pari a quelli dedicati al suo modello letterario: in italiano interessanti interventi sull'argomento sono raccolti nel volume *Dal cuore di tenebra all'apocalisse: Francis Ford Coppola legge Joseph Conrad*, a cura di L. Cimmino, D. Dottorini e G. Pangaro, Rubbettino, Soveria Mannelli 2011.

<sup>28</sup> A inizio del suo racconto Marlow aveva parlato del suo predecessore, un dirigente commerciale danese ucciso da un colpo di lancia scagliatagli contro dal figlio di un nativo che egli aveva preso a bastonate, insistendo sulla facilità con cui l'arma gli era entrata fra le costole. Il passo, pervaso di humour nero, così si chiudeva: «Afterwards nobody seemed to trouble much about Fresleven's remains till I got out and stepped into his shoes. I couldn't let it rest, though, but when an opportunity offered at last to meet my predecessor, the grass growing through his ribs was tall enough to hide his bones. They were all there. The supernatural being had not been touched after he fell» (*Heart of Darkness*, p. 9: «Dopo di che, a quanto pare, nessuno s'era dato gran pensiero dei resti mortali di Fresleven, fino a quando arrivai io a prenderne il posto. A me però non riuscì di lavarmene le mani a quel modo; ma allorché ebbi finalmente l'occasione di incontrare il mio predecessore, l'erba che gli cresceva tra le costole era tanto alta da nascondere le ossa. C'erano tutte. Nessuno aveva osato toccare quell'essere soprannaturale, dopo che era caduto a terra»). Qui come

il compito di fare da prolessi della morte del personaggio verso cui convergono Marlow e il racconto, Kurtz, una morte alla quale elargisce ulteriori significati la descrizione dell'attimo in cui il ferito spira:

We two whites stood over him and his lustrous and inquiring glance enveloped us both. I declare it looked as though he would presently put to us some question in an understandable language, but he died without uttering a sound, without moving a limb, without twitching a muscle. Only in the very last moment as though in response to some sign we could not see, to some whisper we could not hear, he frowned heavily, and that frown gave to his black death-mask an inconceivably sombre, brooding, and menacing expression<sup>29</sup>.

Si potrebbe dire che Kurtz, che già nel nome reca lo stigma della brevità della vita umana<sup>30</sup>, attenda Marlow per morire e, al tempo stesso, per consegnare all'intero racconto i suoi significati più densi. È in lui, infatti, che si assommano in maniera esemplare i temi della malattia e della morte e la poetica dell'autore. Con un calibrato uso della suspense, Conrad fa in modo che lettori impliciti (gli amici che, immersi nell'oscurità londinese,

altrove Conrad riscrive fatti realmente accaduti in Africa, piegandoli con sapienza alle esigenze della sua poetica. Significativo è, in ogni caso, che Marlow prenda il posto di un morto, per giunta di un ucciso.

<sup>29</sup> *Heart of Darkness*, p. 46 [«Eravamo in piedi sopra di lui, noi due bianchi, e il suo sguardo lustro e interrogativo ci avvolse entrambi. Pareva proprio, ve l'assicuro, che stesse per farci una qualche domanda in un linguaggio comprensibile; invece morì senza che un suono gli uscisse dalle labbra, senza un moto delle membra, uno stiramento dei muscoli. Solo all'ultimo istante, come rispondendo a un segno per noi invisibile, a un bisbiglio che non ci era dato udire, aggrottò profondamente la fronte, e quell'aggrottamento diede alla sua nera maschera di morte un'espressione incredibilmente cupa, torva e minacciosa»].

<sup>30</sup> «Kurtz – Kurtz – that means 'short' in German – don't it? Well, the name was as true as everything else in his life – and death» (ivi, p. 59: «Kurtz – Kurtz in tedesco vuol dire "corto", no? Be', quel nome era altrettanto veritiero quanto il resto della sua vita – e della sua morte»). Più di un critico ha osservato che il nome, molto diffuso fra gli ebrei dell'Europa orientale, presenta un'assonanza significativa con l'inglese *curse* (maledizione), ma il testo non sembra autorizzare una simile lettura: Marlow e Conrad sono qui chiarissimi. Il pensiero del lettore va forse più agevolmente al filo della vita (sempre troppo corto!) tagliato dalle Parche e per logico passaggio alle Parche in veste moderna incontrate da Marlow nella sede della Compagnia a inizio di racconto. Le due impiegate sono colte nell'atto di sferruzzare lana nera, versione aggiornata dell'antico filo: «Often far away there I thought of these two, guarding the door of Darkness, knitting black wool as for a warm pall ... 'Ave! Old knitter of black wool. *Morituri te salutant*'» (ivi, p. 11: «Spesso, laggiù, ripensai a quelle due donne che facevano la guardia alle porte delle Tenebre e lavoravano la loro lana nera come per un caldo drappo funebre ... *Ave!* vecchia sferruzzatrice di lana nera. *Morituri te salutant*). Il carattere ctonio dell'intera storia non potrebbe essere attestato con maggiore evidenza. Come vedremo, verso la fine del racconto Marlow assocerà al diabolico la dimensione infera in cui Kurtz agisce.

ascoltano la voce oltremondana di Marlow) ed espliciti si accostino a Kurtz – tracciando ognuno il proprio orizzonte d’attesa – lentamente. Non a caso Marlow, facendo uso di un paio di efficaci paragoni, precisa che il suo battello (cioè il vettore della propria ansia di incontrare un uomo del quale sa solo che si tratta di una «very remarkable person»<sup>31</sup> e che ha procacciato alla Compagnia più avorio di tutti gli altri agenti messi insieme) avanza verso il proprio obiettivo prima come un insetto strisciante, poi come un uomo afflitto da zoppia:

Trees, trees, millions of trees, massive, immense, running up high, and at their foot, hugging the bank against the stream, crept the little begrimed steamboat like a sluggish beetle crawling on the floor of a lofty portico ... After all, if you were small, the grimy beetle crawled on – which was just what you wanted it to do. Where the pilgrims imagined it crawled to I don’t know. To some place where they expected to get something. I bet! For me it crawled towards Kurtz – exclusively..

[...]

He steered with no end of a swagger while you were by, but if he lost sight of you he became instantly the prey of an abject funk and would let that cripple of a steamboat get the upper hand of him in a minute<sup>32</sup>.

A detta del manager della Central Station, che costituisce la seconda tappa dell’avvicinamento di Marlow a Kurtz, «There were rumours that a very important station was in jeopardy and its chief, Mr. Kurtz, was ill»<sup>33</sup>, voci che Marlow – giunto ormai sull’obiettivo – trasformerà in presunzione di morte quando il timoniere gli cadrà ai piedi, trafitto dalla lancia. È il momento in cui Marlow pensa solo a liberarsi delle scarpe inzuppate del sangue del caduto. Perfino in questo frangente il suo pensiero corre a Kurtz:

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 19 [«una persona davvero notevole»].

<sup>32</sup> *Heart of Darkness*, pp. 35 e 44 [«Alberi, alberi, milioni di alberi: altissimi, massicci, immensi; e ai loro piedi, rasentando la sponda contro corrente, il vaporetto si trascinava piccolo e sudicio, simile a uno scarafaggio che strisci pigramente sul pavimento di un grandioso porticato ... Eravamo piccoli, sì, ma il sudicio scarafaggio avanzava strisciando – e questo era precisamente ciò che si voleva da lui. Dove i pellegrini s’immaginassero che sarebbe andato a finire, proprio non so. In qualche luogo dove si ripromettevano di trovar da guadagnare, scommetto! Per conto mio, esso strisciava verso Kurtz – e tanto mi bastava. ... Governava con l’aria più spavalda di questo mondo sin tanto che gli stavate vicino, ma non appena vi perdeva di vista cadeva istantaneamente preda di un terrore abietto e si faceva subito prendere la mano da quello sciancato d’un battello»].

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 22 [«Correva voce che una delle più importanti stazioni fosse in serio pericolo, e che chi ne aveva il comando, il signor Kurtz, fosse ammalato»].

To tell you the truth, I was morbidly anxious to change my shoes and socks. 'He is dead', murmured the fellow immensely impressed. 'No doubt about it,' said I tugging like mad at the shoe-laces. 'And by the way, I suppose Mr. Kurtz is dead as well by this time'<sup>34</sup>.

Di lì a poco Marlow se lo troverà davanti, vivo ma non vegeto. Prima ancora, però, verranno altri segni utili a delineare il profilo di un personaggio costruito per sentito dire<sup>35</sup>, per brandelli di un patchwork indistinto nei suoi contorni: ulteriori accenni alle sue virtù affabulatorie, al suono stesso della sua voce, alla sua sostanza demoniaca, al suo io smisurato; e poi, il già ricordato incontro con l'Arlecchino russo (che lo informerà, fra l'altro, di aver curato per ben due volte Kurtz, ma di saperlo ora aggravato), lo spettacolo delle teste mozzate dei nativi che avevano osato opporsi a quella ambigua divinità venuta da lontano. Malattia e morte, ancora una volta intrecciate fra loro:

The point was in his being a gifted creature and that of all his gifts the one that stood out pre-eminently, that carried with it a sense of real presence, was his ability to talk, his words – the gift of expression, the bewildering, the illuminating, the most exalted and the most contemptible, the pulsating stream of light or the deceitful flow from the heart of an impenetrable darkness.

[...]

I was cut to the quick at the idea of having lost the inestimable privilege of listening to the gifted Kurtz. Of course I was wrong. The privilege was waiting for me. Oh yes. I heard more than enough. And I was right, too. A voice. He was very little more than a voice. ... You should have heard him say, 'My ivory.' Yes, I heard him. 'My Intended, my ivory, my station, my river, my...' Everything belonged to him. ... Everything belonged to him – but that was a trifle. The thing was to know what he belonged to, how many powers of darkness claimed him for their own. That was the reflection that made you creepy all over.

[...]

<sup>34</sup> *Ivi*, pp. 46-47 [«A dirvi la verità, non vedevo l'ora di cambiarmi calze e scarpe. «È morto», mormorò l'agente, immensamente impressionato. «Nessun dubbio su questo, – dissi io strappandomi freneticamente le stringhe. – E a proposito, immagino che il signor Kurtz sarà morto anche lui a quest'ora»»].

<sup>35</sup> A un certo punto Marlow chiede ai suoi ascoltatori: «Do you see him? Do you see the story? Do you see anything?» (p. 27: «Forse che voi lo vedete? Vedete questa vicenda? Vedete qualcosa?»): la nettezza di contorni della letteratura tardo-vittoriana è scomparsa.

He had, and he informed me proudly, managed to nurse Kurtz through two illnesses ... He had been absent for several months – getting himself adored, I suppose – and had come down unexpectedly, with the intention to all appearance of making a raid either across the river or down stream. Evidently the appetite for more ivory had got the better of the – what shall I say – less material aspirations. However, he had got much worse suddenly. ‘I heard he was lying helpless, and so I came up – took my chance,’ said the Russian. ‘Oh, he is bad, very bad.’

[...]

Now I had suddenly a nearer view and its first result was to make me throw my head back as if before a blow. Then I went carefully from post to post with my glass, and I saw my mistake. These round knobs were not ornamental but symbolic; they were expressive and puzzling, striking and disturbing – food for thought and also for vultures if there had been any looking down from the sky; but at all events for such ants as were industrious enough to ascend the pole. They would have been even more impressive, those heads on the stakes, if their faces had not been turned to the house<sup>36</sup>.

<sup>36</sup> *Ivi*, pp. 47, 48, 55, 57. [«Il punto stava nel fatto che lui era una creatura particolarmente dotata, e che tra le sue doti quella che sopra tutte dominava, che portava con sé un senso di autentica presenza, era la sua abilità oratoria, erano le sue parole – il dono dell’espressione: stupefacente, illuminante, sublime e infimo, palpitante torrente di luce o ingannevole flusso scaturente dal cuore di una tenebra insondabile. ... Mi sentivo punto sul vivo al pensiero che avevo perduto l’instimabile privilegio di ascoltare quel prodigio di Kurtz. Naturalmente mi sbagliavo. Il privilegio era ancora là che mi aspettava. Proprio così, e mi toccò di udire fin troppo. Ma avevo anche ragione. Una voce, era poco più che una voce. ... Avreste dovuto sentirlo quando diceva “Il mio avorio”. Io l’ho sentito, sì. “La mia promessa sposa, il mio avorio, la mia stazione, il mio fiume, il mio...”: ogni cosa gli apparteneva ... Ogni cosa gli apparteneva – ma non significava granché. Il punto era sapere a cosa lui appartenesse, quali potenze delle tenebre lo rivendicassero a sé. Era una riflessione, questa, che vi faceva accapponare la pelle ... Egli era riuscito, mi informò con orgoglio, a curare Kurtz durante due malattie ... Era stato assente parecchi mesi – a farsi adorare, suppongo – ed era ricomparso inaspettatamente con l’intenzione, a quanto sembra, di fare una razzia sull’altra sponda del fiume o lungo il corso inferiore. Evidentemente, la brama di altro avorio aveva avuto la meglio sulle – come dire? – aspirazioni meno materiali. Comunque sia, il suo stato di salute era improvvisamente peggiorato. “Mi è giunto all’orecchio che giaceva ammalato, privo di soccorsi, e così sono venuto – correndo il rischio, – disse il russo – Oh, sta male, molto male” ... Ora all’improvviso ne avevo una visione più ravvicinata, il cui primo effetto fu di farmi buttare indietro la testa come per evitare un colpo. Mi misi ad osservare attentamente col binocolo un paletto dopo l’altro, e mi resi conto dell’errore che avevo fatto. Quelle protuberanze rotonde non erano decorative ma simboliche; erano espressive ed enigmatiche, sorprendenti e inquietanti – alimento per la riflessione non meno che per gli avvoltoi, se ce n’era qualcuno che guardava giù dal cielo; in ogni caso, per formiche abbastanza industrie da arrampicarsi in cima ai paletti. Sarebbero state ancora più impressionanti, quelle teste impalate, se le facce non fossero state rivolte verso la casa»]. Si può aggiungere, a commento dell’ultimo

Ma quando lo vediamo finalmente entrare in scena, in tutta la fragilità del suo corpo malato, Kurtz si mostra per quello che è e secondo quanto impongono i dettami della nuova narrativa: un antieroe fragile, un essere imperfetto, una creatura immersa nell'oscurità più che nella luce. *Morituri te salutant*. Anche qui risuona la frase che aveva ripetuto a sé stesso Marlow nell'ufficio delle impiegate-Parche donde aveva avuto inizio il suo viaggio in una terra sconosciuta e nei recessi più bui del cuore umano:

Suddenly round the corner of the house a group of men appeared, as though they had come up from the ground. They waded waist-deep in the grass in a compact body bearing an improvised stretcher in their midst. [...] He looked at least seven feet long. His covering had fallen off and his body emerged from it pitiful and appalling as from a winding-sheet. I could see the cage of his ribs all astir, the bones of his arm waving. It was as though an animated image of death carved out of old ivory had been shaking its hand with menaces at a motionless crowd of men made of dark and glittering bronze. I saw him open his mouth wide – it gave him a weirdly voracious aspect as though he had wanted to swallow all the air, all the earth, all the men before him. A deep voice reached me faintly. He must have been shouting. He fell back suddenly<sup>37</sup>.

Non si potrebbe dire di più, non si potrebbe dire meglio: l'ormai disutile altezza, sottolineata dalla posizione forzatamente orizzontale del corpo, la dipendenza dagli altri, una *hybris* ridimensionata in maniera radicale e definitiva da una bocca che ora può solo inalare il vuoto<sup>38</sup>, una voce (quella

passaggio, che in realtà Marlow descrive le teste come se ne avesse avuto una vista frontale. Il suo all'apparenza distaccato humour nero non deve far passare inosservato che con ogni probabilità erano state rivolte verso l'edificio affinché – nel quartier generale del piccolo stato personale di Kurtz – fungessero da monito a chi vi passava davanti o vi lavorava dentro.

<sup>37</sup> *Ivi*, p. 59 [«Ad un tratto, da dietro l'angolo della casa apparve un gruppetto d'uomini, quasi fossero sbucati fuori dal terreno. Procedevano immersi nell'erba fino alla vita, in gruppo serrato, portando in mezzo a loro una barella improvvisata ... Doveva essere alto un paio di metri almeno. Il drappo che lo copriva gli era caduto di dosso e il corpo spuntava fuori come da un sudario, pietoso e terrificante. Scorgevo distintamente la gabbia delle costole che ansimava, le ossa del braccio che gesticolava. Pareva una inanimata immagine di morte scolpita in vecchio avorio che agitasse la mano in atto di minaccia contro una folla immobile di uomini fusi in un bronzo scuro e luccicante. Lo vidi spalancare la bocca – e questo gli diede una sinistra espressione di voracità, come se avesse voluto inghiottire tutta l'aria, tutta la terra, tutti gli uomini che aveva dinanzi. Una voce profonda giunse fievolmente sino a me. Doveva aver gridato qualcosa. Poi, d'improvviso, ricadde all'indietro»].

<sup>38</sup> L'isotopia della bocca aperta ritorna, assieme a quelle dell'oscurità e degli inferi, quando Marlow si reca alla casa/cenotafio della fidanzata di Kurtz: «... but before the high and ponderous door, between the tall houses of a street as still and decorous as a well-kept alley in a cemetery, I had a vision of him on the stretcher opening his mouth voraciously as if

voce di cui erano state esaltate innumerevoli volte le qualità ipnotizzanti)<sup>39</sup> ridotta a flebile fiato di vento, l'avorio depredato con furia non di rado omicida trasformato – con una prodigiosa sovrapposizione semantica che ha la tinta del contrappasso – nella materia prima di una *imago mortis* di stampo medievale, primigenia. Si comprende bene che questo Faust moderno<sup>40</sup>, più contraddittorio, più torvo e in ultima analisi meno ardito del suo celebre predecessore (che, è bene ricordarlo, aveva osato confrontarsi con Dio), riceve qui la sanzione del suo «folle volo»: *Stipendium peccati mors est*, secondo quanto aveva ricordato il protagonista del dramma di Christopher Marlowe (ma non sapremo mai se il nome del principale narratore del racconto conradiano nasconda un ulteriore gioco di specchi testuali) citando nella prima scena dall'Epistola ai Romani di san Paolo. D'ora in avanti il racconto ne asseconderà una caduta inerziale, che conosce l'unico sussulto nel goffo tentativo di fuga stornato da Marlow<sup>41</sup>, in uno scontro ormai divenuto impari che non ricorda tanto la biblica, titanica lotta di Giacobbe con l'angelo quanto una

to devour all the earth with all its mankind» (ivi, p. 73: «... ma davanti a quel portone alto e massiccio, tra le case imponenti di una strada tranquilla e decorosa come un ben tenuto vialetto di cimitero, ebbi la visione di lui disteso sulla barella mentre spalancava voracemente la bocca quasi per divorare la terra intera e con essa tutta quanta l'umanità»).

<sup>39</sup> In questa voce divenuta espressione del male va a mio avviso colta, fra l'altro, una sorta di riscrittura parodica del celebre motto *Vir bonus dicendi peritus*, che Cicerone, Seneca e Quintiliano avevano ripreso da Catone e attorno al quale aveva ramificato l'idea classica che le qualità retoriche di un individuo non dovessero mai essere disgiunte dalla sua dirittura morale. La letteratura modernista, non solo inglese, si assume il compito di porre fra i suoi temi oggetto anche il relativismo etico. In ogni caso, l'ironia che l'autore fa gravare sul personaggio è intensificata da quanto di lui aveva detto il ragioniere capo della Compagnia: «Oh, he will go far, very far ... He will be a Somebody in the Administration before long» (ivi, p. 19: «Oh, andrà lontano, molto lontano ... Diventerà un pezzo grosso dell'Amministrazione, prima che passi gran tempo»). Solo a fatica Marlow rinuncerà alla tentazione, che considera un suo diritto, di consegnare all'oblio l'intera vicenda: «I've done enough for it to give me the indisputable right to lay it, if I choose, for an everlasting rest in the dustbin of progress, amongst all the sweepings and, figuratively speaking, all the dead cats of civilisation» (p. 50: «Per la quale ho fatto abbastanza da avere l'indiscutibile diritto di consegnarla, se così mi piacesse, a un eterno riposo nell'immondezzaio del progresso, fra tutti i rifiuti e, metaforicamente parlando, i gatti morti della civiltà»).

<sup>40</sup> Su questo aspetto del racconto si è espresso, con diversa argomentazione, V. Bruni nel saggio *L'iniziazione diabolica: matrice faustiana dell'eroe conradiano*, Piovani, Abano Terme 1980.

<sup>41</sup> Nella decisione di Kurtz, ricordata all'inizio della seconda sezione del racconto, di tornare alla foresta dopo aver intrapreso il viaggio verso l'avamposto europeo, che ha molto fatto discutere la critica, va a mio avviso colto un ulteriore tratto faustiano, l'esercizio del libero arbitrio: anche Kurtz avrebbe la possibilità di mutare orientamento, di lasciarsi il male alle spalle, ma agisce altrimenti. Significativo, in tal senso, è che nelle circostanze avesse deciso in piena autonomia: «... alone in a small dugout with four paddlers» (ivi, p. 32: «... tutto solo, in una piccola piroga, con quattro uomini alle pagaie»).

zuffa con una creatura salita per qualche tempo dall'inferno. E chissà se la celeberrima esclamazione che Kurtz lancia prima di spirare, «The horror! The horror!», rivolta «at some image, at some vision»<sup>42</sup>, letta da Marlow come un grido di disprezzo nei confronti dell'intero universo, non alluda anche allo spalancarsi di questo metafisico sito.

Nel corso della sommaria visita medica a cui era stato sottoposto prima della partenza, il dottore aveva chiesto a Marlow il permesso di prendergli le misure del cranio «in the interests of science», ma aveva avuto cura di precisare che per chiunque si recasse in Africa «the changes take place inside»<sup>43</sup>. È esattamente quello che può dirsi di Kurtz. Ambizioso, forse dotato di qualità autentiche in più di un settore (si pensi al quadro che il manager della stazione tiene appeso alla parete della stazione, alle poesie citate dall'Arlecchino russo, ai trascorsi come apprezzato musicista), partito dall'Europa sospinto da ideali almeno all'apparenza progressisti, si era poi trasformato rapidamente in un predatore compulsivo, in un despota sanguinario. Le frasi «I had immense plans», «I was on the threshold of great things», pronunciate quando Marlow interrompe quasi schernendolo la sua ultima fuga<sup>44</sup>, risuonano nel testo come un estremo, grottesco tentativo di ingannare se stesso, smentite dalle terribili parole con cui aveva, dopo qual-

<sup>42</sup> *Ivi*, p. 69 [«Che orrore! Che orrore! ... a non so quale immagine, a non so quale visione»]. Marlow porterà dentro di sé l'eco di questo grido, prima per strada, poi quando la *Intended* di Kurtz gli chiederà quali siano state le ultime parole del suo amato. Marlow ricorrerà dapprima all'ambiguo, sibillino (nel senso proprio del termine) enunciato «His end ... was in every way worthy of his life» (p. 76: «La sua fine ... è stata in tutto e per tutto degna della sua vita»), quindi sostituirà allo spaventoso grido il nome della donna: pietosa bugia, imposta dalle circostanze, ma certo è significativo che a chiusura del racconto stiano «the heart of an immense darkness» (p. 77: «il cuore di un'immensa tenebra») e la menzogna, che nelle circostanze ha – a dispetto di quanto possa apparire – ben poco di melodrammatico.

<sup>43</sup> *Ivi*, p. 11 [«nell'interesse della scienza ... i cambiamenti avvengono nell'interno»]. L'incontro fra Marlow e questo medico mal rasato e in pantofole anima una delle rare scene del racconto in cui il comico, inteso nel senso più lato del termine, si dispiega liberamente.

<sup>44</sup> *Ivi*, p. 65 [«Avevo dei progetti immensi ... Ero sul punto di compiere grandi cose»]. Marlow può prendersi la libertà di usare con lui un linguaggio grossolano, che nella circostanza il riferimento alla mancanza di oggetti contundenti fa quasi sconfinare nel comico: «... if you try to shout I'll smash your head with...'. There was not a stick or a stone near. 'I will throttle you for good,' I corrected myself» (ivi: «"... se tentate di gridare vi rompo a testa con...". Lì attorno non c'era né un sasso né un bastone. "Vi strozzo com'è vero Dio", mi corressi»). Ormai Kurtz non può più fare paura a nessuno. Quando infine Marlow lo depone sulla branda, ha – in questo immenso balzo all'indietro – la fragilità di un bambino: «his bony arm clasped round my neck – and he was not much heavier than a child» (ivi, p. 66: «col suo braccio ossuto stretto intorno al mio collo – pesava poco più d'un bambino»).

che tempo, postillato il rapporto già inviato alla International Society for the Suppression of Savage Customs: «Exterminate all the brutes!»<sup>45</sup>.

Che cosa abbia corrotto l'anima di Kurtz fino a trasformare il suo processo di *Bildung* in una involuzione etica, in un cedimento meditato alle pulsioni più esecrabili (su tutte, l'avidità materiale e il potere esercitato sul corpo altrui), il racconto non dice. Forse ad avere avuto la meglio saranno stati il fascino dell'abominio di cui parlava Marlow in apertura e la presa d'atto che un colonialismo dal volto umano è una contraddizione in termini. Di certo, Kurtz incarna una particolare degradazione del personaggio uomo quale lo aveva presentato la letteratura occidentale fino a quel momento. La malattia, in particolare, assume in lui simbolismi accentuati (non si parla mai di sintomi specifici, né si nomina la patologia che infine lo uccide) quanto negativi. La malattia come cemento che raffina l'animo e lo nobilita, che nella concezione cristiana del mondo aveva avuto il suo paradigma nella figura di Giobbe e che era diventata per gli eroi romantici quasi un blasone, conferendo spessore a un cliché che sarebbe durato almeno fino al Ralph di *The Portrait of a Lady* di Henry James (da quel momento in poi saranno nevrosi e psicosi varie a nutrire di sé i protagonisti in scarsa sintonia con se

<sup>45</sup> *Ivi*, p. 50 [«Sterminate tutti questi bruti!】. Nel rapporto brillano frasi come «By the simple exercise of our will we can exert a power for good practically unbounded», che Marlow chiosa con un'ironia caustica, sottolineata dall'uso delle maiuscole: «It gave me the notion of an exotic Immensity ruled by an august Benevolence» (p. 50: «Mediante il semplice esercizio della nostra volontà, possiamo esercitare un potere benefico praticamente illimitato ... Mi fece venire in mente l'idea di un'esotica Immensità governata da una augusta Benevolenza»). Di ritorno a Londra, un sedicente cugino di Kurtz manifesterà a Marlow l'opinione che se il suo parente si fosse dato alla politica si sarebbe schierato «on the popular side» (p. 72: «dalla parte del popolo»), anche se poi aggiunge che lo avrebbe visto bene alla guida di qualsiasi partito! Non manca di aggiungere che a suo dire «Kurtz really couldn't write a bit» (*ivi*: «Kurtz non aveva alcun talento di scrittore»). Come si vede, Kurtz subisce qui un ulteriore, duplice ridimensionamento: fumoso in politica ai limiti del qualunquismo, esce malconcio anche dal confronto con la parola scritta. Non va nemmeno dimenticata l'insistenza sulla sua calvizie, che non consente a Conrad solo una ulteriore quanto sagace sovrapposizione di piani semantici, ma allude – in omaggio a una convenzione antichissima – ad una sottrazione di virilità: «And the lofty frontal bone of Mr. Kurtz! They say the hair goes on growing sometimes, but this – ah – specimen was impressively bald. The wilderness had patted him on the head, and behold, it was like a ball – an ivory ball; it had caressed him and – lo! – he had withered» (p. 48: «E l'altissimo osso frontale del signor Kurtz! Ho sentito dire che talvolta i capelli continuano a crescere, ma questo, come dire, questo esemplare era di una calvizie impressionante. Quella immensità selvaggia gli aveva dato un buffetto sulla testa, ed eccola di colpo diventata simile a una palla – una palla d'avorio; quella terra lo aveva accarezzato, ed ecco, lui si era avvizzito»). Qui, ricorrendo al termine «specimen», l'irridente Marlow sembra far suoi toni e stile del medico che lo aveva visitato.

stessi e con ciò che li circonda) non esplora il male di vivere ma sanziona l'inconfessabile. Ritornato a Londra, Marlow riflette sull'estremo grido di Kurtz e su quale senso avesse avuto l'esistenza di una «gifted creature», di un «remarkable man» del suo stampo:

Since I had peeped over the edge myself, I understand better the meaning of his stare that could not see the flame of the candle but was wide enough to embrace the whole universe, piercing enough to penetrate all the hearts that beat in the darkness. [...] Better his cry – much better. It was an affirmation, a moral victory paid for by innumerable defeats, by abominable terrors, by abominable satisfactions. But it was a victory<sup>46</sup>.

Il lettore, però, ha potuto verificare in molti momenti del racconto come Marlow, anche lui caratterizzato in perfetta linea con le istanze del nascente modernismo letterario, sia un narratore incerto, contraddittorio, consapevole dei suoi limiti intellettuali, in qualche caso scarsamente affidabile. Il passo citato lo dimostra in maniera esemplare. Se subire «innumerevoli disfatte», cedere ad «abominevoli soddisfazioni» e morire illacrimati, senza aver portato a vero compimento nulla se non il male, è una vittoria, allora si tratta di una vittoria che somiglia molto a una catastrofe, a un vero e proprio collasso dell'io. La sancisce meglio di tutti il boy di colore che annuncia la morte di Kurtz avvenuta, non per caso, fuori scena: «Suddenly the Manager's boy put his insolent black head in the doorway and said in a tone of scathing contempt: 'Mistah Kurtz – he dead'»<sup>47</sup>. A somiglianza del dirigente commerciale danese evocato ad inizio di racconto, anche questo invasore ha dimostrato di non essere immortale. Qualche rigo più avanti il testo è ancora più impietoso: «But I am of course aware that next day the pilgrims buried something in a muddy hole»<sup>48</sup>. L'uomo e il personaggio si sono mutati in «qualcosa», e la terra – la sconfinata terra/mondo africana – si è contratta in una pozza piena di fango.

<sup>46</sup> *Ivi*, p. 70 [«E poiché ho sbirciato anch'io sull'orlo dell'aldilà, capisco meglio, ora, il significato di quel suo sguardo fisso che non riusciva a vedere la fiamma di una candela ma era tanto vasto da abbracciare l'intero universo, tanto acuto da penetrare in tutti i cuori che pulsano nella tenebra ... Meglio allora il suo grido – molto meglio. Era un'affermazione, una vittoria morale pagata al prezzo d'innumerevoli disfatte, di terrori abominevoli, di abominevoli soddisfazioni. Pure, era una vittoria»].

<sup>47</sup> *Ivi*, p. 69 [«A un tratto il boy del direttore mostrò dalla soglia la sua insolente testa nera e disse in tono di maligno disprezzo: "Mistar Kurtz – lui morto"»].

<sup>48</sup> *Ibidem* [«Naturalmente, non ignoro che l'indomani i pellegrini seppellirono qualcosa in un buco dentro il fango»].

# Mrs. Dalloway e l'uomo che parlava agli uccelli

di *Angela Leonardi*

Già ha coperto metà dell'anima  
la follia con la sua ala,  
e un vino di fuoco versa  
e chiama in una valle nera.  
Ed io ho compreso che devo  
concederle la vittoria,  
dando ascolto al mio delirio  
come se fosse ormai quello di un altro.

Anna Achmatova

Chi legga il saggio dedicato da Stephen Trombly ai luminari che ebbero in cura Virginia Woolf nel corso dei suoi ricorrenti periodi di depressione<sup>1</sup>, giunge agevolmente alla conclusione che quando si tratta dell'animo umano è difficile per tutti, compresi i cosiddetti specialisti, inoltrarsi con risultati confortanti entro una materia scabrosa e sfuggente per antonomasia. Di sicuro c'è solo che a seguito di ogni trattamento o maltrattamento cui veniva

<sup>1</sup> S. Trombly, *All that summer she was mad? Virginia Woolf and Her Doctors*, Junction Book, London 1981. Trombly riporta e discute ampi stralci dalle pubblicazioni dei medici (Sir G.H. Savage, Sir Henry Head, Sir Maurice Craig, T.B. Hyslop) che ebbero in cura la scrittrice. È lecito trarne impressioni allarmanti. Savage (*nomen omen*), in particolare, sosteneva con granitica sicumera che un'istruzione troppo accurata nuocesse alle donne: «A strong and healthy girl of a nervous family is encouraged to read for examinations, and having distinguished herself, is, perhaps, sent to some fashionable forcing house, where useless book learning is crammed into her. [...] Or if a similarly promising girl is allowed to educate herself at home, the danger of solitary work and want of social fruition may be seen in conceit of developing into insanity» (p. 126). Trombly giunge alla conclusione che nel caso di Virginia non si trattasse comunque di follia conclamata, ma di neurosi (anche di grave entità: sono ben noti i suoi tentativi di suicidio) insorte a seguito della morte dei genitori e delle molestie sessuali patite dai fratellastri George e Gerard Duckworth. Su quest'ultimo punto si veda: L. De Salvo, *Virginia Woolf: the Impact of Childhood Sexual Abuse on Her Life and Work*, Women's Press, London 1989. Ma l'intera materia resta in buona parte congetturale. Preciso infine che la frase incorporata nel titolo dello studio di Trombly è tratta dalla vasta e ben nota biografia che alla scrittrice dedicò il nipote Quentin Bell (*Virginia Woolf: A Biography*, The Hogarth Press, London 1960, vol. I, p. 90). A dire il vero, nemmeno Leonard Woolf nutri dubbi sulla follia, ancorché intermittente, della consorte (così, *passim*, nei volumi autobiografici apparsi fra il 1960 e il 1969).

sottoposta, la Woolf maturava un crescente disagio, per non dire disprezzo<sup>2</sup>, nei confronti di psicologi e psichiatri ai quali Freud aveva detto ancora troppo poco: non quanto, in ogni caso, sarebbe stato necessario per stornarli da pratiche dipendenti in maniera ancora accentuata dalle conclamate certezze del positivismo ottocentesco. Di qui una serie di cure non di rado stravaganti, sbilanciate pressoché per intero sull'organico, tutte dagli esiti assai dubbi. Sin dai suoi primordi, invece, la letteratura aveva dimostrato di saper cogliere con straordinario acume le valenze metaforiche, ancorché complesse, della malattia in generale e della malattia mentale in specie, tracciando una lunghissima filiera che la declinava in un numero altrettanto cospicuo di varianti. Dal Penteo delle *Baccanti* di Euripide ad Oreste (quale lo si ritrova caratterizzato nell'*Elettra* di Sofocle), all'Aiace che ci mostra l'*Odissea*, via via fino ai più moderni casi incarnati dall'Amleto o dal Lear di Shakespeare, dall'Orlando di Ariosto al Don Chisciotte di Cervantes, dal Tristram di Sterne<sup>3</sup> alle inquietanti figure disegnate da Dostoevskij – per fermarsi a pochi fra i tanti esempi che si potrebbero addurre – prende forma uno spazio tematico in cui il deragliamento dal senso comunemente attribuito al termine “ragione” consente agli artisti la messa a punto di opere e mitografie di accertato valore estetico, capaci di accogliere riflessioni portentose sull'uomo e sul suo ultimo destino.

Gli scrittori del Novecento, quando decidono di confrontarsi con la follia, preferiscono parlare di male dell'anima connesso al male di vivere, lasciando che ad indirizzare le loro istanze formali sia questa premessa di carattere sostanzialmente ideologico: nascono da qui, in Italia, accanto a tanti personaggi di Pirandello, lo Zeno Cosini di Svevo, il Gonzalo Pirobutirro di Gadda e lo scavo autobiografico di Berto. Più lunga ancora la fila dei suicidi, nel secolo addirittura fitta. Le danno forma e sostanza l'attrito

<sup>2</sup> I diari e l'epistolario della Woolf pullulano di notazioni negative sui medici. A volte l'autrice affida il suo sarcasmo a osservazioni indirette: «Savage lives with an odd lot of people; a daughter who is not to his level, and strange fossils» (N. Nicolson, ed., *The Letters of Virginia Woolf*, vol. I, The Hogarth Press, London 1975, p. 179). Ne aveva ben donde: a parte le traversie personali, Savage e colleghi si dimostrarono tragicamente incapaci nel curare l'amatissimo fratello Thoby quando nel corso di un viaggio in Grecia (8 aprile - 1 novembre 1906) contrasse la febbre tifoidea che al ritorno in patria lo avrebbe condotto alla morte (20 novembre 1906). Sul rapporto fra la scrittrice, i medici e la transcodificazione di questo attrito si veda, in particolare, E. Abel, *Virginia Woolf and the Fiction of Psychoanalysis*, Chicago, University of Chicago Press, Chicago 1989. A conclusioni assai severe nei confronti della scienza clinica del tempo giunge A.H. Bond in *Who Killed Virginia Woolf? A Psychobiography*, Universe, Lincoln 2000.

<sup>3</sup> Non va dimenticato che il cognome Shandy è modellato su un lemma che significa “tipo bizzarro; mattoide”.

spesso doloroso fra storia collettiva e storia privata (valgano ad esempio l'avvento dei totalitarismi, le due guerre mondiali, i genocidi programmati e perpetrati, l'accentuazione della solitudine di massa, i colpi inferti all'io da una realtà sempre più indecifrabile nei suoi contorni e mille altri inediti mali): dal Guido Speier del già ricordato Svevo si trascorre, passando a letterature altre da quella italiana, al Gregor Samsa di Kafka al Lord Jim di Conrad allo Joseph Trotta di Roth, via via fino ai personaggi di Canetti, Malraux, Sartre, Faulkner, che trasformano in progetto ed azione la metaforica lama evocata da Amleto per chiudere una volta per tutte le ferite aperte nel cuore da un mondo nemico di ogni vero sentire<sup>4</sup>.

A Septimus Warren Smith, il lacerato deuteragonista di *Mrs. Dalloway* (1925), Virginia Woolf affida il compito di accogliere dentro di sé sia il tema della follia che quello della morte volontaria. Le premesse esistenziali da cui muove il narrato e la logica che le informa sono dichiarate a metà romanzo in una proposizione che, inserita dalla voce narrante in un momento in cui si sta discutendo di Sir William Bradshaw, vale a dire di un medico che il lettore non vedrà mai attraversato da dubbi, parrebbe incongrua se non le conferisse forza probativa l'evoluzione prima e il precipitare poi della patologia di cui soffre il giovane reduce:

To his patients he gave three-quarters of an hour; and if in this exacting science which has to do with what, after all, we know nothing about – the nervous system, the human brain – a doctor loses his sense of proportion, as doctor he fails<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> Si veda la voce SUICIDIO, a firma di S. Manferlotti, nel *Dizionario dei temi letterari*, a cura di R. Ceserani - M. Domenichelli - P. Fasano, UTET, Torino 2007, vol. III, pp. 2403-8, con relativa bibliografia.

<sup>5</sup> V. Woolf, *Mrs. Dalloway*, The Hogarth Press, London 1958, pp. 109-10. D'ora in avanti citato col solo titolo. [«Ai suoi pazienti concedeva tre quarti d'ora; e se in questa scienza rigorosa che si occupa di una materia di cui, a ben vedere, non sappiamo niente – il sistema nervoso, il cervello umano – un medico perde il senso della proporzione, come medico fallisce» (qui come nell'intero saggio, traggio la traduzione dall'edizione bilingue curata da M. Sestito: V. Woolf, *La signora Dalloway*, Marsilio, Venezia 2012)]. Da un punto di vista sintattico, la riflessione potrebbe appartenere allo stesso Bradshaw, ma il fatto che essa contraddica *de facto* la sua pratica clinica autorizza ad attribuirlo, prima ancora che al narratore, all'autrice. Non vi è infatti biografia a lei dedicata che non insista sulla estrema tensione che caratterizzò i suoi rapporti coi medici. Come si è già detto, Virginia ne diffidava totalmente. Il fatto che nel romanzo sia il dottor Holmes che il dottor Bradshaw siano descritti spesso in termini caricaturali (del secondo si annota, per esempio, che non apriva libro che non trattasse della propria disciplina) mostra che è sua intenzione consumare almeno nella finzione una personale vendetta. La gran parte degli studiosi ha voluto rintracciare analogie fra il suo caso come "paziente" e quello di Septimus, spesso discutendole nei dettagli (così fa anche Trombley, per esempio) ma si tratta di una prassi critica assai pericolosa perché vi si annida il

Se ne deduce che in *Mrs. Dalloway* il piano del contenuto investe un triangolo tematico – vita, follia, morte – avente a proprio nucleo una materia inafferrabile, eppure irta di questioni ineludibili: se la morte è ineluttabile affermazione del non essere secondo modalità diversissime fra loro ma tutte convergenti nell'esito finale, e la follia è perdita della cartesiana coscienza del sé, la vita impone (quando, come avviene nel romanzo, entra in conflitto con la malattia e con la malattia mentale in specie) una serie di 'contrattazioni' fra io e mondo che investono la sua stessa sostanza a cominciare da alcuni pochi quesiti di fondo: che cosa significhi vivere, per che cosa si debba vivere, come si possa dialogare con quel corpo che ci è stato consegnato alla nascita e che ad ogni momento può far valere una sua letale autonomia. Non possiamo sapere quali visioni e quali scatti del pensiero abbiano attraversato la mente della Woolf durante i suoi stati di depressione e nel corso delle degenze più o meno lunghe che ebbe a patire, ma è plausibile che ad ogni uscita dal buio della segregazione coatta e degli psicofarmaci (erano anni in cui il bromuro imperversava) lei abbia sentito rafforzarsi dentro di sé il convincimento che la letteratura, in virtù del marcato tasso simbolico e metaforico che la connota per definizione, abbia più di altre trasfigurazioni del reale il diritto di applicarsi a materie che il semplice empirismo arriverebbe a coprire solo in parte e al tempo stesso possa far sua la speranza di pervenire, applicando i propri protocolli stilistici e concettuali, a una forma, per quanto anch'essa indistinta e sempre provvisoria, di verità.

Una volta abbozzati i contenuti, nel caso di *Mrs. Dalloway* si presentava all'autrice un pericolo: che una eccessiva rarefazione della materia potesse produrre una prosa d'arte avvitata su se stessa, subordinata più del dovuto al piano dell'espressione e tale da mortificare il messaggio o i messaggi che qualsiasi opera di finzione, a prescindere da altre considerazioni parimenti connesse ai suoi statuti, emette o incapsula al suo interno. Di qui la meditata scelta di un personaggio come Septimus, che non è, se così si può dire, un alienato qualunque, ma l'esito di contraddizioni tangibili, tutte interne alla storia umana, deflagrate in una spaventosa ecatombe collettiva. «La verità è concreta», ebbe a dettare Hegel con formula diventata famosa. Forse il filosofo tedesco peccava, almeno in questo apoftegma, di eccessivo ottimismo, ma è certo di centrale importanza il fatto che Septimus soffra

rischio che si sorvoli sulla trasformazione del vissuto in stilistico frutto della fantasia creatrice, che in letteratura è valore primario. Quanto alla sapienza formale esplicitata dalla Woolf nell'articolare una doppia o tripla voce all'interno di uno stesso periodo, resta fondamentale quanto ne ha scritto J. Guiguet nel suo *Virginia Woolf et son oeuvre, l'art et la quête du réel*, Didier, Paris 1962 (trad. inglese: *Virginia Woolf and Her Works*, The Hogarth Press, London 1965).

di una patologia ben definita (*shell shock*, shock da granata),<sup>6</sup> intervenuta nel corso della prima guerra mondiale, la stessa in cui egli aveva combattuto e in cui aveva trovato la morte il suo diretto superiore ed amico Evans. Il lettore non apprende subito questo dato essenziale. La prima descrizione di Septimus, che interviene a seguito della sua reazione (o, per meglio dire, della sua assenza di reazione) allo scoppio proveniente da un'automobile che a Bond Street ha attirato l'attenzione di tutti, comprese Clarissa Dalloway e Miss Pym, la fioraia che la sta servendo, non accoglie infatti accenni al conflitto al quale il giovane è malamente sopravvissuto. È anche il primo e più semplice esempio di quella sincronizzazione dei movimenti dei personaggi che in *Ulysses* Joyce aveva già dimostrato di saper condurre con la maestria del virtuoso e che nel resto del romanzo la Woolf padroneggerà con analoga sicurezza:

Septimus Warren Smith, who found himself unable to pass, heard it.  
Septimus Warren Smith, aged about thirty, pale-faced, beak-nosed, wearing brown shoes and a shabby overcoat, with hazel eyes which had that look of apprehension in them which makes complete strangers apprehensive too. The world had raised its whip; where will it descend?<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Il termine, presto passato a definire qualsiasi trauma da combattimento, fu usato dallo psicologo londinese Charles Myers in un articolo apparso nel 1915 sulla rivista *The Lancet*. Secondo le stime dell'esercito inglese, nello stesso anno ne era già affetto il 20% circa delle truppe. Tra gli studi condotti sull'argomento si segnala la recente monografia di P. Leese, *Shell Shock. Traumatic Neurosis and the British Soldiers of the First World War*, Palgrave-Macmillan, Basingstoke 2012. Una nota a margine della patologia di Septimus: la parola "folle" è di origine latina e indica il mantice, il soffiutto; donde, metaforicamente, una testa vuota. Come vedremo, la testa di Septimus è fin troppo piena delle brutture del mondo.

<sup>7</sup> *Mrs. Dalloway*, p. 17 [«Septimus Warren Smith, che si trovò impossibilitato a passare, lo senti. Septimus Warren Smith, sulla trentina, la faccia pallida e il naso a becco d'uccello, scarpe marroni e soprabito liso, occhi nocciola e quel tipo di sguardo apprensivo che rende apprensivo anche un perfetto estraneo. Il mondo ha sollevato la frusta; dove colpirà?».]. Significativo è che lo scoppio sia definito nel testo «violent explosion» (p. 16) e che solo qualche rigo innanzi la voce narrante lo abbia addirittura individuato come «a pistol shot» (ivi). Entrambi i termini, connessi al linguaggio delle armi, vanno inseriti nella macro-isotopia della guerra, che tanta parte ha nei pensieri di Clarissa e nell'insorgenza della malattia mentale in Septimus. Altri personaggi hanno già pianto nella pagina i loro ragazzi uccisi: «For it was the middle of June. The War was over, except for some one like Mrs. Foxcroft at the Embassy last night eating her heart out because that nice boy was killed and now the old Manor House must go to a cousin; or Lady Bexborough who opened a bazaar, they said, with the telegram in her hand, John, her favourite, killed; but it was over; thank Heaven – over» (pp. 6-7: «Perché era metà giugno. La Guerra era finita, tranne per chi come la signora Foxcroft l'altra sera all'ambasciata aveva il cuore a pezzi poiché quel caro ragazzo era stato ucciso, e adesso la vecchia casa di famiglia sarebbe andata a un cugino; o Lady Bexborough che aveva inaugurato una vendita di beneficenza, dicevano, col telegramma in

Il soprabito liso e lo sguardo allarmato, che per sineddoche alludono a un uomo consunto fuori e dentro di sé, preparano la pagina e il lettore all'immagine immediatamente successiva di un mondo personificato e malevolo, che lascia cadere su una vittima non ancora nominata una frusta che dovrà dilaniare e uccidere. Ancora poche righe e gli occhi di Septimus non porranno più domande, ma vedranno *qualcosa*, affissandosi su un orrore divenuto anch'esso cosmico:

Septimus looked. Boys on bicycles sprang off. Traffic accumulated. And there the motor car stood, with drawn blinds, and upon them a curious pattern like a tree, Septimus thought, and this gradual drawing together of everything to one centre before his eyes, as if some horror had come almost to the surface and was about to burst into flames, terrified him. The world wavered and quivered and threatened to burst into flames. It is I who am blocking the way, he thought<sup>8</sup>.

Qualche rigo più avanti, quando l'automobile regale si rimette in moto, il parco si slarga in una visione apocalittica che inabissa l'intera città fran-

mano, John ucciso, il suo prediletto; ma era finita; grazie a Dio, finita»). E più avanti: «... in all the hat shops and tailors' shops strangers looked at each other and thought of the dead» (p. 21: «... in ogni negozio di cappelli e in ogni sartoria, persone estranee si guardarono e pensarono ai morti»). Si noti la sagace ironia con cui la scrittrice, allude – nel primo passo citato – all'attaccamento (lo diremmo verghiano) che le classi abbienti manifestano per la «roba», a dispetto di qualsiasi tragedia familiare che le colpisca.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 18 [«Septimus guardava. Dei ragazzi scesero dalle biciclette con un balzo. Il traffico aumentava. E l'automobile stava lì ferma, mostrando un motivo curioso sulle tendine tirate, come un albero, pensò Septimus, e questa graduale attrazione di ogni cosa verso un unico centro davanti ai suoi occhi, come se un qualche orrore fosse quasi giunto in superficie e stesse per avampare, lo terrorizzò. Il mondo vacillava, tremante, e minacciava di avampare»]. Septimus non è il solo ad avere visione di quell'orrore che anni prima aveva ricevuto la sua consacrazione letteraria nelle celebri pagine di Conrad. Gli fa eco la giovane Maisie Johnson, appena giunta a Londra in cerca di lavoro. Quando, attraversando Regent's Park, il suo sguardo cade su Septimus e sulla moglie Lucrezia, i due le sembrano subito inquietanti, «strange» (in poche righe l'aggettivo ricorre più volte). Ne rimane atterrita. Nel momento in cui sovrappone le loro figure a quelle degli infermi di cui il luogo sembra pullulare («... the old men and women, invalids most of them in Bath chairs...»; p. 30: «... i vecchi invalidi, uomini e donne, quasi tutti in carrozella...»), si sente invasa da un sentimento di orrore: «Horror! Horror! she wanted to cry» (p. 31: «Orrore! Orrore! Voleva gridare»). Le sembra che litighino. Peter Walsh, che pure li scorge da lontano, penserà la stessa cosa, ma interpreterà la loro sofferta discussione come una baruffa fra amanti. In tal modo la Woolf sottolinea per l'ennesima volta (l'esempio più noto è dato dal racconto *The Mark on the Wall*) la fallacia del metodo induttivo, gli errori prospettici in cui troppo spesso cadono gli esseri umani, perfino quando si tratti degli oggetti più comuni. Dimostrare, infine, che la scrittrice avesse in mente Conrad quando vergò queste pagine è impossibile, ma la consonanza mi sembra evidente e fa riflettere.

tumandola in rovine, facendone un reperto archeologico segnato, quasi si trattasse di una novella Pompei, dalla morte. L'allusione ai denti cariati dei defunti, che chiude la descrizione, sembra suggerire che Londra, forse proposta come sineddoche dell'intero mondo, va incontro a un destino che ha mostrato di meritarsi:

The motor car with its blinds drawn and an air of inscrutable reserve proceeded towards Piccadilly [...] But there could be no doubt that greatness was seated within; greatness was passing, hidden, down Bond Street, removed only by a hand's-breath from ordinary who might now, for the first and last time, be within speaking distance of the majesty of England, of the enduring symbol of the state which will be known to curious antiquaries, sifting the ruins of time, when London is a grass-grown path and all those hurrying along the pavement this Wednesday morning are but bones with a few wedding rings mixed up in their dust and the gold stoppings of innumerable decayed teeth. The face in the car will then be known<sup>9</sup>.

Una maestà peritura, come si vede, anzi già estinta (e il dettaglio dei denti guasti ci autorizza a parlare di humour nero più che di ironia). Ma non si tratta solo di una ripresa del *Sic transit gloria mundi* di antica memoria. Questa Londra metamorfosata in uno sterminato cimitero pullulante di ossa è la stessa città in cui Clarissa Dalloway acquista fasci di fiori (non sono i fiori il simbolo dell'effimero da sempre più amato dagli artisti, non solo dai maestri della parola?) per una festa che riceve già qui la sua malaugurosa sanzione, vale a dire ben prima che il suicidio di Septimus consegnì alla serata mondana il suo senso di resistenza più o meno disperata al dolore e all'ineluttabilità della fine. Del resto, se il sorriso di Clarissa è sano – come vuole esserlo il buon senso che tante volte lei cerca dentro di sé e ostenta –, sano non è il suo organismo<sup>10</sup>. Già prima che passasse l'automobile che aveva

<sup>9</sup> p. 19 [«L'automobile, con le tendine tirate e un'aria di impenetrabile riserbo proseguì verso Piccadilly ... Ma senza dubbio là dentro sedeva la grandezza; la grandezza stava passando, celata, lungo Bond Street, solo a un palmo di distanza dalla gente comune che adesso, per la prima e l'ultima volta, poteva trovarsi a portata di voce dalla maestà d'Inghilterra, l'imperituro simbolo dello stato che sarà conosciuto da curiosi antiquari, intenti a setacciare le rovine del tempo, quando Londra sarà un sentiero invaso dall'erba, e tutti gli affannati passanti di questo mercoledì mattina non saranno che ossa, con qualche anello nuziale mischiato alla polvere e innumerevoli otturazioni d'oro di denti cariati. Il volto nell'automobile sarà conosciuto allora»].

<sup>10</sup> Nel settembre del 1925 T.S. Eliot chiese alla Woolf di mandargli un articolo per «The New Criterion». La scrittrice rispose inviandogli dopo qualche tempo *On Being Ill*, che apparve sul numero di gennaio del 1926, poi sulla rivista americana «Forum» (aprile dello stesso anno), infine in volume (The Hogarth Press, London 1930). È anche l'unico suo scritto dedicato espressamente al tema del rapporto fra malattia e letteratura. Eliot, però, non ne fu entusiasta,

attirato l'attenzione sua, di Septimus e Lucrezia, dei bottegai e dei numerosi passanti, abbiamo appreso che Clarissa, pur non essendo vecchia – ha cinquantadue anni – si è vista imbiancare i capelli anzi tempo a causa di una malattia (verrà precisato poi che si tratta di una cardiopatia); un particolare sul quale il testo insiste, prima mostrando questo indebolimento del corpo dall'esterno, poi facendolo emergere dai pensieri stessi della protagonista:

A charming woman, Scrope Purvis thought her (knowing her as one does know people who live next door to one in Westminster); a touch of the bird about her, of the jay, blue-green, light, vivacious, though she was over fifty, and grown very white since her illness.

[...]

What would he think, she wondered, when he came back?

That she had grown older? Would he say that, or would she see him thinking when he came back, that she had grown older? Since her illness she had turned almost white<sup>11</sup>.

con qualche ragione. L'articolo ha un esordio promettente: «... it becomes strange indeed that illness has not taken its place with love and battle and jealousy among the prime themes of literature» (V. Woolf, *On Being Ill*, in *The Moment and Other Essays*, The Hogarth Press, London 1952<sup>3</sup>, p. 14: «... allora diventa davvero strano che la malattia non abbia preso lo stesso posto dell'amore, della guerra, della gelosia tra i più grandi temi della letteratura»; trad. it. di N. Fusini, in V. Woolf, *Saggi, prose, racconti*, Mondadori, Milano 1998). Ma, dopo aver citato De Quincey e Proust, la scrittrice procede per divagazioni, quasi avesse paura del tema trattato. Elegantissimo permane lo stile, che consente a N. Gardini, curatore dell'edizione Bollati Boringhieri, di parlare di questo cimento woolfiano in termini caldamente elogiativi (*Un saggio pindarico*, in: V. Woolf, *Sulla malattia*, a cura di N.G., Torino 2006, pp. 33-47).

<sup>11</sup> pp. 6 e 41 [«Una donna piena di fascino la riteneva Scrope Purvis (conoscendola come si conoscono i vicini di casa a Westminster); un che di uccello in lei, di ghiandaia, verde-azzurra, leggera, vivace, anche se aveva passato i cinquant'anni e le si erano sbiancati i capelli dopo la malattia ... E lui che cosa avrebbe pensato, si chiese, al suo ritorno? che era invecchiata? Era vero. Dopo la malattia aveva ormai i capelli quasi completamente bianchi. Interessante è anche che Clarissa pensi alla propria malattia quando sente montare dentro di sé un sentimento estremo come l'odio nei confronti di Miss Kilman, l'insegnante che le sta plagiando la figlia Elizabeth: «... for at any moment this brute would be stirring, this hatred, which, especially since her illness, had power to make her feel scraped, hurt in her spine; gave her physical pain...» (p. 15: «... perché in qualunque momento la bestia poteva destarsi, quest'odio che, soprattutto dopo la malattia, riusciva a farla sentire graffiata, lesa nel midollo; le dava un dolore fisico...»). Qui la scrittrice è particolarmente efficace nel definire l'ininterrotto, teso e sofferto *self control* che Clarissa si impone. Alla malattia di Clarissa pensa anche l'amico e vecchio spasimante Peter Walsh, che arriva a immaginarla morta d'infarto: «It was her heart, he remembered; and the sudden loudness of the final stroke tolled for death that surprised in the midst of life, Clarissa falling wheer she stood, in her drawing-room» (p. 56: «Era il cuore, ricordò; e la subitanea sonorità dell'ultimo rintocco suonò a morte; la morte che sorprende in mezzo alla vita. Clarissa che cadeva a terra all'improvviso, in salotto»). Il comune

Il destino di Septimus e Clarissa, insomma, si consuma entro lo spazio circoscritto da una realtà che ha fra i suoi tratti precipui i mali del corpo, la senescenza e la follia e la morte. Il grande poeta austriaco Rainer Maria Rilke, morto appena un anno dopo la pubblicazione di *Mrs. Dalloway*, aveva non a caso ammonito in una delle sue liriche più celebrate: «Der Tod ist groß. / Wir sind die Seinen / lachenden Munds. / Wenn wir uns mitten in leben meinen, / wagt er zu weinen mitten in uns»<sup>12</sup>. Clarissa diviene consapevole di questa verità nelle ultime pagine del romanzo, quando la moglie del dottor Bradshaw le riferisce della telefonata con cui il marito era stato informato della morte per suicidio di un suo giovane paziente. La sua prima reazione parrebbe quasi una chiosa ai versi di Rilke:

Oh! thought Clarissa, in the middle of my party, here's death, she thought.

[...]

What business had the Bradshaws to talk of death at her party? A young man had killed himself. And they talked of it at her party – the Bradshaws talked of death. He had killed himself – but how? Always her body went through it first, when she was told, suddenly, of an accident; her dress flamed, her body burnt. He had thrown himself from a window. Up had flashed the ground; through him, blundering, bruising, went the rusty spikes. There he lay with a thud, thud, thud in his brain, and then a suffocation of blackness. So she saw it. But why had he done it? And the Bradshaws talked of it at her party!<sup>13</sup>

uso del verbo *toll* ci autorizza a sovrapporre qui al rintocco della chiesa di St. Margaret, che induce in Peter pensieri tanto funesti, il suono della celeberrima campana di John Donne, che parimenti ricordava agli uomini l'imprevedibilità della fine. Qualche minuto prima (p. 55) Peter ha formulato fra sé più di un giudizio severo nei confronti dell'amica, che a volte gli appare insincera, di scarsa consistenza interiore, conformista. Ciò serve a rendere dinamico il racconto, è ovvio, e a dimostrare quanto poco si conoscano gli esseri umani fra loro. Ma ha ragione P. Citati a dire che Clarissa «porta nella mente una sostanza gelida, cristallina e impenetrabile» (P. Citati, *Virginia Woolf 1923-1927*, in *La malattia dell'infinito. La letteratura del Novecento*, Mondadori, Milano 2008, p. 102).

<sup>12</sup> «La morte è grande. / Noi siamo cosa sua e ridiamo. / Quando ci crediamo in piena vita, / essa osa piangere dentro di noi» (trad. it. di I. A. Chiusano).

<sup>13</sup> pp. 201-2 [«Oh, pensò Clarissa, in mezzo alla mia festa, ecco la morte, pensò ... Come gli veniva in mente ai Bradshaw di parlare di morte alla sua festa? Un giovane uomo si era ucciso. E loro ne parlavano alla sua festa – i Bradshaw parlavano della morte. Si era ucciso – ma come? Sempre il suo corpo ci passava per primo, se all'improvviso sentiva di un incidente; il vestito prendeva fuoco, il corpo bruciava. Si era buttato dalla finestra. Verso l'alto era saettato il suolo; lo avevano trapassato, a caso, dolorosamente, le punte arrugginite. Lì era rimasto a giacere, tum, tum, tum nel cervello, e poi un'asfissia di tenebra. Fu questo che vide. Ma perché l'aveva fatto? E i Bradshaw ne parlavano alla sua festa!»].

Passo mirabile quanto complesso. Aperto e chiuso da due proposizioni interrogative che sono il correlativo sintattico dell'atto di stringere gli occhi – presi da un sentimento misto di incredulità e irritazione – di fronte a un evento imprevisto e cruento che smembra qualsiasi progetto di segno opposto prima coltivato, e preceduto da gesti innocenti (Mrs. Dalloway ha personalmente disposto i fiori nei vasi...), il paragrafo accoglie il momento in cui, preparato da un minuscolo iato temporale durante il quale la padrona di casa deve aver chiesto a Bradshaw o al marito più precisi dettagli sull'accaduto, Mrs. Dalloway, fino ad allora regina della festa, si ritrova sospinta (dalla pietà, da un condiviso senso dell'umana fralezza?) a sovrapporre se stessa al morto. Di qui la virtuosistica ricostruzione dell'incidente, rivissuto da Clarissa con gli occhi di Septimus: il giovane, nel mentre le punte dell'inferriata gli trapassano la carne, sperimenta un'inversione cinetica perché non è lui ad andare verso il suolo, ma il suolo a balzargli velocissimo incontro, appena un attimo prima di carpirgli, con l'impatto, ogni respiro vitale («a suffocation of blackness») e consegnarlo al buio del non essere. Clarissa ha capito che non si tratta di un semplice *parlare* di morte. Il dottor Bradshaw si è fatto latore del suo nero messaggio, ma è la Morte in persona ad essere entrata in casa Dalloway, senza chiedere permesso a nessuno.

Le successive riflessioni della signora Dalloway, da quel «She had escaped. But that young man had killed himself», marcato da una congiunzione avversativa che concede spazio alla compassione, al successivo «The young man had killed himself; but she did not pity him», che parrebbe (soprattutto se lo si unisce alla frase appena citata) accogliere un senso di sollievo quasi cinico (ma è lecito percepire nella seconda proposizione una sottile ambiguità), fino al conclusivo «She felt somehow very like him – the young man who had killed himself. She felt glad that he had done it; thrown it away while they went on living»<sup>14</sup>, che allude con chiarezza al proprio disagio esistenziale e ad un suicidio da lei commesso per interposta persona, autorizzano e quasi impongono un confronto fra i due personaggi<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> pp. 203-4 [«Lei si era salvata. Ma quel giovane si era ucciso ... Il giovane uomo si era ucciso; ma lei non sentiva pietà ... In un certo modo si senti molto simile a lui – al giovane uomo che si era tolto la vita. Si senti contenta che l'avesse fatto, che l'avesse buttata via mentre loro continuavano a vivere»].

<sup>15</sup> Nessun critico lo ha eluso. In qualche caso, però, la sovrapposizione – troppo meccanica – finisce per sottrarre spessore all'uno o all'altra o a entrambi. Così, per esempio, S. A. Henke, nel paragrafo intitolato “Septimus Warren Smith: Alter-ego and Scapegoat” del suo saggio *Mrs. Dalloway: the Communion of Saints*, in *New Feminist Essays on Virginia Woolf*, ed. by J. Marcus, Macmillan, London-Basingstoke 1981, pp. 125-47.

Clarissa ha appreso di Septimus solo ora, mentre il giorno e il romanzo volgono al termine, ma i due si sono già incontrati in una dimensione ideale, quella definita dal comune amore per la letteratura. Prima della guerra, l'ascolto delle conferenze tenute da Isabel Pole aveva instillato nel giovane la passione per la poesia e per il sommo drammaturgo, le cui opere aveva letto con l'esaltazione vorace del neofita («... devouring Shakespeare...»)<sup>16</sup>, fino a cimentarsi nella composizione di versi che aveva dedicato alla sua maestra. Ed è proprio Shakespeare a unire e poi a dividere, per mezzo di una citazione, lui e Clarissa nella materiale tessitura del testo. A Piccadilly, ferma davanti alla vetrina di Hatchards, Mrs. Dalloway legge una pagina dal *Cymbeline* li esposta, soffermandosi sul distico «Fear no more the heat 'o the sun / Nor the furious winter's rage»<sup>17</sup>, che piangeva la morte di Imogene, chiosandola con una frase che collegava senza soluzione di continuità un dolore antico (Guiderio, il personaggio che nel dramma intona questo canto funebre, non sa che la morte di Imogene è solo apparente, quindi essa va ritenuta vera fino allo scioglimento finale: più che mai qui, quando l'autrice la isola per imporne la sostanza simbolica) al cordoglio dei moderni: «This late age of the world's experience had bred in them all, all men and women, a well of tears. Tears and sorrows, courage and endurance, a perfectly upright and stoical bearing»<sup>18</sup>. I due versi di Shakespeare Septimus li evoca invece molto più avanti, quando la follia ha già avuto il sopravvento su di lui:

Every power poured its treasures on his head, and his hand lay there on the back of the sofa, as he had seen his hand lie when he was bathing, floating, on the top of the waves, while far away onshore he heard dogs barking and barking far away. Fear no more, says the heart in the body; fear no more<sup>19</sup>.

Si colloca nel distico tratto dal *Cymbeline* e in ciò che esso induce nell'uno e nell'altra la distanza fra i due. La guerra, alle cui devastazioni i londinesi e l'intera nazione avevano risposto, come sottolinea Clarissa, con l'esercizio del coraggio e della resistenza, ha rivelato a tanti soldati, che la morte l'hanno

<sup>16</sup> p. 95 [«divorando Shakespeare»].

<sup>17</sup> p. 12 [«Più non temere la calura del sole / Né dell'inverno furioso la rabbia»]. Siamo nella seconda scena del quarto atto (vv. 258-59).

<sup>18</sup> p. 12 [«L'esperienza del mondo, in questa epoca tarda, aveva scavato in tutti loro, uomini e donne, un pozzo di lacrime. Lacrime e dolori; coraggio e resistenza; una condotta assolutamente virtuosa e stoica»].

<sup>19</sup> p. 154 [«Ogni potenza gli riversava sul capo i propri tesori, e la sua mano era abbandonata sullo schienale del divano, abbandonata come l'aveva vista facendo il bagno, galleggiante sulle onde, mentre dalla riva lontana sentiva cani abbaiare e abbaiare in lontananza. Più non temere, dice il cuore nel corpo; più non temere»].

sperimentata in terre lontane, l'assurda ferocia dell'uomo. In Septimus, la tragica fine dell'amico e commilitone Evans non genera solo l'insensibilità, il raggelarsi dell'anima di cui a tutta prima sembra vantarsi vedendovi uno scudo contro inediti mali, ma causa quel collasso dell'io che lo consegna dapprima alla follia, quindi ad una morte non apparente. La Woolf pare disegnarne i tratti seguendo un manuale di psicopatologia. Mettendo insieme le numerose pagine in cui la malattia di Septimus deflagra, si ha infatti modo di verificare che la sua follia, nata anche dal ben noto senso di colpa che spesso insorge in chi è sopravvissuto solo in virtù di un imperscrutabile capriccio del destino<sup>20</sup>, assume – sovrapponendole di continuo – le contrastanti forme del senso di onnipotenza e dell'abiezione peccatrice, della schizofrenia, del solipsismo ossessivo, della paranoia, del delirio mistico di stampo messianico<sup>21</sup>, dell'intermittente catatonìa (spesso Septimus viene colto nell'atto di fissare, immobile, il vuoto), dell'insorgenza di visioni, di voci che lui solo ode<sup>22</sup>, dell'animazione della natura, fatta vivere in alberi che si muovono e in uccelli che parlano in greco:

<sup>20</sup> «... when Evans was killed, just before the Armistice, in Italy, Septimus, far from showing any emotion or recognising that here was the end of a friendship, congratulated himself upon feeling very little and very reasonably. The War had taught him. It was sublime. He had gone through the whole show, friendship, European War, death, had won promotion, was still under thirty and was bound to survive» (p. 96: «... quando Evans rimase ucciso in Italia, appena prima dell'Armistizio, Septimus, lungi dal provare dolore o riconoscere che quella era la fine di un'amicizia, si congratulò con se stesso perché non sentiva quasi niente e reagiva con tanto equilibrio. La Guerra gli aveva insegnato la lezione. Che cosa sublime. Aveva preso parte all'intero spettacolo, amicizia, Guerra in Europa, morte, si era conquistato la promozione, non aveva ancora trent'anni, ed era destinato a sopravvivere». Nel suo *Virginia Woolf and the Great War*, Syracuse University Press, New York 1999, K. L. Levenback, discutendo di *Mrs. Dalloway*, coglie con efficacia questo aspetto del reduce di guerra Septimus (pp. 112 e 117).

<sup>21</sup> Valga per tutti il seguente passo: «Look the unseen bade him, the voice which now communicated with him who was the greatest of mankind, Septimus, lately taken from life to death, the Lord who had come to renew society, who lay like a coverlet, a sow blanket smitten only by the sun, for ever unwasted, suffering for ever, the scapegoat...» (p. 29: «Guarda, gli ordinò l'invisibile, la voce che ora comunicava con lui, il più grande degli uomini di recente tratto dalla vita alla morte, il Signore venuto a rigenerare l'umanità, che giaceva come un manto, una coltre di neve in battuta di sole, per sempre inconsunto, il capro espiatorio...»).

<sup>22</sup> La voce di Evans, soprattutto. Impossibile non ricordare le parole vergate dalla scrittrice nell'ultimo biglietto (lo si può leggere in tutte le biografie a lei dedicate) lasciato al marito prima di avviarsi verso il fiume Ouse: «Dearest, I feel certain that I'm going mad again. I feel we can't go through another of those terrible times. And I shan't recover this time. I begin to hear voices, and I can't concentrate. So I am doing what seems to be the best thing to do» («Carissimo, sono sicura di stare impazzendo di nuovo. Non credo che sia possibile, per noi, affrontare un altro di quei terribili momenti. Comincio a sentire voci e non riesco a concentrarmi. Farò quindi quella che mi sembra la cosa migliore da fare»; trad. mia).

But they beckoned: leaves were alive; trees were alive [...] The sparrows fluttering, rising and falling in jagged fountains were part of the pattern; the white and blue, barred with black branches.

[...]

He listened. A sparrow perched on the rail opposite chirped Septimus, Septimus, four or five times over and went on, drawing its notes out, to sing freshly and piercingly in Greek words how there is no crime and, joined by another sparrow, they sang in voices prolonged and piercing in Greek words, from trees in the meadow of life beyond a river where the dead walk, how there is no death<sup>23</sup>.

«How there is no death». E invece è la morte a vincere. Perché in Septimus, reso sempre più solo e muto da una scienza medica disattenta al dolore e sostanzialmente inetta<sup>24</sup>, la ragione si frantuma, procede per rictus incontrollati, fino a convergere in una condanna diretta al mondo e al sé alla cui formulazione contribuisce perfino Shakespeare, ripreso con la tendenziosità del suicida che prima di distruggere la propria persona svislisce tutto ciò che lo circonda. Esempio è in tal senso la rilettura, non

<sup>23</sup> pp. 26 e 28 [«Ma lo chiamavano a cenni; le foglie erano vive; gli alberi erano vivi ... I passeri svolazzanti salendo e scendendo come schizzi d'acqua, erano parte del quadro; il bianco e il blu, rigati dal nero dei rami ... Si mise in ascolto. Un passero posato sulla ringhiera di fronte cinguettando ripeté Septimus, Septimus, quattro o cinque volte, e poi dispiegando le sue note seguì con nuovo vigore a cantare in parole greche che non esiste il delitto; e, unitosi a lui un altro passero, in parole greche cantarono a voce spiegata e penetrante, dagli alberi del prato della vita al di là di un fiume, dove camminano i morti, che non esiste la morte»]. Nel terzo volume della sua autobiografia, Leonard Woolf ricorda un paio di volte l'analogo disturbo patito da Virginia: «... she told me that in her second attack she heard the birds in the garden outside her window talking Greek ... She believed that she was hearing voices when the voices were her own imaginings; she heard the birds outside her window talking Greek» (L. Woolf, *Beginning Again*, The Hogarth Press, London 1964, pp. 77 e 164). Sull'episodio e sul riuso che ne fece l'autrice per la caratterizzazione di Septimus si sofferma R. Poole nel suo *The Unknown Virginia Woolf*, Cambridge University Press, Cambridge 1978, pp. 173-184.

<sup>24</sup> Della diffidenza che la Woolf nutriva nei confronti dei medici e degli psichiatri in genere si è già detto. Va aggiunto che la scrittrice aveva ben chiare, prima di Foucault, le pratiche repressive riservate ai malati di mente quando li si veda in contrasto con il cosiddetto ordine sociale. Si legga come chiude il suo ampio ritratto del dottor Bradshaw, che ha nei familiari degli psicopatici anche lievi i suoi più convinti sostenitori: «Naked, defenceless, the exhausted, the friendless received the impress of Sir William's will. He swooped; he devoured. He shut people up. It was this combination of decision and humanity that endeared Sir William so greatly to the relations of his victims» (p. 113: «Nudi e inermi, gli spossati, gli isolati ricevevano il marchio della volontà di Sir William. Lui si avventava, divorava. Rinchiudeva la gente. Era questa combinazione di risolutezza e umanità che rendeva Sir William così caro ai parenti delle sue vittime»).

esplicitata nel testo da citazioni dirette ma agevolmente identificabile, del *King Lear*, in particolare della sesta scena del quarto atto, in cui la sofferta pietà con cui il re umiliato assolve l'uomo dai suoi peccati perché a suo vedere non c'è nessuno che abbia il diritto di scagliare la prima pietra («None does offend, none, I say, none: I'll able 'em»)<sup>25</sup> viene preceduta di qualche verso dalle parole con cui un pregiudizio fra i più vetusti (la donna come *vas damnationis*) viene utilizzato per mostrare di quale fango consti la natura umana: «... They are centaurs, / though women all above; / But to the girdle do the gods inherit, beneath is all the fiends. There's hell, there's darkness, there is the sulphurous pit: burning, scalding, stench, consumption»<sup>26</sup>. La visione che Septimus ha del mondo coincide, quando la malattia ha terminato il suo corso, con questo secondo giudizio, basato ora su una rilettura tendenziosa dell'intera opera del drammaturgo, che si estende fino a coinvolgere un altro gigante della letteratura, Dante:

Here he opened Shakespeare once more. That boys' business of the intoxication of language – *Antony and Cleopatra* – had shrivelled utterly. How Shakespeare loathed humanity – the putting on of clothes, the getting of children, the sordidity of the mouth and the belly! This was now revealed to Septimus; the message hidden in the beauty of words. The secret signal which one generation passes, under disguise, to the next is loathing, hatred, despair. Dante the same<sup>27</sup>.

La sessualità, degradato che sia l'uomo a bestia lasciva, viene addirittura interdetta se la sua sola funzione è quella di garantire la sopravvivenza ad

<sup>25</sup> W. Shakespeare, *King Lear*, IV, 6, v. 170: « Nessuno è colpevole, nessuno dico, nessuno; li assolvo io» (trad. it. di G. Melchiori in: W. Shakespeare, *Le tragedie*, a cura di G.M., Mondadori, Milano 1976).

<sup>26</sup> *Ivi*, vv. 125-30: «... Sono tutte centaure, / Benché sopra sian donne; / Gli dei hanno in retaggio solo fino alla cintola. / Quel che sta sotto appartiene tutto ai demoni: / è là l'inferno, là le tenebre, là il pozzo sulfureo, bruciore, ustioni, lezzo, putrefazione».

<sup>27</sup> *Mrs. Dalloway*, p. 98 [«Qui riprese in mano Shakespeare. Quell'effetto inebriante del linguaggio di quand'era ragazzo – *Antonio e Cleopatra* – si era rattrappito. Adesso era l'odio provato da Shakespeare per l'umanità – il coprirsi di vestiti, mettere al mondo figli, la laidezza della bocca e del ventre! – che si rivelava a Septimus; il messaggio celato nella bellezza delle parole. Il segnale segreto, irricognoscibile, che una generazione passa all'altra, è la ripugnanza, l'odio, la disperazione. Lo stesso vale per Dante». E non è certo un caso che Septimus legga, di Dante, il solo *Inferno*. Il valore consolatorio della bellezza in generale e della bellezza della poesia in specie, al quale il giovane si era tenuto attaccato parafrasando la celebre Ode di Keats perfino nei suoi primi attacchi di follia (pp. 77-8: «... all of this, calm and reasonable as it was, made out of ordinary things as it was, was the truth now; beauty, that was the truth now. Beauty was everywhere»; «... tutto questo, pacato e ragionevole com'era, composto com'era di cose ordinarie, era la verità ora; la bellezza, questa era la verità ora. La bellezza era ovunque»), si è ormai dissolto.

una specie che merita di estinguersi: «One cannot bring children into a world like this. One cannot perpetuate suffering, or increase the breed of these lustful animals...»<sup>28</sup>. Di conseguenza tutti, per Septimus, diventano nemici («The whole world was clamouring: Kill yourself, kill yourself, for our sakes»)<sup>29</sup>, e la stanchezza indotta da una lotta così impari fa presto a trasformarsi in desiderio di morte. «There was an embrace in death»<sup>30</sup>, commenta Clarissa, quando invidia la scelta estrema di Septimus e al tempo stesso ne prova terrore. Nel mentre decide di accettarla, la vita, di accettare con dolente stoicismo l'intero carico di vacuità e di dolore che essa porta con sé, Clarissa fa suo – perché così ha voluto la scrittrice – il verso del *Cymbeline*, facendolo echeggiare nella sua mente come un estremo omaggio al giovane caduto e come un'esortazione a resistere rivolta a se stessa:

The clock began striking. The young man had killed himself; but she did not pity him; with the clock striking the hour, one, two, three, she did not pity him, with all this going on. There! The old lady put out her light! the whole house was dark now with this going on, she repeated, and the words came to her, Fear no more the heat of the sun. She must go back to them. But what an extraordinary night! She felt somehow very like him – the young man who had killed himself. She felt glad that he had done it; thrown it away while they went on living. The clock was striking. The leaden circles dissolved in the rain. But she must go back<sup>31</sup>.

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 99 [«Uno non può mettere al mondo figli; non in un modo come questo»].

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 103 [«Il mondo intero chiedeva a gran voce: ucciditi, ucciditi, per il nostro bene»].

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 202 [«C'era un abbraccio nella morte»]. Subito dopo Clarissa ripete fra sé i versi dell'*Otello* (II, 1, 186-87) già utilizzati per evocare il suo amore omoerotico per Sally Seton: «If it were now to die, 'twere now to be most happy» (pp. 202-3: «Se fosse ora il tempo di morire, non vi sarebbe ora più felice»). È il momento di massima empatia fra i due personaggi. Insistendo sul parallelismo fra Septimus e Clarissa e sul rapporto fra lei e Sally, molti hanno voluto vedere un rapporto di tipo omosessuale fra Septimus ed Evans, ma è opinione non suffragata da prove testuali.

<sup>31</sup> *Ivi*, pp. 204-5 [«L'orologio iniziò a rintoccare. Il giovane uomo si era ucciso; ma lei non sentiva pietà; con l'orologio che rintoccava, uno, due, tre, lei non sentiva pietà, con tutto che continuava. Ecco! la vecchia signora aveva spento la luce! tutta la casa era buia adesso, e tutto continuava, ripeté, e le parole vennero a lei, Più non temere la calura del sole. Doveva tornare da loro. Ma che notte straordinaria! In un certo modo si sentì molto simile a lui – al giovane uomo che si era tolto la vita. Si sentì contenta che l'avesse fatto, che l'avesse buttata via mentre loro continuavano a vivere. L'orologio rintoccava. I cerchi di piombo si dissolsero nell'aria. Ma doveva tornare di là»]. È anche l'ultima delle cinque volte in cui nel testo risuonano le parole riprese dal *Cymbeline*: quattro volte per Clarissa, una per Septimus. Nell'introduzione all'edizione citata, M. Sestito ne trae interessanti deduzioni, che però si discostano dal tema che qui vado trattando.

In qualche modo assai simile a lui, ma non uguale. La distanza fra i due è marcata, a prescindere da altre più ovvie considerazioni, proprio da questo passo, dalla diversa accezione in cui ricompare il verso del *Cymbeline*, qui ripreso da Mrs. Dalloway per accompagnare la decisione di continuare a vivere, di sopportare il peso della quotidianità, coi suoi vuoti e le sue convenzioni sociali, non di rado irritanti, anche se persiste la paura<sup>32</sup>, sempre richiamata alla mente dai rintocchi del Big Ben o di altri orologi o di campane, fatti risuonare nell'intero romanzo al fine di marcare un tempo esterno alla coscienza, inesorabile, indifferente alle vicende umane. Quanto all'insistita assenza di misericordia nei confronti del morto, essa è tale solo all'apparenza. «È giunto ormai il tempo di andare, o giudici, io per morire, voi per continuare a vivere. Chi di noi vada verso una sorte migliore, è oscuro a tutti, tranne che al Dio», aveva detto Socrate a chi lo aveva condannato. Septimus, trattato dai suoi simili con la medesima moneta<sup>33</sup>, avrebbe potuto dire qualcosa di simile. Clarissa conserva il ciglio asciutto perché, nello scendere al piano di sotto ove la festa continua e ancora imperversano chiacchiere mondane, si porta dentro il dubbio che sia stato lui a compiere la scelta più giusta e più nobile.

<sup>32</sup> «...there was in the depths of her heart an awful fear» (p. 203: «... una paura tremenda le si annidava in fondo al cuore»).

<sup>33</sup> «The verdict of human nature on such a wretch was death» (p. 101: «Il verdetto della natura umana su un simile miserabile era la morte»).

# Paul Bowles, la malattia e il gesto «esplosivo e irrevocabile»

di *Francesco Marroni*

## 1. *Without stopping* e il paradigma gidiano

Nelle prime pagine della sua autobiografia, *Without Stopping* (1972), Paul Bowles racconta come, sin dalla sua primissima infanzia, la malattia sia entrata come un elemento psicologicamente destabilizzante. Lo scrittore ricorda perfettamente che, sul piano ontologico, a quattro anni sperimenta la prima presa di coscienza del suo rapporto con il mondo esterno: «As soon as the last stroke was stilled, I realized that something important was happening. I was four years old, the clock had struck four, and the “mug” meant mug. Therefore I was I, I was there, and it was that precise moment and no other»<sup>1</sup>. Nel processo di individuazione di sé nel tempo e nello spazio, il piccolo Paul iscrive un avvenimento che lo costringerà, nei decenni successivi, ad associare la malattia a un senso di colpa da cui non riuscirà mai a liberarsi definitivamente. Tutto trae origine dalla malattia della madre, che agli occhi di un bambino di quattro anni appare come qualcosa di impenetrabile e misterioso che proietta un'ombra dolorosa sulla vita quotidiana. Il padre del piccolo Paul, rivelando la sua consueta durezza e sensibilità nei confronti del figlio, si rivolgerà a lui in maniera così traumatica che, al momento di scrivere la sua autobiografia, nell'incipit lo scrittore sentirà il bisogno di raccontare la scena, quasi a volersi liberare delle parole paterne, profondamente incise nella sua memoria e tenute segrete per quasi sessant'anni:

Now Mother was in the hospital just outside the town; when daddy arrived from New York, he took me aside and with more than his usual asperity said: “Your mother is a very sick woman, and it’s all because of you, young man. Remember that”.

<sup>1</sup> P. Bowles, *Without Stopping: An Autobiography*, Harper Perennial, New York-London 2006, p. 9; trad. it. di C. Tafani, *Senza mai fermarsi: Un'autobiografia*, Feltrinelli, Milano 2007, p. 7. [«Appena l'ultimo colpo si spense, mi resi conto che stava accadendo qualcosa d'importante. Avevo quattro anni, la pendola aveva suonato le quattro, e “tazza” significava tazza. Dunque ero proprio io, ero lì che mi trovavo, in quel preciso istante e non in un altro»].

[...]

I was bewildered and resentful. How could I have had anything to do with her illness? But already I took for granted his constant and unalloyed criticism. His mere presence meant misery; it was one of the inalterables of existence<sup>2</sup>.

A quattro anni Paul scopre di essere solo, incapace di affidarsi a un padre che, frustrato nelle sue aspirazioni artistiche, sfoga sul figlio il fatto di svolgere un lavoro che non ama affatto<sup>3</sup>. In assenza della madre malata, il piccolo Paul vive a Exeter (New Hampshire) con gli zii che, in qualche modo, lo aiutano a superare il momento critico. All'inizio, la malattia. Non la sua malattia, ma quella della madre che, tuttavia, in un processo di contagio psicologico, si trasmette a lui per il tramite del padre colpevolizzante. La patologia materna – visibile e medicalizzata – ha una diretta ripercussione sull'anima del piccolo Paul, divenendo il segno invisibile di una ferita interiore la cui cicatrice, nel tempo, non sarà mai del tutto sanata. All'inizio, la malattia come colpa e disordine interiore – Paul scopre molto presto che si può essere malati fuori e dentro. Insieme al dolore fisico, esiste, meno spettacolare ma più persistente e tenace, anche una malattia invisibile. Ed è questa malattia priva di parole a scavare nell'anima, a consumarla senza che lo sguardo altrui ne percepisca la gravità.

Del resto, il senso di colpa innescato dal padre definisce il territorio di un enigma intorno al quale Paul continuerà a interrogarsi per tutta la vita: la

<sup>2</sup> *Ivi*, pp. 9-10; trad. it., pp. 7-8. [«Allora la mamma era all'ospedale, appena fuori città; quando arrivò da New York, papà mi prese da parte e, con un tono più severo del solito, mi disse: «Tua madre è una donna molto malata, e tutto per colpa tua, giovanotto. Ricordatelo bene»»; «Ero sconcertato e ferito. Come potevo essere ritenuto responsabile della malattia di mia madre? Ma ero già abituato alle aspre e costanti critiche di mio padre. La sua sola presenza significava tormento; era una delle leggi immutabili dell'esistenza»].

<sup>3</sup> Il padre di Paul avrebbe voluto fare il violinista, ma, sulle orme del fratello maggiore, la famiglia lo costringe a intraprendere la professione medica e a specializzarsi in odontoiatria proprio come il fratello. Nell'autobiografia, Bowles rivela le ambizioni del padre: «My father had hoped to be a concert violinist, but unexpectedly his parents, considering this a highly impractical ambition, vetoed it with energy, whereupon he retaliated by having a nervous breakdown. His older brother was already studying dentistry, a fact doubtless instrumental in persuading him, once he was over his tantrum, to follow suit. He married at thirty, and I was born a little more two years later, his only offspring». *Ivi*, p. 13; trad. it., p. 11. [«Mio padre aveva accarezzato l'idea di diventare un virtuoso del violino, ma, come si può immaginare, i suoi genitori, considerando tale ambizione non pratica, vi si opposero energicamente, al che egli si vendicò facendosi venire un esaurimento nervoso. Suo fratello maggiore aveva già cominciato gli studi di odontoiatria, cosa che servì indubbiamente a convincerlo a seguirne le orme, una volta che ebbe superato l'attacco di nervi. Si sposò a trent'anni, e dopo due anni e poco più nacqui io, suo unico figlio»].

colpa pronunciata dal genitore severo rimane, ma il figlio non sa individuarne il percorso, non sa capirne la causa. Le parole paterne risuonano sempre nella sua mente come a ricordargli le sue gravi responsabilità – accusa che, in qualche modo, unisce madre e figlio e li trasforma in protagonisti unici di un testo drammatico sulla malattia.

Fatto sta che, per Paul, la situazione è insostenibile. Lo scrittore racconta di avere avuto a circa tredici anni la prima esperienza di totale separazione dal proprio corpo, in una parossistica messinscena del suo drastico rifiuto della realtà, come se si trattasse di un peso insopportabile per la sua anima: «As I pushed open the screen door, something happened to me. The best way of describing it is to say that the connection between me and my body was instantaneously severed»<sup>4</sup>. In questa prospettiva autopunitiva, *Without Stopping* diviene anche un percorso autobiografico in cui lo scrittore cerca, con molta onestà, di trovare le risposte – il suo sguardo retrospettivo non omette mai di evocare le sue malattie, stimolato dallo spasmodico desiderio di venire a capo all'enigma incipitario. Di qui una condizione di permanente disagio, che si acuisce negli anni in cui comincia a frequentare la High School nell'autunno del 1924. Così, come egli racconta, nei mesi successivi la sua salute divenne sempre più instabile. Nel 1926 lo stato di inquietudine parrebbe raggiungere il suo culmine:

At that time I became increasingly conscious of being in a state of nervous excitement. Often my heart pounded, and there was a hissing in my ears. Sleep became a problem. I would lie awake most of the night, listening to the clocks strike the hour and the half hour. I could not be interested in something without getting excited, a motor began to buzz in the back of my neck. It made me feel that I was trembling, but this must have been my imagination, for no one ever mentioned it. Daddy, however, often said to me: "Calm down, young man, calm down"<sup>5</sup>.

A sedici anni, la situazione psicologica di Bowles risulta alquanto compromessa, soprattutto perché l'atmosfera che si respira in famiglia appare

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 59. [«Non appena spinsi la doppia porta per entrare, mi accadde qualcosa. Il modo migliore per descrivere l'esperienza è dire che il legame tra me e il mio corpo si era improvvisamente spezzato»]. Trad. mia anziché quella citata.

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 68; trad. it., p. 64. [«A quell'epoca divenni sempre più conscio di trovarmi in uno stato di eccitazione nervosa. Spesso il cuore prendeva a martellarmi, e sentivo un fischio nelle orecchie. Dormire diventò un problema. Stavo sdraiato a letto per gran parte della notte e ascoltavo gli orologi battere le ore e le mezze ore. Non riuscivo a interessarmi a niente senza esaltarmi, e quando entravo in questo stato, un motore cominciava a ronzarmi in testa. Avevo la sensazione di tremare, ma doveva essere uno scherzo della mia immaginazione, perché nessuno me lo fece mai notare. A ogni modo, papà mi diceva spesso: "Calmati, giovanotto, calmati"»].

piuttosto destabilizzante. Mentre continua a nutrire un'avversione radicale verso il padre<sup>6</sup>, Paul è incapace di abbandonare lo spazio in cui malattia fisica e malattia mentale confusamente s'incrociano, uno spazio di indeterminatezza ontologica al quale attinge un'immaginazione patologizzante che non sembra dargli tregua. La prima parte di *Without Stopping* è la storia di questa resistenza a vivere pienamente e a dare espressione alla sua sensibilità artistica.

In questo stato di immobilismo, l'unica ancora di salvezza diventa la letteratura: l'incontro con l'opera di André Gide segna una decisa svolta intellettuale nel giovane Bowles che comincia a immaginare un gesto radicale inteso come superamento della condizione di chi si sente permanentemente all'ombra della malattia:

And one spring evening I bought my first Gide: Knopf's edition of *The Vatican Swindle*. (A later edition was called *Lafcadio's Adventures*; God knows why). Like my fifteen-year-old counterparts all over the world, I was seduced by Lafcadio's *acte gratuit*. I still prefer *Les Caves du Vatican* to Gide's other novels<sup>7</sup>.

L'incontro con l'opera gidiana gli apre nuovi orizzonti. In *Les Caves du Vatican* Bowles non trova semplicemente il principio dell'atto gratuito postulato dal protagonista, Lafcadio, secondo il quale i comportamenti individuali non dovrebbero essere mai il risultato di una necessità, ma un atto di pura ed essenziale autoaffermazione. Nella lettura bowlesiana, il romanzo non mette in scena soltanto la non disgiunzione degli opposti, per cui il criminale e l'eroe sembrerebbero confluire e fondersi in un'unica persona; quello che il giovane Bowles crede di scorgere è un invito a fuggire dalla mediocrità del presente e ad affermare il suo diritto a una libertà interiore ed esteriore al di là di ogni condizionamento, familiare e non. In breve, egli sposa le idee di Gide in un processo di forte immedesimazione con le idee incarnate da Lafcadio: «My own conviction was that the artist, being the enemy of society,

<sup>6</sup> V. S. Carr, *Paul Bowles: A Life*, Peter Owen, London 2005, p. 15: «Paul Bowles hated his father. There was never a time that he could remember not hating him. When Bowles was six, his grandmother Henrietta Winnewisser told him that his father had tried to kill him when he was an infant. Henrietta could not abide her son-in-law and hoped that he would simply disappear before the child was irreparably injured. Bowles never doubted for a moment that his grandmother spoke the truth».

<sup>7</sup> *Without Stopping*, p. 67; *Senza mai fermarsi*, p. 64. [«E una sera di primavera acquistai il mio primo Gide: l'edizione Knopf dei *Sotterranei del Vaticano*. (Un'edizione successiva era stata intitolata *Le avventure di Lafcadio*, sa il cielo perché). Come tutti i miei coetanei quindicenni in ogni parte del mondo, ero attratto dall'*acte gratuit* di Lafcadio. Ancora oggi continuo a preferire *I sotterranei del Vaticano* agli altri romanzi di Gide»].

for his own good must remain as invisible as possible and certainly should be indistinguishable from the rest of the crowd. Somewhere in the back of my mind there was the assumption that art and crime were indissolubly linked; the greater the art, the more drastic the punishment»<sup>8</sup>. Insieme con i temi e i paesaggi, il giovane Bowles sposa anche le idee gidiane. Infatti, egli si rende conto dell'importanza assunta dalla malattia nei romanzi di Gide, che, dal punto di vista bowlsiano, sembrerebbe avere vissuto, sia pure alcuni decenni prima, gli stessi dilemmi intorno alla sessualità, al corpo e al rapporto con gli altri. Come ha notato Russell West, basta leggere il *Journal* per rendersi conto del modo in cui i tormenti interiori di Gide si trasformassero in segni del corpo, esattamente come accadrà per Bowles:

The section of the *Journal* entitled "Numquid et tu" describes these inward battles, in which Gide was divided between an innate sense of the religion, and his refusal to submit to a church authority or to revoke his homosexuality. All these inward and outward tensions manifested themselves in the form of bodily symptoms. The *Journal* records almost uninterrupted periods of exhaustion, headaches and insomnia<sup>9</sup>.

A partire da questa condizione di lacerazione interiore, ha inizio il processo di osservazione minuziosa della malattia che lo scrittore francese transcodificherà nei suoi romanzi seguendo una linea di coerente investigazione della dialettica anima/corpo, invisibile/visibile ed essere/apparire. In questo senso, *L'immoraliste* (1902) è senza dubbio il romanzo in cui, più che nelle altre opere gidiane, il tema della malattia viene perlustrato in ogni suo aspetto attraverso Michel, il protagonista della storia, un intellettuale che, malato di tubercolosi, dopo aver visto in faccia la morte, epifanicamente si rende conto del valore prezioso della vita: «Et soudain me prit un désir, une envie, quelque chose de plus furieux, de plus impérieux que tout ce que j'avais ressenti jusqu'alors: vivre! je veux vivre. Je veux vivre. Je serrai les dents, les poings, me concentrerai tout entier éperdument, désolément, dans cet effort vers l'existence»<sup>10</sup>. Nel mondo di Michel, la malattia diviene

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 67-68; trad. it., p. 63. [«La mia personale opinione era che l'artista, in quanto nemico della società, dovesse, per il suo bene, rimanere il più possibile all'ombra e non dovesse assolutamente distinguersi dal resto della massa. In qualche angolo della mia mente esisteva la convinzione che l'arte e il crimine fossero indissolubilmente legati; quanto più grande l'arte, tanto più severa era la punizione»].

<sup>9</sup> R. West, *Conrad and Gide. Translation, Transference and Intertextuality*, Rodopi, Amsterdam and Atlanta 1996, pp. 69-70.

<sup>10</sup> A. Gide, *L'Immoraliste*, Mercure de France, Paris 1930, p. 46; trad. it. E. Scarpellini, *L'immoralista*, Garzanti, Milano 1966, p. 154. [«E, improvvisamente mi venne un desiderio,

si un elemento destabilizzante, ma al tempo stesso essa si configura anche come attraversamento ontologico – quasi un passaggio obbligato prima di poter approdare sia alla consapevolezza di sé, sia alla piena accettazione del linguaggio rimosso della propria omosessualità.

Sono, questi, i temi che il giovane Bowles sente particolarmente vicini alla sua sensibilità – il linguaggio gidiano è il suo linguaggio, soprattutto per quanto riguarda lo scandaglio minuzioso degli angoli più nascosti della sua psiche. Non solo, ma le immagini del deserto africano, mentre definiscono il paesaggio dell'autorivelazione, istituiscono un preciso rapporto genealogico con la cultura maghrebina che Bowles, come dimostra la sua biografia, cercherà di esplorare nelle sue opere: «Like Gide, Bowles vividly paints the North African landscape, noting patterns of light and weather, cubistic architecture, palms, sand, and sun»<sup>11</sup>. Il mondo arabo – e soprattutto il Marocco – diventerà per lo scrittore l'alternativa al modo di vita americano, lo spazio da contrapporre alla sua terra di origine, quel New England che, dal suo punto di vista, pare essere caratterizzato da inautenticità, decadimento fisico e morte. Bowles è affascinato dal deserto proprio nei termini in cui si riconosce il protagonista dell'*Immoraliste*: «A l'oasis je préfère à présent le désert... ce pays de mortelle gloire et d'intolérable splendeur. L'effort de l'homme y paraît laid et misérable. Maintenant toute autre terre m'ennuie»<sup>12</sup>. È fuor di dubbio che, al momento della lettura del romanzo, il deserto gidiano significa per Paul una scoperta non molto diversa da quella compiuta da Michel durante il suo viaggio africano. Cioè, la scoperta di un io molto diverso da quello da cui, fino a quel momento, aveva fatto dipendere ogni suo comportamento:

Then I had what I thought was my first compulsive experience [...] I got back to my room one afternoon at dusk and, upon opening the door, knew at once, although I had no idea of what was going to be, that I was about to do something explosive and irrevocable. It occurred to me that this meant that I was not the I thought I was or, rather, that there was a second I in me who had suddenly assumed command. I shut the door and gave a running leap up onto the bed, where I stood, my heart pounding. I took out a quarter

una voglia, qualcosa di più furioso, di più imperioso di quanto avevo provato fino ad allora: vivere! Voglio vivere. Voglio vivere. Strinsi i denti, i pugni, mi concentrarai tutto quanto, per dutamente, con desolazione, in questo sforzo verso la vita». Tradotto da V. Sanna, il volume citato contiene anche la traduzione di *La porte étroite*.

<sup>11</sup> A. Hibbard, *Paul Bowles: A Study of the Short Stories*, Twayne, New York 1993, p. 55.

<sup>12</sup> *L'immoraliste*, p. 247; *L'immoralista*, p. 255. [«Adesso all'oasi preferisco il deserto, terra di gloria mortale e di splendore insostenibile. Lo sforzo dell'uomo vi appare brutto e insostenibile. Adesso ogni altra terra mi annoia»].

and tossed it spinning into the air, so that it landed on my palm. Heads. I cried out with relief and jumped up and down on the mattress several times before landing on the floor. Tails would have meant that I would have to take a bottle of Allonal that night and leave no note. But heads meant that I would leave for Europe as soon as possible<sup>13</sup>.

«Qualcosa di esplosivo e irrevocabile»: il gesto di lanciare la monetina in alto per decidere il suo destino contiene in sé l'assunzione del caso come arbitro della vita umana. Non mi pare fuori luogo stabilire un nesso tra il gesto e l'*acte gratuit* postulato da Gide: l'azione violenta – *explosive*, appunto – in questo caso riguarda la sua famiglia. Non un assassinio vero e proprio, materialmente compiuto, ma la valenza morale della scelta che Paul compie a diciott'anni è quella di un allontanamento drastico e improvviso dal contesto familiare, dalla sua contagiosa distruttività che è anche il contesto della malattia, l'origine dei suoi disordini interiori ed esteriori<sup>14</sup>. Del resto, non era forse vero che Gide aveva scritto parole di fuoco contro l'istituzione familiare? «Familles! je vous hais! foyers clos; portes refermées: possessions jalouses du bonheur»<sup>15</sup>. Indubbiamente, dopo le entusiasmani e liberatorie letture gidiane, Bowles si sente profondamente trasformato, più convinto di se stesso e soprattutto convinto di dover esplorare il suo spazio interiore con assoluta onestà. Suo pressante intento è quello di scoprire, sotto la maschera

<sup>13</sup> *Without Stopping*, pp. 77-78; *Senza mai fermarsi*, p. 73. [«All'epoca ebbi quella che considerai la mia prima esperienza compulsiva ... Un pomeriggio rientrai nella mia stanza al calar del sole e, aprendo la porta, seppi immediatamente che ero sul punto di fare qualcosa di sconvolgente e irrevocabile, benché non avessi la minima idea di che cosa fosse. Mi venne da pensare che non ero la persona che pensavo di essere o, piuttosto, che in me c'era un secondo io che aveva improvvisamente assunto il comando. Chiusi la porta e balzai sul letto, e rimasi lì immobile, con il cuore in tumulto. Tirai fuori un quarto di dollaro e lo lanciai in alto, lasciando che mi ricadesse sul palmo. Testa. Lanciai un grido di sollievo e feci diversi salti sul materasso prima di atterrare definitivamente sul pavimento. Se fosse uscito croce, mi sarebbe toccato prendere un intero flacone di Allonal quella stessa notte, senza lasciare nemmeno un biglietto di spiegazione. Ma testa significava che sarei partito per l'Europa quanto prima»].

<sup>14</sup> Nella sua autobiografia, Bowles lamenta il fatto che, da bambino, i suoi genitori lo avessero tenuto nel più rigido e cupo isolamento, rimproverandogli ogni cosa che faceva, anche la sua passione per la lettura. *Ivi*, pp. 17-18: «Very early I understood that I would always be kept from doing what I enjoyed and forced to do that which I did not. The Bowles family took it for granted that pleasure was destructive ... It seems that never was a time when the Bowles family were not wont to discussing my defects»; trad. it. p. 15. [«Ben presto capii che mi sarebbe sempre stato impedito di fare quello che mi piaceva e che sarei stato obbligato a fare ciò che non mi andava. La famiglia Bowles riteneva che il piacere fosse deleterio [...] Per la famiglia Bowles tutti i momenti erano buoni per riunirsi a discutere dei miei difetti»].

<sup>15</sup> A. Gide, *Les nourritures terrestres* (1897), Gallimard, Paris 1927, p. 72; trad. it. di R. Arienta, *I nutrimenti terrestri e I nuovi nutrimenti*, Mondadori, Milano 1948, p. 186. [«Famiglie, io vi odio! Focolari d'intimità; porte rinchiusi; possesso geloso del proprio bene»].

imposta dalle convenienze sociali, la vera essenza della sua personalità, cioè, la natura “esplosiva” del suo paesaggio interiore, nel quale, tra tante zone d'ombra, comincia a stagliarsi anche la sua omosessualità<sup>16</sup>.

Le parole di Gide diventano il suo breviario e lo aiutano a liberarsi dalle angustie di un'educazione puritana: «Il faut agir sans *juger* si l'action est bonne ou mauvaise. Aimer sans s'inquiéter si c'est le bien ou le mal»<sup>17</sup>. In breve, Bowles parte per Parigi, deciso a lasciarsi alle spalle una realtà che sente ostile e incapace di comunicargli alcunché. Per lui partire significa anche uscire dall'orbita paralizzante della malattia, abbandonare un mondo malato di cui ancora patisce traumaticamente il contagio. Non è facile, tuttavia, scrollarsi di dosso la sensazione di essere immerso in una nebbia capace solo di offuscare immagini e ideali. Come ha notato Gena Dagal Caponi, «Bowles's arrival in France was accompanied by the familiar feeling of unreality, of not completely being where he was»<sup>18</sup>. La capitale francese rappresenta in ogni caso la scena in cui si realizza la svolta cercata. Sia pure gradualmente, dopo la fuga in Europa, Bowles non sarà più lo stesso.

## 2. *The Sheltering Sky* e la patologizzazione di sé

Come abbiamo visto, nel percorso autobiografico di *Without Stopping*<sup>19</sup>, malattia, rivelazione di sé e mistero s'intrecciano in un disegno complesso le cui diramazioni ontologiche, dal punto di vista finzionale, costituiscono la matrice culturale e l'asse diegetico di molta parte dell'opera narrativa di Bowles. In particolare, i racconti ambientati nel Marocco si distinguono per la loro tendenza a porre l'accento sulla dimensione gotica. Non di rado, il

<sup>16</sup> A Parigi il giovane Bowles vive la prima esperienza sessuale con una donna e, qualche settimana dopo, la prima esperienza di rapporto omosessuale. È qui, infatti, che egli incontra lo ‘zio’ Hubert, che da piccolo era stato accolto in famiglia dai nonni di Paul, dopo la morte di entrambi i genitori. Dallo zio, racconta in *Without Stopping*, «[I] received a further sexual initiation, equally cold-blooded and ridiculous». *Ivi*, p. 93; trad. it., p. 73 [«ricevetti un'iniziazione sessuale supplementare, altrettanto fredda e ridicola quanto la prima»].

<sup>17</sup> *Les nourritures terrestres*, p. 16; *I nutrimenti terrestri*, p. 156 [«Agire senza giudicare se l'azione sia buona o cattiva. Amare senza preoccuparsi se sia bene o male»].

<sup>18</sup> G. D. Caponi, *Paul Bowles: Romantic Savage*, Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville 1994, p. 35.

<sup>19</sup> Che la malattia sia uno dei temi principali dell'autobiografia viene sottolineato senza mezzi termini da F. J. Ruf, *Bewildered Travel: The Sacred Quest for Confusion*, University of Virginia Press, Charlottesville, 2007, p. 100: «In many ways, *Without Stopping* is a chronicle of Bowles's illnesses, from typhoid fever contracted on his first trip to Morocco (the disease, by the way, that kills Port in *Sheltering Sky* [sic]) to sunstroke soon after he recovers to multiple intestinal disorders from drinking bad water or eating tainted food».

loro percorso diegetico si articola in una serie di elementi di mistero e terrore che, sul piano della tradizione popolare maghrebina, sono il risultato del diverso modo di considerare ogni sorta di patologia. Come nel racconto *The Little House*, il solo pensiero che una malattia possa essere curata secondo i metodi della medicina occidentale costituisce, dal punto di vista socioculturale, un principio di disordine. In tal modo, quando a Lalla Aïcha, la protagonista della storia, viene chiesto dal giudice da chi avesse saputo che l'assunzione di veleno da parte del malato eliminava il veleno presente nel sangue, la vecchia impassibile dà la sua risposta: «Lalla Aïcha was unmoved. Yes, she said patiently. Everbody knows that Nazarene medicine works better if you take Moslem medicine at the same time. The power of Allah is very great»<sup>20</sup>. In linea con il suo atteggiamento di rispetto verso il mondo arabo, nella rappresentazione della malattia e delle pratiche adottate dalla società maghrebina, Bowles non interviene mai a commentare atteggiamenti e usi che potrebbero essere definiti superstizioni e, comunque, riti arcaici molto lontani dalla cultura medica occidentale. È il caso del racconto “The Eye” in cui a un canadese, una volta stabilitosi a Tangeri, viene attribuita la colpa di avere gettato il malocchio su una ragazza paralizzata; per questa colpa l'uomo sarà avvelenato fino a determinarne la morte. Dall'angolazione del sapere popolare, l'uomo occidentale diviene portatore di un contagio che ha effetti distruttivi sulla gente del luogo – il suo “occhio” è di per sé un agente di caos e per tale motivo il canadese deve essere eliminato. Anche in questo caso malattia e avvelenamento s'incontrano in un rituale che culmina in una scena macabra:

They had to drag him all the way here, you see, and hold him steady right over the well while they made the signs on his feet, so the blood would fall into the water. It's no good if it falls on the side of the well. As they had to make the same signs the fqih drew on paper for the little girl. That's hard to do in the dark and in the rain. But they did it. I saw the cuts when I bathed him<sup>21</sup>.

<sup>20</sup> P. Bowles, *The Little House*, in *The Stories of Paul Bowles*, Harper Perennial, New York and London 2006, p. 534; trad. it. di K. Bagnoli, *La piccola casa*, in *Messa di mezzanotte*, Feltrinelli, Milano 2007, pp. 26-27. [«Lalla Aïcha era immobile. Sì, disse pazientemente. Tutti sanno che la medicina dei nazareni funziona meglio se si prende anche la medicina musulmana. Il potere di Allah è grande»].

<sup>21</sup> P. Bowles, *The Eye*, in *Ivi*, p. 473; trad. it. di K. Bagnoli, *L'occhio*, in *Messa di mezzanotte*, cit., p. 151. [«Dovettero trascinarlo fin qui, capisce, e tenerlo diritto sopra il pozzo mentre gli facevano i segni sui piedi, perché il sangue cadesse dentro l'acqua. Non funziona se cade sul muretto del pozzo. E dovevano fare gli stessi segni che il fqih aveva disegnato sulla carta per la bambina. È difficile farlo. Ma vi riuscirono. Vidi i tagli mentre lo lavavo»].

L'uomo bianco agonizzante e il rito notturno praticato sul suo corpo configurano due modi radicalmente diversi di intendere la malattia, due mondi e due culture che non riescono a stabilire ponte dialogico alcuno. L'anonimo narratore ascolta tutte le fasi della storia tragica da un ragazzo marocchino che aveva svolto per il canadese funzioni di guardiano. Pur mosso da profonda compassione per la triste sorte del padrone bianco, il marocchino non mette in discussione le pratiche rituali decretate dal fqih<sup>22</sup>, espressione di una sapienza antica al servizio della comunità per debellare ogni genere di malattia.

È, questa, una realtà che affascina molto lo scrittore. In ultima analisi, Bowles riteneva che la cultura statunitense aveva ben poco da dire alla sua sensibilità. Al contrario, come dichiara uno dei personaggi del romanzo *The Spider's House* (1955), Bowles rifiuta il concetto di causalità del mondo occidentale per abbracciare un modo di vivere e una filosofia che non pongono troppe domande: «What I mean is that in their minds one thing doesn't come from another thing. Nothing is a result of anything. Everything merely is, and no question asked. Even the language they speak is constructed around that»<sup>23</sup>. Questo pensiero, mentre respinge il principio secondo il quale dietro ogni evento debba trovarsi, per forza di cose, una spiegazione, offre anche una chiave di lettura del tema della malattia – malattia che, come mostrano i racconti bowlesiani ambientati in Marocco, non diviene mai oggetto di investigazione medica ma viene accettata come qualcosa di ineluttabile.

In questo senso, il corpo del malato non pone domande, non chiede di essere curato semplicemente perché l'eventuale cura potrà basarsi sullo studio dei sintomi se non in maniera superficiale perché i segni del corpo non dicono tutto – l'invisibile è più importante del visibile. Perdere la salute significa cercare una soluzione sempre in qualcosa di esterno, guardando il passato e non il presente. Ed è quanto viene narrato in *The Empty Amulet*, un racconto breve in cui la sposa Habiba, per guarire da una persistente emicrania, preferisce affidarsi a un fqih, anziché seguire i consigli del marito, Moumen, che invece ha idee moderne e disapprova del tutto le pratiche della medicina marocchina. Non diversamente da Habiba, le amiche, saputo del suo precario stato di salute, cercano il rimedio

<sup>22</sup> Nel quadro del marabutismo, che indica l'insieme delle pratiche religiose, magiche e terapeutiche dell'islam maghrebino, il fqih svolgeva la funzione di esorcista e guaritore, fondando il suo sapere sulla tradizione e sul suo potere di veggente.

<sup>23</sup> P. Bowles, *The Spider's House*, Harper Perennial, New York and London 2006, p. 187. [«Ciò che intendo dire è che nelle loro menti una cosa non è conseguenza di un'altra. Nulla è il risultato di alcunché. Ogni cosa semplicemente è, e non si fanno domande. Persino la lingua che parlano è costruita per questo»]. Trad. mia.

in un pellegrinaggio fino alla tomba di Sidi Larbi, convinte che il potere di guarigione dei santi sia superiore alla medicina occidentale. Insomma, il corpo della donna malata finisce per essere il territorio di un conflitto culturale fra l'ortodossia religiosa e le «modern ideas» sulla medicina e sulla società: «Habiba was unperturbed. She knew he considered the pills and injections used by the Nazarenes superior to the baraka of the saints. This had nothing to do with her, she decided; she was not going to be influenced by him»<sup>24</sup>. Nella religione islamica, la baraka – la benedizione proveniente direttamente da Allah – è qualcosa di così fondamentale che nessun rimedio escogitato dagli uomini potrebbe superarla. La baraka vale più di mille medici e mille medicine. Rinunciare alla baraka sarebbe come rinunciare all'islam, alla parola di Allah, alla propria salvezza e insieme all'asse portante della vita quotidiana.

Nel ritrarre una società che resiste il cambiamento e il progresso per affidarsi molto spesso al fatalismo, Bowles sceglie di osservare la cultura maghrebina consapevole di essere uno straniero, consapevole cioè della sua posizione di totale estraneità rispetto a quella comunità. Da un altro versante, se egli guarda e studia gli eventi con gli occhi dell'Occidente, lo fa anche perché è questo il meccanismo che rende gli stessi eventi degni di attenzione, suggestivi anche da un'angolazione meramente letteraria: «It seems likely that it's this very quality of impenetrability in the Moroccans that makes the country fascinating»<sup>25</sup>. Infatti, il discorso sull'impenetrabilità chiama in causa il tema dell'enorme distanza che separa gli occidentali, con la loro pretesa di capire il modo di vita maghrebino, e i marocchini che si affidano alla tradizione e ai suoi riti (e alle sue pratiche magiche) senza porsi troppe domande: «Witchcraft is a loaded word [...] Here it's an accepted facet of daily life, as much as the existence of bacteria is in ours. And their attitude toward it is very much the same as ours towards infection. The possibility is always there, and one must take precautions»<sup>26</sup>. Non casualmente, Bowles adotta immagini che rimandano alla malattia

<sup>24</sup> P. Bowles, *The Empty Amulet*, in *The Stories of Paul Bowles*, p. 538; trad. it. di K. Bagnoli, *L'amuleto vuoto*, in *Messa di mezzanotte*, p. 122. [«Habiba era imperturbabile. Sapeva che Mumen considerava le pillole e le iniezioni usate dai nazareni superiori alla baraka dei santi. Ciò non aveva nulla a che vedere con lei, decise; non si sarebbe fatta influenzare dal marito»].

<sup>25</sup> P. Bowles, «Interview, 1981» di Jeffrey Bailey, ora raccolta integralmente in A. Hibbard, *Paul Bowles: A Study of the Short Stories*, cit., p. 169. [«Mi pare probabile che sia esattamente tale qualità di impenetrabilità dei marocchini a rendere il paese affascinante»]. Trad. mia.

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 170. [«La stregoneria è una parola forte ... Qui è un aspetto accettato della vita quotidiana, come l'esistenza dei batteri lo è nella nostra. E il loro atteggiamento verso la stregoneria è molto simile al nostro verso l'infezione. La possibilità c'è sempre e per questo bisogna prendere le precauzioni»]. Trad. mia.

parlando dell'essenza arcaica e fatalistica del modo di vita delle svariate comunità e tribù marocchine, in un intreccio quasi inestricabile tra vita quotidiana, magia e malattia.

Il confronto con questo tipo di realtà trova, sul piano immaginativo, una rappresentazione narrativa in *The Sheltering Sky* (1949), che può essere letto come il tentativo bowlesiano di interpretare la "impenetrabilità" del mondo arabo attraverso la malattia. Nel caso dei protagonisti del romanzo, Port Moresby e la moglie Kit, la condizione patologica va intesa sia come autodistruzione fisica sia come corruzione dell'anima. In fuga dagli Stati Uniti, di cui rifiutano modo di vita e orizzonte assiologico, alla ricerca di uno spazio e una cultura in grado di risvegliare le loro identità obnubilate, Port e Kit raggiungono il Maghreb convinti che l'esperienza africana segnerà un momento di svolta verso la propria autoindividuazione ontologica. Tuttavia, Port e Kit, ancorché siano marito e moglie, non costituiscono una coppia nel senso di sintonia e convergenza di pensiero e sentimenti. La loro diversità significa due modi diversi di leggere la realtà: per quanto vicini fisicamente, i loro spiriti seguono strade differenti – «they would never reach the same conclusions, because their respective aims in life were almost diametrically opposed»<sup>27</sup>. Così, laddove Port vede nel cielo conforto e protezione, Kit invece non riesce a sopportare l'idea che dietro l'azzurro del cielo vi siano soltanto buio e terrore:

"You know", said Port, and his voice sounded unreal, as voices are likely to do after a long pause in an utterly silent spot, "the sky here's very strange. I often have the sensation when I look at it that it's a solid thing up there, protecting us from what's behind".

Kit shuddered slightly as she said: "From what's behind?"

"Yes".

"But what *is* behind?" Her voice was very small.

"Nothing, I suppose. Just darkness. Absolute night".

"Please don't talk about it now". There was agony in her entreaty<sup>28</sup>.

<sup>27</sup> P. Bowles, *The Sheltering Sky*, Penguin, London 2000, pp. 77-78, corsivi nel testo; trad. it. di H. Brinis, *Il tè nel deserto*, Feltrinelli, Milano 2006, p. 82. [«non arrivavano mai alle medesime conclusioni, perché i loro rispettivi scopi, nella vita, erano quasi diametralmente opposti»].

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 79; trad. it., pp. 83-84. [«"Sai", disse Port, e la sua voce suonò irreal, com'è facile che accada alle voci dopo una lunga pausa in un luogo estremamente silenzioso, "il cielo qui è molto strano. Spesso, quando lo guardo, ho la sensazione come di una cosa solida, lassù, che ci protegge da quello che c'è dietro. Kit rabbrivì lievemente nel ripetere: "Da quello che c'è dietro?". "Sì". "Ma che cosa c'è dietro?". La sua voce era fievole fievole. "Niente, credo. Soltanto oscurità. Notte assoluta". "Ti prego non parlarne proprio ora". C'era angoscia nella richiesta di Kit»].

A questa conversazione fa da sfondo solenne il deserto che, nella sua immensità silenziosa, determina nella donna una reazione di sgomento, mentre Port è del tutto affascinato da quella solitudine che gli parla di infinito con parole che sembrano offrirgli la chiave di lettura della sua vita. Uniti dal progetto di un viaggio africano ma non dall'amore («And now for so long there had been no love, no possibility of it»<sup>29</sup>), la coppia ben presto si rende conto che la protezione del cielo africano è solo una finzione, giacché non è immaginabile di potersi sottrarre alla contaminazione del male e della tenebra. Del resto, è vero che, nel momento in cui Port aveva deciso di raggiungere l'Africa Settentrionale, «he had conceived this expedition with Kit from New York into the unknown»<sup>30</sup>. Nel caso del Sahara, inoltrarsi nell'ignoto vuol dire abbandonare le certezze occidentali e affidarsi a un fatalismo in cui, come ho già osservato, il ruolo della malattia è sempre in primo piano. In *The Sheltering Sky* avventurarsi nel buio vuol dire affrontare i rischi di un territorio marcato, patologicamente, dal rischio di subire un contagio i cui effetti sono spesso esiziali. Il motivo dell'infezione contagiosa è introdotto da Mrs. Lyle, una giornalista stravagante, che lamenta come il figlio, avendo avuto sesso con una donna araba, abbia contratto una malattia venerea:

Her voice more definite, she continued: "They are all contaminated, you know, of course. Well, that's it. And I've been having the most *bestly* time trying to make him get proper treatment. He's a young idiot".

"I don't think I quite understand", said Port.

"An infection, an infection", she said impatiently. "Some filthy swine of an Arab woman", she added with astonishing violence.

"Ah", said Port, noncommittal<sup>31</sup>.

Le parole della donna hanno un'implicita valenza prolettica: *The Sheltering Sky* è la storia del contagio di Port Moresby che, malato di febbre tifoide, culmina nella sua morte. Malattia, mistero e rivelazione di sé costituiscono l'intricato disegno che ha voluto decifrare nel suo viaggio verso l'ignoto – la

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 78; trad. it., p. 82. [«E da tanto tempo, ormai, l'amore non c'era, ne era mancata la possibilità»].

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 82; trad. it., p. 87. [«aveva concepito quella spedizione con Kit da New York verso l'ignoto»].

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 70; trad. it., p. 74. [«Con voce più sbrigativa, continuò: "Sa, sono tutti contaminati, naturalmente. Be', è così. E non le dico che vita *bestiale* ho dovuto fare per indurlo a farsi curare come si deve. È proprio un idiota, quel ragazzo. "Temo di non aver capito bene", disse Port. "Un'infezione, un'infezione", berciò lei, spazientita. "Qualche lurida sporcacciona di un'araba", aggiunse, con sorprendente violenza. "Ah", disse Port, in tono vago»].

sua morte porta a compimento la traiettoria ontologica, perché morendo il protagonista tocca il punto in cui ogni cosa si rivela. Il viaggio verso il centro del Sahara diviene viaggio verso la solitudine a lungo cercata – solitudine totale che si dà anche come definizione e assolutizzazione di sé: «The twisting roads of the past weeks became alien, faded from his memory; it had been one strict, undeviating course inland to the desert, and now he was very nearly at the centre»<sup>32</sup>. Per quanto non si possa dire che Port abbia programmaticamente cercato la morte, è altrettanto vero che egli aveva in mente un viaggio in grado di rivelargli la verità dietro l'apparenza. Hans Bertens ha osservato che «for Port death becomes the ultimate merging with nothingness»<sup>33</sup>. Più di questo, potremmo dire che, con la sua morte, egli strappa l'azzurro del cielo per penetrare nel buio che si nasconde dietro, in coerenza con il suo progetto iniziale: arrivare fino all'ignoto, al grado zero della vita per toccare il grado massimo della conoscenza.

In definitiva, il movimento verso il centro del deserto è anche un incontro con la malattia come metamorfosi esteriore e interiore. In aggiunta, dal punto di vista del discorso patologico, non può sfuggire come, al momento dell'arrivo della coppia a El Ga'a, la città sia in subbuglio per via di un'epidemia di meningite, che, di fatto, diviene un'altra tappa del percorso della coppia americana attraverso i rischi del contagio. Successivamente, ansiosa di avere una diagnosi, Kit interpella il capitano Broussard di Sbâ, che dapprima ipotizza un caso di febbre tifoide, ma subito dopo tiene a precisare l'indeterminatezza della sua diagnosi: «“Yes, of course, peritonites, pneumonia, heart stoppage, who knows? [...] And maybe there are fifty cases of cholera here in Sbâ at this moment”»<sup>34</sup>. Nel cuore del deserto, nei villaggi sepolti dalla sabbia, nelle oasi sperdute fra le dune roventi, malattia e contagio vanno di pari passo con una filosofia fatalistica che, in un certo senso, sembrerebbe affidare le vite umane ai capricci del destino.

Dinanzi alle domande pressanti di Kit, che vorrebbe capire meglio e fare di più per il marito in delirio, il militare sa solo dire che non conviene approfondire lo stato patologico, tanto in quel posto abbandonato, lontano dalla civiltà, tutto sarebbe inutile. Per il capitano Broussard, come per gli

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 157; trad. it., p. 165. [«Gli itinerari tortuosi delle settimane passate diventavano estranei, svanivano dal suo ricordo; era stato un unico, rigoroso e costante percorso verso l'interno e verso il deserto, e ormai era vicinissimo al centro»].

<sup>33</sup> H. Bertens, *The Fiction of Paul Bowles: The Soul is the Weariest Part of the Body*, Rodopi, Amsterdam 1979, p. 34. [«per Port la morte diviene l'estrema fusione con il nulla»].

<sup>34</sup> *The Sheltering Sky*, p. 160; trad. it., *Il tè nel deserto*, p. 168. [«Sì, certo, peritonite, polmonite, ostruzione intestinale (*sic! ma*: arresto cardiaco), chi può dirlo? ... E magari qui a Sbâ ci sono cinquanta casi di colera, in questo momento»].

abitanti del posto, l'accettazione della legge del deserto prevale sulla ribellione: la distesa infinita di sabbia esercita una contaminazione che punta all'essenzialità e culmina nella pressoché totale rinuncia della parola che definisce l'oggetto. Nemmeno la malattia si lascia definire: si è malati e, sospesi in questa condizione, si aspetta la salvezza o la morte, il ritorno fra i vivi o la caduta nel buio. Il tragitto compiuto da Port malato è contrassegnato da una progressiva acquisizione del silenzio. Non un silenzio qualsiasi, ma il silenzio del Sahara che dinanzi all'uomo agonizzante ribadisce in continuazione la sua impenetrabilità. Significativamente, gli effetti di tale silenzio producono, nella coscienza di Port, la disintegrazione del tempo e dello spazio. Rimane la malattia che, nell'interpretazione di Kit, vuol dire già transizione verso una condizione non umana: «“He's stopped being human”, she said to herself. Illness reduces man to his basic state: a cloaca in which the chemical processes continue. The meaningless hegemony of the involuntary»<sup>35</sup>. È questa la versione di Kit: esattamente agli opposti del percorso compiuto da Port. La donna scopre nella febbre tifoide del marito una metamorfosi che trasforma il corpo del malato in un “testo” senza significato: alla graduale transizione verso uno stato vegetativo fa riscontro la perdita della dimensione umana.

Invece, negli ultimi momenti della sua vita, Port ha la netta percezione del suo desiderio di persistenza ontologica, di opporsi cioè alla frammentazione del suo io. Così, nell'epilogo del suo tragitto, un improvviso squarcio nel cielo gli rivela la tenebra che, nella sua mente, significa l'incontro con il nulla che tutto risolve e tutto chiarisce: «He opened his eyes, saw only the thin sky stretched across to protect him. Slowly the split would occur, the sky draw back, and he would see what he had never doubted lay behind advance upon him with the speed of a million winds. His cry was a separate thing beside him in the desert. It went on and on»<sup>36</sup>. Coerentemente, come all'inizio della storia, Port continua a guardare verso l'alto – la dimensione verticale indica il suo strenuo protendersi verso una spiritualità che, contro la malattia dell'anima, dia senso alla sua vita. Infatti, la ricerca del deserto essenzializzante e del desiderio di solitudine è la sua risposta alla banalità

<sup>35</sup> *Ivi*, p. 171; trad. it., p. 179. [«“Ha smesso d'essere umano”, diceva a se stessa. La malattia riduce l'uomo al suo stato fondamentale: una cloaca in cui i processi chimici continuano. L'egemonia priva di significato dell'involontario»].

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 186; trad. it., p. 179. [«Aprì gli occhi, li richiuse, vedendo soltanto il cielo sottile che si stendeva in alto a proteggerlo. Lentamente si sarebbe formata una fessura, il cielo si sarebbe ritirato, ed egli avrebbe visto quello che non aveva mai dubitato vi fosse, al di là, avanzare verso di lui con la velocità di un milione di venti. Il suo grido era una cosa separata accanto a lui, nel deserto. Continuava, incessante»].

della folla newyorkese e alla volgarità del commercio e degli affari. Tuttavia, il “ribelle” paga a caro prezzo la sua scelta controcorrente, contro l’ortodossia americana: nel cuore del deserto per lui, come per tutti gli occidentali, non si dà una salvezza possibile. L’urlo finale, prolungato e intriso di dolore, si configura come la rappresentazione fonica della sua caduta nella voragine nera. Mentre nel delirio osserva se stesso precipitare, Port capisce che ormai il suo viaggio è finito.

# La malattia come rivelazione dell'io a se stesso in *Memoirs of a Survivor* di Doris Lessing

di Annamaria Lamarra

La malattia rende possibile il privilegio della letteratura, trasforma lo scrivere in un'esperienza assoluta, totale: al limite è essa stessa letteratura<sup>1</sup>.

In ambito letterario, il topos della malattia è presente sin dagli inizi, in particolare nei periodi di crisi o di svolta nel pensiero culturale di un'epoca e di un paese. Se ai drammaturghi greci come agli autori del Medio Evo il suo significato allegorico non era estraneo, in altre stagioni il tema acquisterà una più decisa preminenza, come accade con il Romanticismo, ad esempio, e con i movimenti che ne seguirono. Nella visione di simbolisti e decadentisti la malattia mentale diventa parte imprescindibile della natura stessa dell'artista; con Dostoevskij è proprio la mente malata la carta d'identità degli anti-eroi che affollano i suoi romanzi.

Un nuovo approccio al tema si afferma nel Novecento quando la malattia assurge a categoria ontologica, metafora della condizione umana: una riflessione in forma di saggio le dedicherà Virginia Woolf<sup>2</sup>, a cui la condizione di malata non era certo estranea; nel *Doktor Faustus* o in *Der Zauberberg* di Thomas Mann essa è espressione dei mali della moderna società europea, mentre ne *La peste* di Camus il morbo diventa emblema della generale corruzione dell'Europa del ventesimo secolo, immersa nelle tenebre della seconda guerra mondiale.

Alla direzione già citata si aggiungerà un ulteriore tassello quando la crescente affermazione della psicoanalisi mette in discussione la visione romantica della *literary disease* (responsabile, per esempio, della fine prematura di una madame Bovary), contribuendo al tempo stesso alla destabilizzazione della forma romanzo che nella stagione del Modernismo si affranca dai

<sup>1</sup> G. Bàrberi Squarotti, cit. in E. Gioanola, *Un killer dolcissimo*, Il melangolo, Genova 1979, p. 20.

<sup>2</sup> V. Woolf, *On Being Ill*, The Hogarth Press, London 1930.

percorsi del passato e dalla illusorie certezze sulla stabilità dell'io<sup>3</sup>. Con frequenza rivelatrice, nella prosa del ventesimo secolo la malattia ha la funzione di messa in opera dei processi di occultamento e svelamento della soggettività; da punti di vista diversi viene sottolineato come sia la malattia a portare in primo piano il potere terribile del pensiero non sano di distruggere la vita, lasciando emergere «how unstable, contradictory and absurd the relationships of the self to the world of others and objects can be»<sup>4</sup>.

Proprio occultamento e svelamento dell'io sono il nucleo generatore di *Memoirs of a Survivor* (1974), forse il romanzo più complesso di Doris Lessing, in cui agli incubi di una società in crisi, che sembra sul punto di dissolversi per sempre, si affianca la malattia interiore della protagonista, alla *recherche* di se stessa e del suo romanzo familiare. Al lettore la voce narrante presenta un personaggio che, al pari di una novella Alice, 'scivola' dietro una parete dove ritrova la bambina che è stata e le figure parentali, responsabili del suo destino di donna. Fa da cornice al racconto il paesaggio di una Londra devastata da un evento imprecisato che ha fatto precipitare il mondo in una sorta di nuovo Medio Evo, un luogo dove regnano morte e distruzione, instabilità e terrore.

Come è noto, la fantasia apocalittica appartiene all'esperienza di narratrice della Lessing; in questo caso, tuttavia, il registro distopico rimane ai margini per lasciare emergere "an attempt at autobiography" come l'autrice definisce il romanzo. E si può convenire con lei, giacché sotto molti aspetti il testo mostra di aderire alle convenzioni dell'autobiografia del Novecento che mescola *facts and fiction*, identificando nelle opere la cifra dell'esistenza 'reale' di un autore. La Lessing non fa eccezione giacché, pur avendo, negli ultimi anni in particolare, scritto della sua vita secondo gli stilemi classici dell'autobiografia, ha lasciato che la scrittura d'invenzione incrociasse la sua personale biografia sin dal primo romanzo della serie *Children of violence*. Lei stessa ha più volte accennato all'impossibilità per ciascuno di noi di seguire i binari consueti del ricordo e della memoria nel raccontare la propria storia: «What memories can we trust? Only the slightest of thoughts on the subject shows that memories are about as dependable as soap bubbles. [...] If memory is identity then we are indeed in a bad way»<sup>5</sup>. Ed ancora:

<sup>3</sup> Significative in questa chiave le pagine che alla malattia dedica E. Bond, *Disrupted Narratives. Illness, Silence and Identity in Svevo, Pressburger and Morandini*, Legenda, Oxford 2012.

<sup>4</sup> G.P. Biasin, *Literary Diseases: From Pathology to Ontology*, «MLN», 82, 1, Jan. 1967, p. 80.

<sup>5</sup> D. Lessing, *Writing Autobiography* in ID., *Time Bites*, Harper Collins, New York 2004, pp. 95-97 («Di quali ricordi ci possiamo fidare? Basta solo pensarci di sfuggita per accorgersi che i ricordi sono sicuri quanto una bolla di sapone (...). Se il ricordo è identità, allora siamo messi davvero male»: D. Lessing, *Il senso della memoria*, trad. it. di C. Mennella, Fanucci, Roma 2006, pp. 17-19).

It is easier to see this map of a person in their novels than in the autobiography. That is because an autobiography is written in one voice, by one person, and this person smooths out the roughness of the different personalities.[...] The novelist doesn't necessarily know about her own personalities. [...] For instance, in *Under My Skin* I have a piece about a small girl – me – lying down in the afternoon, and her mother – my mother. [...] I sometimes say 'I, me', and sometimes say, 'the child'. I say 'my mother', but sometimes 'she'. And there is a point where I suddenly change tone, and say 'the woman'<sup>6</sup>.

In linea con l'approccio oggi prevalente, anche nei due brani citati (di cui l'ultimo tratto dal saggio autobiografico *Writing Autobiography*, apparso quasi quarant'anni dopo la pubblicazione del romanzo di cui ci occupiamo), viene così implicitamente riconosciuta la cancellazione del confine tra scrittura referenziale e scrittura creativa, in un'operazione che permette all'autobiografo di ripensare in un'altra chiave il problema della sua identità. Accade in *Memoirs*, dove la contaminazione tra verità e finzione crea una sorta di corto circuito tra il personaggio e l'autrice che ritorna alla propria esperienza in un dialogo con le presenze del passato e con le proiezioni di sé che questi le rimanda. Il testo mostra di adeguarsi alla riflessione contemporanea che considera lo scrittore postmoderno sempre in qualche misura autobiografo, ma in una nuova accezione<sup>7</sup> che l'autrice fa sua. Così archiviato il concetto

<sup>6</sup> *Ivi.* p. 100. [«È più facile ricostruire la mappa di un autore dai suoi romanzi che dalla sua autobiografia. Questo perché l'autobiografia è il prodotto di una sola voce, di una sola persona, che smussa i tratti più spigolosi delle diverse personalità (...) Non è detto che il romanziere conosca tutte le personalità che convivono in lui. (...) In *Sotto la pelle*, per esempio, c'è un brano su una bambina – sono io, che sto riposando di pomeriggio – e sua madre, cioè mia madre (...) Certe volte dico "Io, me", altre "la bambina". E dico "mia madre", altre invece dico "lei". Poi a un tratto cambio tono e dico "la donna", pp. 22-23].

<sup>7</sup> Le teorie contemporanee sull'autobiografia tendono a considerare il progetto autobiografico come una consapevole testualizzazione e creazione di un costrutto di finzione, *fictione*, come lo definisce L. Hutcheon in *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, Routledge, London-New York 1988, p. 40. È un elemento ripreso dalla critica recente sull'opera della Lessing. La connessione tra *facts and fiction* in *The Golden Notebook*, ad esempio, è letta da H. Porter Abbott come parte del suo «complex effort to erode the boundaries between writing and living one's life» (*Diary Fiction. Writing as Action*, Cornell University Press, Ithaca 1984, p.118). In termini autobiografici è stato letto *The Diaries of Jane Somers*: C. Agatucci, *Breaking from the Cage of Identity. Doris Lessing and The Diaries of Jane Somers*, in J. Margan & T. Colette Hall, eds., *Gender and Genre in Literature. Redefining Autobiography in Twentieth-Century Women's Fiction*, Garland, London 1994. Si veda anche L. Scott, *Writing the Self: Selected Works of Doris Lessing*, «Deep South», 2, 2, 1996, pp. 1-8. La stessa Lessing si ferma più volte in testi diversi sul rapporto tra il sé dell'autore e le forme che può assumere nella scrittura: «The unconscious artist who resides in our depths is a very economical individual. With a few symbols a dream can define the whole of one's life, and warn us of the future, too», in J. Raskin, *Doris Lessing at Stony Brook: An Interview*, in P. Schleuter, ed, *Doris Lessing. A Small Personal Voice. Essays, Reviews, Interviews*, Flamingo, London 1994, p. 71.

della integrità e della coerenza dell'io, la Lessing privilegia il linguaggio del sogno e della malattia, sdoppiando in più immagini di sé la voce narrante e creando nel testo una doppia trama, di cui una ha come riferimento la sua stessa vita di donna e di scrittrice.

*Memoirs of a Survivor*, come accennato, si svolge in una Londra apocalittica, in un'epoca non troppo distante dalla nostra; l'io narrante, una donna sola di mezza età, vive chiusa in una sorta di bozzolo auto-protettivo nel suo appartamento al piano terra, da cui osserva la società che la circonda, dove dominano bande di giovani lasciati a se stessi, pronti ad occupare gli spazi abbandonati da quanti tentano di fuggire dall'orrore in cui è precipitato il mondo. Senza soluzione di continuità, la protagonista passa dalla realtà esterna a quella interiore, immaginando di oltrepassare una parete, una sorta di confine che la separa dagli altri, un fragile rifugio in cui si immerge alla ricerca di una verità che sa deve venire dal passato; nella dimensione perturbata in cui vive, «two lives, two worlds, lay side by side and closely connected.»<sup>8</sup>. L'arrivo inatteso di Emily, un'adolescente che uno sconosciuto le affida senza darle spiegazioni, segna l'inizio di un rapporto complesso da cui emergerà il romanzo familiare della protagonista e dell'autrice.

L'opera attraversa registri narrativi diversi che si intersecano nella trama duplice del testo senza appartenere totalmente a nessuno. Elementi della distopia fantascientifica novecentesca sono facilmente identificabili e ne costituiscono l'apparente struttura di cornice, ma, in realtà, sin dall'incipit, la scrittura lascia chiaramente intendere come la trama obbedisca a spinte più profonde che si consolidano nella infrazione ai codici narrativi del realismo. Un'operazione già presente in alcune opere degli anni settanta, come *Briefing for a Descent into Hell* (1971), che anticipa la strategia narrativa poi seguita in *Memoirs of a Survivor*, con un protagonista (uno dei rari casi di protagonista maschile nella produzione letteraria dell'autrice) privato da un'amnesia di ogni legame con la realtà, e chiuso in un suo mondo dove spazio e tempo si confondono, «perché non esiste alcun luogo dove andare se non dentro»<sup>9</sup>. In quest'opera il linguaggio simbolico del sogno supplisce all'inadeguatezza del linguaggio referenziale<sup>10</sup>, che per tanti autori del Novecento è inadatto

<sup>8</sup> D. Lessing, *Memoirs of a Survivor*, The Octagon Press, London 1974, p. 25: «[era come se] due stili di vita, due mondi, coesistessero, trovandosi in stretto contatto» (D. Lessing, *Memorie di una sopravvissuta*, trad. it. di C. Mennella, Fanucci, Roma 2003, p. 33).

<sup>9</sup> Dall'epigrafe di *Briefing for a Descent into Hell*, Panther, London 1971 (D. Lessing, *Discesa all'inferno*, trad. it. di P. Ferrari, Interno Giallo Editore, Milano 1991).

<sup>10</sup> L'inadeguatezza del linguaggio, questione che accomuna diversi autori del Modernismo, è ricorrente nei testi della Lessing. In *The Golden Notebook*, dove questo aspetto è dominante, la protagonista, una scrittrice in crisi, in uno dei taccuini di cui si compone il romanzo

a raccontare quella parte di noi cui sono note cose sottratte alla coscienza, il lato oscuro che può rimanere per sempre nascosto.

Proprio le zone d'ombra che rimandano al primo capitolo della vita della protagonista, sono il nucleo generatore della trama in *Memoirs of a Survivor*, dove lo sdoppiamento di due livelli di realtà viene riproposto con esiti narrativi che sembrano svilupparsi secondo gli assunti della psicoanalisi. Così, mentre intorno a lei il mondo precipita in uno scenario da cui ogni consueta modalità del vivere svanisce, la voce narrante vive l'evento straordinario che la porta nelle pagine rimosse della sua vita.

One morning I stood with my after-breakfast cigarette [...] and through clouds of blue coiling smoke looked at how the yellowness of the sun stretched in a foreshortened oblong, making the wall itself seem higher in the middle than at its end. I looked at the glow and the pulse of the yellow [...] and then I was through the wall and I knew what was there<sup>11</sup>.

«What was there» verrà solo suggerito al lettore nel corso di una narrazione sospesa sui fili della memoria involontaria della protagonista che progressivamente si sposta al di là del muro dove, pur con disagio, sa di trovare qualcosa per lei carico di senso:

I was feeling as if the centre of gravity of my life had moved, balances had shifted somewhere, and I was beginning to believe- uncomfortably, still- that what went on behind the wall might be every bit as important as my ordinary life in that neat and comfortable, if shabby, flat<sup>12</sup>.

racconta il suo disagio verso le parole: «I am increasingly afflicted by vertigo where words mean nothing. Words mean nothing. They have become, *when I think*, not the form into which experience is shaped, but a series of meaningless sounds, like nursery talk, and away to one side of experience. Or like the sound track of a film that has slipped its connection with the film» (*The Golden Notebook*, Collins, London 1989, p. 418; *Il taccuino d'oro*, trad. it. di M. Sereni, Feltrinelli, Milano 1989, p. 520: «Ogni giorno di più mi sento prendere dalla vertigine quando mi rendo conto che le parole non significano nulla. *Quando ci penso*, esse non sono più la forma in cui si concretizza l'esistenza, ma una serie di suoni privi di significato come le cantilene dei bambini; le sento staccate dalla mia esperienza, come il sonoro di un film che non ha più rapporto con le immagini»).

<sup>11</sup> *Memoirs of a Survivor*, p. 15 [«Una mattina me ne stavo con la mia sigaretta post-colazione e tra le nuvole di fumo serpeggiante guardavo il giallo del sole allungarsi di scorcio, facendo sembrare il muro più alto al centro che ai lati. Guardavo la pulsante luminosità del giallo ... e poi attraversai il muro, e capii cosa c'era»; p. 19].

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 13 [«era come se il centro di gravità della mia vita si fosse spostato, come se gli equilibri si fossero alterati, e cominciavo a convincermi – ancora con un certo disagio – che la vita dietro la parete poteva essere importante quanto il mio quotidiano tran tran dentro quel lindo e confortevole, benché squallido appartamento»; pp. 17-18].

Le immagini che l'io comincia a intravedere al di là del muro sono le ombre che in maniera frammentaria e intermittente si materializzeranno nella camera oscura della memoria, e rimandano al paesaggio alterato dell'infanzia; la voce narrante racconta di «rumori indistinti che udivo da una vita», di «stanze vuote, ma arredate». È lì che si cela la causa da cui tutto ha avuto origine, ed è sempre lì la risposta che l'io adulto attende «da tutta la vita».

L'ossimoro è la figura retorica che sintetizza il tragitto tortuoso verso l'origine della malattia che ha reso la protagonista «l'abitante in esilio», incerta «between the two worlds, my familiar flat and these rooms which had been quietly waiting there all this time. [...] I felt the most vivid expectancy, a longing: this place held what I needed, knew was there, had been waiting for, oh yes all my life, all my life...»<sup>13</sup>; «Room after room there was no end to them, or to the work I had to do»<sup>14</sup>.

Con metodico restringimento del punto di vista, il tessuto narrativo viene costantemente ricondotto alle percezioni e ai pensieri dell'io narrante che si muove nella precarietà delle sue visioni, dove si consuma il passaggio dalla «real life into this other place, so full of possibilities, of alternatives».<sup>15</sup> Per la protagonista i nuovi inizi possibili che l'io intravede implicano una rivisitazione della stagione dell'infanzia, il tempo nel quale si decidono i ruoli che la vita si impegnerà a confermare. Con la consapevolezza di un lavoro che non può aver termine, il personaggio si avvicina con lentezza al terreno scivoloso dei rapporti primari, alle stanze dove si è chiuso il primo capitolo della sua esistenza. Muovendo verso di esse in principio trova solo un'ombra, un qualcosa che sente familiare, ma che scompare velocemente, senza lasciar vedere «the rightful inhabitant of the rooms behind the wall»<sup>16</sup>.

I primi passi dietro la parete, oltre il muro che separa l'io cosciente da quanto è stato rimosso, registrano solo un «bianco accecante», e insieme sensazioni a cui il personaggio non sa dare nome, ma che tuttavia sente palpabili come «a fertile egg, listening, waiting». In una sorta di *mise en abyme*, l'immagine di un uovo, destinato a schiudersi, evoca la possibilità di una rinascita e riassume il percorso che l'io narrante deve compiere per

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 15 [«tra due mondi, tra l'appartamento che mi era familiare e le stanze in silenziosa attesa da tanto tempo lì. Provai un vivido senso di aspettativa, di struggimento: lì dentro c'era quello che mi serviva, che sapevo di trovare, che attendevo – oh sì, da tutta la vita, da tutta la vita»; p. 20].

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 25 [«Una stanza, poi un'altra e un'altra ancora- non c'era fine, come al lavoro che mi attendeva»; p. 32].

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 57 [«dalla vita 'reale' per entrare in quell'altro luogo, ricco di possibilità, di alternative»; p. 75].

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 16 [«da legittima abitante delle stanze dietro il muro»; p. 21].

tornare verso se stesso. L'occhio interiore rimanda all'io la fugacità di impressioni che rendono inaffidabile la memoria, complicando la distanza tra il sé adulto e il sé infantile, tra passato e presente, ciascuno chiuso in una propria dimensione: «the past [...] seems steeped in a substance that had seemed foreign to it, was extraneous to the experiencing of it. Is it possible that this is the stuff of real memory?»<sup>17</sup>.

Nel suo intendere la memoria come un movimento inaffidabile, dal passato al presente e non viceversa<sup>18</sup>, la voce narrante riprende una concezione della memoria consueta tra non pochi protagonisti della prosa del Novecento, come nella descrizione del passato che troviamo in una bella pagina della *Recherche*: «È uno sforzo vano cercare di evocarlo. Se ne sta nascosto al di là del suo dominio e della nostra portata, in qualche insospettato oggetto materiale (nella sensazione che questo ci darebbe)»<sup>19</sup>.

Sulla malattia della memoria, come è stata chiamata la concezione proustiana della precarietà dei ricordi, si sviluppa la trama delle *Memoirs*, seguendo un filo continuamente interrotto dal dolore che affiora nel cammino all'incontrario nelle stanze ritrovate dell'infanzia, verso un Tempo che non ha prodotto nessun avvento, ma solo un io adulto diviso tra le visioni del passato e gli incubi del presente. Le due dimensioni scivolano l'una sull'altra nella doppia trama del testo che è la stessa voce narrante a indicare come unite al lettore:

Perhaps I would have done better to have begun this chronicle with an attempt at a full description of 'it'. But is it possible to write an account of anything at all without 'it' – in some shape or another – being the main theme? Perhaps, indeed, 'it' is the secret theme of all literature and history, like writing in invisible ink between the lines, which springs up, sharply black, dimming the old print we knew so well, as life, personal or public, unfolds unexpectedly and we see something where we never thought we could- we see 'it' as the groundswell of events, experience... Very well then, but what *was* it?<sup>20</sup>

<sup>17</sup> *Ivi*, pp.7-8 [«il passato (...) sembra immerso in una sostanza estranea, avulsa dal modo in cui lo abbiamo vissuto. Possibile che la memoria sia fatta veramente di questo?»; p. 10].

<sup>18</sup> Sui percorsi della memoria la Lessing torna più volte nei suoi testi, dove spesso è l'impossibilità del ricordo a essere sottolineata: «The thing was, memory was not possibile», osserva la protagonista del romanzo che chiude la serie dei *Children of Violence*: «One could not remember. The knowledge of a certain condition belonged to one, when one was inside it. That was memory» (D. Lessing, *The Four-Gated City*, Harper Collins, London 1990, p. 50: «Il fatto è che ricordare non era possibile. La conoscenza di una situazione diventava parte di ciascuno di noi solo quando eravamo coinvolti. Ricordare era questo»; trad. mia).

<sup>19</sup> M. Proust, *Dalla parte di Swann*, trad. it. di G. Raboni, Mondadori, Milano 1987, p. 55.

<sup>20</sup> *Memoirs*, p. 130 [«Forse avrei fatto meglio a iniziare tentando una cronaca esauriente dell'indefinibile'. Ma tanto è impossibile prescindere, perché è un tema che si impone

Il soggetto della narrazione è così un *it*, che nel suo carattere indefinito riassume l'evento non descritto da cui il mondo è stato stravolto e insieme il nucleo fondante della vita psichica della narratrice, in una dimensione metanarrativa che sembra indicare come oggetto privilegiato della scrittura i segreti della soggettività, il tema infinito della letteratura, destinato a ripetersi in ogni nuova *dramatis persona*.

Il segreto, che la parola referenziale è inadatta a cogliere, l'*it* del testo, diventa la cifra dell'io narrante, segnato dalla difficoltà di mettere in parole l'ignoto che sale dal profondo, le radici di un malessere che ha le sue origini nel romanzo familiare. Come lo sviluppo del *plot* mette continuamente in evidenza, i segni linguistici convenzionali non possono fare da tramite tra quanto si agita nella camera oscura della coscienza e la zona illuminata dell'esperienza, la 'meno importante' rispetto a quanto si sta svolgendo in un altrove che è possibile cogliere solo in maniera intermittente, attraverso gli imprevedibili percorsi dei ricordi.

E così, nella visione allucinatoria o onirica che si impone sulla pagina, le pareti si aprono, il muro si fa da parte per lasciare entrare la protagonista nell'altra vita che si svolge di nascosto da lei, in cui ritrova cose che sapeva senza conoscerle, parti dimenticate ma in attesa di essere ritrovate, frammenti di un discorso che si va completando secondo una regia invisibile all'io cosciente. Tracce e modalità che evocano il linguaggio dei sogni fanno da spartiacque tra conscio e inconscio, diventando il lasciapassare per ritrovare segreti dimenticati, verità ingrigite dagli anni, ma che continuano a segnare il percorso esistenziale del personaggio.

In maniera significativa, dopo la prima visione di un volto «che avrei visto chiaramente solo in seguito», quando il viaggio sarà terminato, appare ex abrupto, come in un dramma di Pinter, la bambina che ha lo stesso nome della madre dell'autrice. Con sapienza di scrittura, la voce narrante farà di lei un personaggio doppio: l'alter ego della protagonista narratrice che in Emily riassume se stessa, la madre, il loro difficile rapporto, ma anche la protagonista della distopia con cui ha avuto inizio il romanzo. I due registri si avvicinano e si allontanano stabilendo il ritmo della narrazione che passa dall'uno all'altro senza apparente discontinuità come vuole la voce narrante; il ruolo duplice di Emily all'interno del *plot* è indicato con chiarezza al

comunque alla scrittura. Forse è davvero il tema segreto che attraversa tutta la storia e la letteratura, come un testo scritto con l'inchiostro simpatico che a un tratto salta fuori, nero su bianco, offuscando i vecchi caratteri che conoscevamo bene, mentre la vita, pubblica o privata, prende una piega inattesa mostrandoci qualcosa di inimmaginabile- ci appare come l'onda lunga degli eventi, dell'esperienza... Va bene, ma che cos'era?»; p. 168].

lettore: «It was about then I understood that the events on the pavements and what went on between me and Emily might have a connection with what I saw on my visits beyond the wall»<sup>21</sup>.

Protagonista in seconda, ma in realtà vicario dell'io narrante, Emily unisce le due trame che si completano nella strategia duplice del testo: nella dimensione esterna al teatro della memoria che si svolge nell'interno della casa, Emily viene inserita nella parte distopica della narrazione con il ruolo di un'adolescente inquieta che finisce per unirsi a un gruppo di giovani pronti a uccidere come a rubare<sup>22</sup>; giovani "che mangiano la gente" e che hanno tratti in comune con i protagonisti di *The Lord of Flies*. Fa da cornice allo sviluppo narrativo di questa parte della trama la maturazione di Emily da adolescente in una giovane donna che nel finale muoverà verso un nuovo futuro.

Ma a questo punto della narrazione cede costantemente il passo, arretrando di fronte all'altra storia che si svolge 'dietro la parete'; la voce narrante, pur affascinata dalla fantasia distopica (che rientra, come è noto, tra le tematiche care all'autrice), torna costantemente alle stanze chiuse della memoria infantile, conscia che «the real inhabitant was there, always there just beyond the next wall, to be glimpsed on the opening of the next door or the one beyond that»<sup>23</sup>.

In quelle stanze, che si snodano l'una dietro l'altra, dove ritorna il peso dei ricordi e del disagio per la vita che sa di aver vissuto tra le loro mura, la donna adulta trova una scena disadorna, segnata dalla distruzione e dalla violenza: «seggiole e divani sventrati a colpi di baionetta o di coltello». Il registro scelto dalla voce narrante ne fa i primi segni di quanto è accaduto nel luogo emotivo a cui l'io deve tornare perché un nuovo percorso sia possibile. È qui che incontra la bambina che era stata, sui quattro anni, "già sulla difensiva", una bambina chiamata Emily.

Con lentezza, come può accadere in una terapia psicoanalitica, l'io narrante si avvicina al centro da cui tutto è partito. Le stanze vuote, di «un bianco accecante», che hanno solo suggerito presenze celate agli occhi della memoria, immagini fuggevoli di chi quelle stanze le ha create, cominciano

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 37 [«Più o meno in quel periodo capii che c'era un nesso tra la vita sul marciapiede, i rapporti fra me e Emily e ciò che vedevo durante le visite dietro la parete»; p. 48].

<sup>22</sup> Da questo punto di vista, il romanzo si può dire cominci dalla conclusione di *The Four-Gated City*, dove il percorso della protagonista, iniziato con *Martha Quest*, primo volume della serie *The Children of Violence*, termina in una Londra post-nucleare del 2000. Il tema distopico-apocalittico con città distrutte da bande rivali e violenza in ogni luogo trasloca, per così dire, nella trama secondaria di questo testo.

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 37 [«la vera abitante era lì, sempre lì, proprio oltre l'ennesima parete – l'avrei intravista aprendo l'ennesima porta o quella dopo ancora»; p. 49].

piano a riempirsi, colorando con una luminosità dolorosa l'habitat che l'indagine interiore restituisce alla protagonista; sono stanze dalle pareti «impetose», dove i mobili sono pesanti, i divani e le sedie troppo voluminosi, mentre le gambe del tavolo «schiacciavano il tappeto».

Se è vero che tutti i romanzi rappresentano una sorta di autobiografia dell'autore, in queste *Memoirs* il discorso autobiografico fa continuamente da nucleo generatore di immagini e discorsi, scampoli della storia vera dell'autrice che per tutta la vita si confrontò con il rapporto difficile con una madre da cui non si sentì mai capita e che non capiva. Ed è infatti la madre, la figura che «è al centro della vasta cattedrale dell'infanzia», per dirla con le parole di Virginia Woolf<sup>24</sup>, una delle prime immagini che il passaggio dietro la parete consegna all'io narrante. È un'immagine dolorosa per la narratrice che dall'angolo della memoria estrae un frammento del suo passato di bambina incompresa, inconsapevolmente rifiutata da una madre a sua volta infelice, che la vita ha stretto in un ruolo per lei castrante:

There were people. [...] Dominant among them was a woman, one I had seen before, knew well. She was tall, large [...] I could watch her face, her eyes. Those eyes, unclouded by self-criticism, like skies that have been blue for too many weeks and will continue blue and regular for weeks, for it is nowhere near the time for the season to change – her eyes were blank, did not see the woman she was talking to, nor the small child in her lap, whom she bumped up and down energetically, using her heel as a spring. Nor did she see the little girl who stood a short way from her mother, watching, listening, all her senses stretched, as if every pore took in information in the form of warnings, threats, messages of dislike. From this child emanated strong waves of painful emotion. It was guilt. She was condemned. And, as I recognised this emotion and the group of people there in the heavy comfortable room, the scene formalised itself like a Victorian problem picture or a photograph from an old fashioned play. Over it was written in emphatic script: GUILT.<sup>25</sup>

<sup>24</sup> Cit. in N. Fusini, *Nomi*, Donzelli, Roma 1996, p. X.

<sup>25</sup> *Ivi*, pp. 59-60 [«C'erano delle persone (...) Su tutte spiccava una donna, una che avevo già visto, che conoscevo bene. Era alta, grossa (...) Potevo guardarla in viso, negli occhi. Quegli occhi senz'ombra di autocritica, come cieli azzurri da troppe settimane, che manterranno il loro azzurro terso per altre settimane, perché è ancora lontano il momento in cui la stagione cambierà – quegli occhi erano assenti, non vedevano l'interlocutrice, né il piccolo che teneva in braccio, facendolo sobbalzare con energia, molleggiandolo con il tallone. Non vedevano la bambina lì accanto, che guardava, ascoltava, tutti i sensi in allerta, come aspirando informazioni da ogni poro sotto forma di moniti, minacce, messaggi di antipatia. Quella bambina emanava forti ondate di dolore. Senso di colpa. Era condannata. E mentre riconoscevo quelle emozioni e il gruppo di persone all'interno della stanza pesante e confortevole, la scena si cristallizzò in un quadro vittoriano di argomento morale o in una foto tratta da una commedia d'altri tempi. Sormontata da un titolo enfatico: COLPA»; pp. 77-78].

L'infelicità della madre, di cui la bambina si sente responsabile e colpevole, appartiene alla biografia dell'autrice che per tutta la vita, come si diceva, ebbe un pessimo rapporto con la figura materna, di cui la scrittura reca tracce evidenti non solo in questo testo; il suo personale romanzo familiare, traslocato con più evidenza nell'opera, ritorna come una costante narrativa nella scrittura dove con frequenza sono i simboli e le categorie del materno a costituire la cifra narrativa, sin da *Martha Quest*, primo libro della serie *Children of Violence*<sup>26</sup>. Il rapporto con la madre che può diventare 'lei' e 'la donna', fa parte sin dall'inizio del macrotesto dell'autrice; madri dure affollano i suoi romanzi, spia di un conflitto su cui ritornerà più volte negli scritti dichiaratamente autobiografici:

Better say, and be done with it: my memories of her are all of antagonism, and fighting, and feeling shut out; of pain because the baby born two-and-a-half years after me was so much loved when I was not. She would recognize none of this, nor accept it. [...] She didn't like me- that was the point. It was not her fault: I cannot think of a person less likely than myself to please her. But it would have been impossible for her to admit it: a mother loves her child, a child its mother. And that's that!<sup>27</sup>

<sup>26</sup> In questo *Bildungsroman*, atipico anche per la sua lunghezza rispetto ad analoghe esplorazioni nella letteratura contemporanea, che lei definisce una sorta di viaggio nella coscienza individuale in relazione al collettivo, il tema è la difficile ricerca di identità della protagonista, adolescente poi donna e in quanto tale «obbligata a ripudiare le donne incatenate del passato». Nella protagonista, Martha, ritroviamo l'autrice e il suo tragitto verso l'emancipazione dalla famiglia come da una società che le impone un ruolo a cui finirà col sottrarsi, abbandonando marito e figli per stabilirsi in Inghilterra. Nell'ultimo volume della serie, il gesto che deve aver segnato la sua esistenza, solo accennato nella sua autobiografia, viene rimpianto dal personaggio che motiva l'abbandono come un erroneo atto d'amore per la figlia, di cui è pentita: «When I left my little girl, Caroline, do you know what I was thinking? I thought, I'm setting you free, I'm setting you free [...] I had a sort of silent pact with that child [...] As if she were the only person who understood why I was doing it. I was setting her free. From me. From the family [...] It was so terribly not true. I was mad". *The Four Gated City*, p. 79 [«Quando ho lasciato Caroline, la mia bambina, vuoi sapere cosa pensavo? Pensavo, ti sto rendendo libera, sì libera ... Tra me e la bambina c'era un'intesa silenziosa ... Come se lei fosse stata l'unica persona a capire perché lo stavo facendo. Era per renderla libera. Da me. Dalla famiglia. Era terribilmente sbagliato. Sono stata matta a pensarlo»; trad. mia]. La scrittura le consente un'ammissione che nella vita reale non riuscirà a pronunciare mai del tutto.

<sup>27</sup> D. Lessing, *Impertinent Daughters* (1968), in P. Schlueter, ed., *A Small personal Voice*, cit., p. 113 (D. Lessing, *Mia madre*, trad. it. di P. Mazzairelli, Bollati Boringhieri, Torino 1988: «Tanto vale dirlo subito, una volta per tutte: i ricordi che ho di lei sono tutti segnati dal conflitto, dallo scontro, dalla mia sensazione di esclusione; e dalla sofferenza, perché il fratellino nato due anni e mezzo dopo di me era amato così teneramente e io, invece, non lo ero. Tutto questo per mia madre era inammissibile e mai lo avrebbe accettato [...] M'aveva in uggia,

Se, come è stato osservato a proposito delle sorelle Brontë, nessun testo va interpretato alla luce della vita dell'autore, è anche vero che essa si trova inscritta «come una cifra nell'opera»<sup>28</sup>. Nelle *Memorie* quella che era stata la bambina Doris, si muove procedendo a ritroso verso una madre che emerge dal ricordo come una donna amara e infelice, a cui la maternità appare come un tiro giocatole dalla Vita.

The woman, the wife and mother, was talking; she talked, she talked, she went on and on as if no one but herself existed in that room or beyond it, as if she were alone and her husband and her children - the little girl particularly, who knew she was the chief culprit, the one being complained of- couldn't hear her. [...] The little girl, who was about five or six, had her thumb in her mouth. Her face was shadowed and bleak because of the pressure of criticism on her, her existence.

'But I simply did not expect it, no one ever warns one how it is going to be, it is too much. By the time the end of the day has come I'm not fit for anything at all but sleep [...] Emily will wake at six, I've trained her to stay quiet until seven, but from then on, I'm on the go [...] No one has any idea, do they, until they have children, what it means<sup>29</sup>.

Il disagio dell'io adulto si concentra sulla figura materna, che parla con la voce dura del rimprovero ed investe la bambina con gesti distratti e veloci, senza accorgersi del viso «vecchio e stanco» della figlia:

A small girl of about four sat on a hearthrug. [...] She had intensely serious, already defensive hazel eyes.

On the bed was a baby, being bundled for the night. The baby was chuckling. A nurse or attendant hung over the baby; [...] The little girl's look as she watched the loving nurse bending over the brother was enough, it said everything. But there was more: another figure, immensely tall, large and

questa era la verità. Non era colpa sua, non so immaginare una persona meno adatta di me a riuscirle simpatica. Ma non avrebbe potuto ammetterlo: una madre ama i figli, i figli amano la madre, e questo è tutto!»; p. 32).

<sup>28</sup> N. Fusini, *Nomi*, cit., p. 132.

<sup>29</sup> *Ivi*, pp. 60-61 [«La donna, la moglie e madre, stava parlando: parlava, parlava, non la smetteva più, come se dentro e fuori quella stanza non esistesse nessun altro, come se fosse sola, come se il marito e i figli – in particolare la bambina, che sapeva di essere la principale colpevole, la pietra dello scandalo (...) non potessero sentirla. «Non me l'aspettavo, ecco tutto, nessuno ti dice mai a cosa vai incontro, è veramente troppo. E quando arriva la fine della giornata vorrei solo andare a letto (...) Emily si sveglierà alle sei, le ho insegnato a stare buona fino alle sette, ma dopo, dopo devo galoppare (...) la bambina, di cinque o sei anni, si succhiava il pollice. Sul volto un'espressione cupa e sconsolata, per via delle critiche che pesavano su di lei, sulla sua esistenza. (...) Già, nessuno ha idea di cosa significhi finché non ha figli»; pp. 78-79].

powerful came into the room; it was a personage all ruthless energy, and she too, bent over the baby [...]. And the little girl watched.

[...]

Being invited into this scene was to be absorbed into child-space. I saw it as a small child might – that is, enormous and implacable [...] The baby was high in the air, held up in the nurse's arms. The baby was laughing. The mother wanted to take the baby from the nurse, but the nurse held tight and said: 'Oh no, this one, this is *my* baby' (...). 'Oh no, Nurse', said the strong tower of a mother, taller than anything in the room, taller than the big nurse, almost as high as the ceiling: 'Oh no', she said, smiling but with her lips tight, 'he's *my* baby'. 'No, this is my baby', said the nurse now rocking and crooning the infant, 'he's my darling baby, but the other one, she's your baby, Emily is yours, madam'. [...] At which the mother smiled, a smile different from the other, and not understood by the little girl, except that it led to her being pulled up roughly on the mother's hand, and told: 'Why aren't you undressed? I told you to get undressed'. And there began a rapid uncomfortable scrambling and pushing. [...] 'And now into bed with you,' she said as she hastily pulled down a white nightdress over the child's head.<sup>30</sup>

Vittima o sciocca, crudele o assente, oppure prudentemente fatta traslocare nell'al di là, nella letteratura inglese il personaggio della madre non ha goduto di una particolare popolarità. Ancor prima che il pensiero di genere ne riconoscesse l'influenza e il ruolo nella società dei padri, per molti tra autrici e autori, la madre ha rappresentato colei che nega «l'indipendenza simbolica della figlia»<sup>31</sup>. Da quest'ottica, la Lessing anticipa molte considerazioni

<sup>30</sup> *Ivi*, pp. 39-41 [«Una bambina sui quattro anni era seduta sul tappeto davanti al focolare (...) Gli occhi nocciola erano serissimi, già sulla difensiva. Sul letto c'era un neonato, che veniva fasciato per la notte. Gorgogliava soddisfatto. Curva su di lui c'era un'infermiera o una balia (...) la bambina stava osservando l'amorevole balia china sul fratello, con uno sguardo eloquente, che diceva tutto. Ma non era finita qui: entrò un'altra figura, gigantesca, grossa, poderosa; un personaggio che incarnava una spietata energia (...) La bambina osservava la scena ... essere invitati in quella scena voleva dire calarsi nello spazio infantile (...) Il piccolo era in aria, tenuto in alto dalle braccia della balia. Stava ridendo. La madre voleva prenderlo, ma la balia tenne duro e disse: "Oh no, questo qui, questo qui è il *mio* bambino, lui è mio". "Oh, no, balia" disse la madre possente come una torre, più alta di ogni altra cosa nella stanza, più alta della grossa balia, che sfiorava il soffitto: "Oh no," disse, sorridendo, ma a labbra strette, "è il mio bambino". "No, questo è il mio bambino", disse la balia che ora cullava e ninnava il neonato, "è il *mio* piccolo tesoro, l'altra però, quella è sua, signora, Emily è sua" (...) Allora la madre fece un sorriso, un sorriso diverso dall'altro, che la bambina non capì, se non quando la madre la sollevò di scatto e disse: "Perché non ti sei spogliata? Ti avevo detto di spogliarti.". La bambina fu investita da una rapida e fastidiosa serie di spinte e strattoni. (...) E adesso, fila a letto", disse infilandole in fretta e furia una camicia da notte bianca dalla testa»; pp. 51-53).

<sup>31</sup> L. Muraro, *L'ordine simbolico della madre*, Editori Riuniti, Roma 1991. Si veda anche C.N. Davidson - E.M. Broner, eds, *The Lost Tradition. Mothers and Daughters in Literature*, Ungar, New York 1980.

della critica di stampo femminista rispetto alla *liaison dangereuse* che il legame madre-figlia può costituire, con la prima impegnata per lo più a contrastare l'aspirazione all'indipendenza della seconda. Da figlia disubbidiente quale è stata, la Lessing ricostruisce in questo "tentativo di autobiografia" un capitolo della «great unwritten story», come ancora non molto tempo fa Adrienne Rich definiva il rapporto di cui per tutta la vita porteremo l'impronta.

In tempi relativamente recenti è proprio verso la madre che si è indirizzata la critica di genere, sottolineando come sia stato trascurato, anche in questo ambito, l'ordine simbolico del materno e come possa accadere che le donne si ammalinino per «non sapere amare la madre»<sup>32</sup>; l'assenza di un legame empatico con lei inficia la consapevolezza e l'amore di sé della figlia che per costruirli deve tornare alla madre, attraversando non di rado lo spazio della malattia che proprio la mancanza di quel nodo ha creato. Se è vero che la «risposta ultima alla domanda "chi sono io?"», può essere data soltanto da qualcuno (o qualcosa) che risponde "tu"<sup>33</sup>, la figlia ha bisogno di ritrovare il 'tu' della madre, di riannodare, anche dalla distanza di una tomba, il nodo della relazione primaria.

Riannodare il rapporto irrisolto con la madre diventa elemento propulsore nella trama di vita e di scrittura della Lessing; nel romanzo il soggetto autobiografico Doris, insieme con la Emily personaggio – doppio dell'autrice, e fantasma materno, riuniti in una sola figura – si muove tra identificazioni e prese di distanza dal passato, alla ricerca di una verità che è dentro di lei e che solo la malattia con l'"eccesso di esperienza che essa contiene"<sup>34</sup>; le consente di trovare; grazie ad essa che, come è stato sottolineato, è in grado di sospendere o addirittura infrangere «i contesti abituali in cui l'uomo ordina e organizza la sua esperienza di sé e del mondo»<sup>35</sup>, la protagonista scivola così di nuovo dietro la parete e ritrova la bambina già consapevole del peso che dovrà portare e della fatica per identificare la strada verso il centro di sé:

She seemed to understand it all, to have foreseen it, to be living through it because she had to, feeling it as a thick heaviness all around her time, through which she must push herself, till she could be free of<sup>36</sup>.

<sup>32</sup> L. Muraro, *L'ordine simbolico della madre*, cit., p. 70.

<sup>33</sup> D. Spati, *Identità e scrittura*, Il Mulino, Bologna 2000, pp. 96-97.

<sup>34</sup> L'espressione è di F. Nietzsche, in *Opere*, a cura di G. Colli e M. Montanari, Adelphi, Milano 1964, vol. IV, p. 324.

<sup>35</sup> F. Rella, *Miti e figure del moderno*, Feltrinelli, Milano 1981, p. 45.

<sup>36</sup> *Memoirs of a Survivor*, p.41 [«Sembrava che avesse capito tutto, che lo avesse previsto, che lo stesse vivendo perché doveva, sentendosene oppressa come da una fitta pesantezza

L'intimità con se stessi, che proprio la malattia può far nascere, lascia affiorare sensazioni e ricordi disancorati da un'immagine coerente; dietro la parete la donna anziana ritorna bambina, poi adolescente negli anni in cui non si provano abiti, ma una serie di autoritratti, quando cioè, per dirla di nuovo con Proust, «la personalità si costruisce guardando gli altri»<sup>37</sup>. E la prima persona è la madre a cui ora la figlia guarda da adulta, trovando nelle stanze dell'infanzia una donna sofferente, in cerca di un aiuto che sa di non poter trovare:

She sighed, quite unselfconsciously. She was like a child, that tall, solid, confident woman; she needed understanding, as a child does. She sat looking inward into the demands of her days and her nights. No one else was there for her, because she felt she was talking to herself: they could not hear, or would not. She was trapped, but did not know why she felt this, for her marriage and her children were what she personally had wanted and had aimed for – what society had chosen for her. Nothing in her education or experience had prepared her for what she did in fact feel, and she was isolated in her distress and her bafflement, sometimes even believing that she might perhaps be ill in some way<sup>38</sup>.

Nella sofferenza della madre, che è ora in grado di riconoscere, la figlia trova un tassello della condizione femminile a cui tante donne della generazione della madre dell'autrice si sono adattate, accettando un destino preconfezionato, apparso a molte come l'unico possibile. Il fantasma materno le parla di un'esistenza non scelta, che ha provocato sofferenza e infelicità, poi trasmesse alla figlia, come una inevitabile maledizione; la voce della madre, sineddoche emblematica della visione che di lei ha la figlia, negli anni non smetterà di parlare trasmettendole senso di colpa e angoscia, come rivela un altro frammento di memoria ritrovata:

– il tempo, attraverso cui avrebbe dovuto trascinarsi, fino a quando non fosse riuscita a liberarsene»; pp. 53-54].

<sup>37</sup> In questo testo, in cui non sono pochi gli echi della poetica proustiana, ritroviamo anche nell'autorappresentazione che Emily fa di se stessa nel rapporto con i coetanei le righe in cui Proust spiega come «la personalità sociale è una creazione del pensiero degli altri» (*Dalla parte di Swann*, cit., p. 24).

<sup>38</sup> *Memoirs of a Survivor*, p. 62 [«Sospirò senza accorgersene. Era come una bambina, quella donna alta, solida, sicura di sé; bisognosa di comprensione come una bambina. Rimase lì, a ripassare mentalmente i suoi giorni e le sue notti assillanti. Per lei non c'era nessuno, aveva l'impressione di parlarsi addosso: gli altri non potevano, o forse non volevano ascoltarla. Si sentiva in trappola senza sapere perché, in fondo era stata lei a volere un marito, dei figli, non aveva mai mirato ad altro, a quello la società l'aveva destinata. Le sue esperienze e la sua istruzione non l'avevano minimamente preparata a ciò che in realtà sentiva, l'angoscia e lo sconcerto la isolavano, a volte arrivava perfino a credere di avere una malattia»; pp. 80-81].

The hard accusing voice went on and on, would always go on (...) nothing could stop it, could stop these emotions, this pain, this guilt at ever having been born at all, born to cause such pain and annoyance and difficulty. The voice would nag on there for ever, could never be turned off, and even when the sound was turned low in memory, there must be a permanent pressure of dislike, resentment. Often in my ordinary life I would hear the sound of a voice, a bitter and low complaint just the other side of sense: there it was, in one of rooms behind the wall, still there, always there...<sup>39</sup>.

Nelle stanze dietro il muro c'è dunque la bambina ma anche la madre, la sua angoscia, il suo lamento che ancora tormentano la figlia divenuta adulta e che per raccontarla e raccontarsi ha bisogno di sdoppiarsi in Emily in cui riassume se stessa e il fantasma materno.

Il percorso verso la madre è così un tragitto continuamente interrotto, segnato da ritorni alle stanze che hanno prodotto «vuoto, assenza di contatto e di consolazione reciproca». Da quelle stanze, che decideranno il destino emotivo della figlia, emergono due figure parentali inconsapevoli del dolore che infliggono, ciascuna chiusa in una sfera di incomunicabilità e di solitudine affettiva che ricade sulla bambina 'difficile'; a quelle stanze, dove è iniziato il suo romanzo di formazione, la protagonista deve ritornare per ricongiungere nella storia della madre le parti divise della sua.

Noi viviamo la vita attraverso i testi, «non sono le vite a fornire i modelli, ma le storie», scriveva anni fa l'americana Carolyn Heilbrun<sup>40</sup>, ed è il testo della madre a cui la figlia si riallaccia, comprendendolo e accettandolo, a indicare un nuovo inizio. La saldatura con le parti divise di sé, comincia quando in una sorta di transfert riesce a prendere tra le braccia sua madre, riletta e immaginata come una bambina infelice nel cui pianto la figlia si riconosce, comprendendo da adulta ciò che ha potuto renderla la madre di Doris, la donna da cui è fuggita:

What else could I find- unexpectedly, it goes without saying- when behind that wall I ran and ran along passages, along corridors, into rooms where I *knew* she must be but where she was not, until at last I found her: a blonde blue-

<sup>39</sup> *Ivi*, pp. 62-63 [«La voce dura, accusatoria, andò avanti imperterrita, non smetteva mai, non avrebbe mai smesso, niente poteva fermarla, niente poteva fermare quelle emozioni, quel dolore, quel sentirsi in colpa per essere venuta al mondo, provocando tanto dolore, fastidio, difficoltà. La voce avrebbe continuato a tormentarla, non si sarebbe mai spenta e anche quando il suono si affievoliva nella memoria, restava il peso insopprimibile dell'avversione, del rancore. Spesso nella mia vita sentivo una voce, un lamento amaro e sommerso risuonare dall'altro lato: era lì, in una delle stanze dietro il muro, ancora lì, sempre lì»; p. 81].

<sup>40</sup> C.G. Heilbrun, *Writing a Woman's Life* (1988), trad. it di K. Bagnoli, *Scrivere la vita di una donna*, La Tartaruga, Milano 1990, p. 37.

eyed child, but the blue eyes were reddened and sullen with weeping. Who else could it possibly be but Emily's mother, the large carthorse woman, her tormentator, the world's image? It was not Emily I took up in my arms, and whose weeping I tried to shush. Up went the little arms, desperate for comfort, but they would be one day those great arms that had never been taught tenderness (...)<sup>41</sup>. A pretty, fair little girl, at last finding comfort in my arms.

È la scrittura a realizzare l'intimità della relazione che è mancata nel rapporto tra l'io autobiografico e la madre, permettendo alla figlia Doris di correggere la vita dando alla madre un'altra possibilità<sup>42</sup>.

La trama principale si conclude così sotto il segno della riconciliazione con i fantasmi del passato, con la protagonista che ritorna personaggio di una storia nuova, così come personaggio autonomo da lei torna ad essere Emily. Insieme muovono verso un inizio che la trama non racconta, limitandosi a congiungere le due storie in un finale aperto che vede Emily e l'io narrante in viaggio verso un nuovo approdo che il viaggio dietro la parete ha reso possibile. Una conclusione di cui anni più tardi l'autrice scriverà nelle pagine in cui racconta la vita della madre e del padre:

It seems that it has taken me a lifetime to understand my parents, with astonishments all the way. There is a mysterious process, frightening because there is nothing whatsoever you can do about it, that takes you from fierce adolescence – as if parents and you stood at either side of a battlefield, hands full of weapons – to a place where you can stand where they did, in imagination, any time you want<sup>43</sup>.

<sup>41</sup> *Memoirs of a Survivor*, p. 128 [«Cos'altro potevo trovare dietro quel muro? – inaspettatamente, è ovvio – attraversando di corsa passaggi, corridoi, sbucando in stanze dove sapevo che doveva esserci e invece non c'era, quando finalmente la trovai: una bambina bionda con gli occhi azzurri, ma arrossati e foschi di pianto. Chi altri poteva essere, se non la madre di Emily, quel donnone enorme, la sua aguzzina, l'immagine del mondo? Non era Emily la piccola che tirai su dal lettino, per provare a calmarla. Mi tese le braccia, vogliose di consolazione, ma un giorno sarebbero state le grandi braccia che non avevano mai imparato la tenerezza (...) Una graziosa bambina bionda, che finalmente trovava conforto tra le mie braccia»; pp. 165-166.

<sup>42</sup> Anni più tardi la Lessing scriverà della madre in un romanzo a metà tra realtà e finzione (*Alfred and Emily*, 2008), dedicato a entrambi i genitori.

<sup>43</sup> D. Lessing, *Impertinent Daughters*, p. 101 [«È come se ci fosse voluta una vita intera per capire i miei genitori, e con continuo stupore. C'è un processo misterioso, che incute paura perché è inevitabile, che ci porta da un'adolescenza implacabile – quasi che i genitori e noi si stessero schierati a battaglia da parti opposte, le mani piene di armi – al momento in cui ci diventa possibile metterci al loro posto, con l'immaginazione, tutte le volte che vogliamo»; pp. 13-14].



# Degenerazione.

## L'umanità malata di Vonnegut e McEwan

di Antonio Bibbò

1. Alla metà dell'Ottocento, la teoria dell'evoluzione di Charles Darwin sembrò a lungo poter sostituire ogni metafisica in nome della fede nel progresso magnifico e irreversibile della natura e della società. Ben presto, però, verso la fine dell'Ottocento, una crisi multiforme e varia attraversò non solo l'economia (la prima grande depressione economica è degli anni Settanta del secolo), ma più profondamente la società stessa. Il mondo e l'uomo, il cosmo e il microcosmo, che sembravano aspettare solo esploratori ben equipaggiati per svelare i loro misteri, ripresero a opporre pieghe, nicchie di resistenza al progresso delle scienze che si industriavano per la loro conoscenza: biologia, sociologia, psicologia. Puntando per ora l'obiettivo solo sul secondo elemento di quella coppia – l'uomo –, possiamo affermare che gli anni della fine del secolo marcarono la sconfitta, almeno parziale, del positivismo e prepararono, nel campo della psicologia, l'avvento della psicanalisi freudiana, in modo da tenere in dovuto conto gli elementi più difficili da definire della psiche umana.

Tra i maggiori interpreti di questa *crisi* va annoverato senz'altro l'ungherese Max Nordau, medico, scrittore e critico, autore soprattutto di *Degenerazione*, un lungo trattato pubblicato tra il 1892 e il 1893<sup>1</sup>, all'interno del quale l'autore descriveva e analizzava, alla luce del darwinismo sociale, le spinte contrarie al progresso che gli sembravano caratterizzare quella *fin de siècle*. Come sottolinea bene Silvia Acocella nel suo studio dell'*effetto Nordau* sulla letteratura italiana tra Otto- e Novecento, che è anche un'acuta lettura dell'opera di Nordau stesso, l'idea di degenerazione implica «il pericolo di una caduta all'indietro»<sup>2</sup> nel cammino evolutivo. Il ripiegarsi del

<sup>1</sup> Di *Degenerazione* è appena uscita una nuova edizione in tedesco: M. Nordau, *Entartung* (1892 e 1893), De Gruyter, Boston, Berlin 2013. L'edizione italiana fu pubblicata in due volumi e quasi in contemporanea: *Degenerazione*, a cura di G. Oberosler, Fratelli Dumolard Editori, Milano 1893 (vol. 1) e 1894 (vol. 2).

<sup>2</sup> S. Acocella, *Effetto Nordau. Figure della degenerazione nella letteratura italiana tra Ottocento e Novecento*, Liguori, Napoli 2012, p. 5. Alla monografia di Acocella sono debitore per numerose riflessioni su Nordau presentate in queste pagine.

fronte positivista e naturalista è un aspetto ben noto di quegli anni, ma ciò che rende interessante il libro di Nordau è il suo tentativo di trasformare la degenerazione in una categoria estetica transnazionale e di individuare, in autori che vanno da Huysmans a Ibsen, gli effetti artistici di una tale sfiducia nel progresso e nello sviluppo della società. L'arte della *fin de siècle* è per Nordau un'arte di degenerati, un'arte di *fin de race*, di «coloro che intralciano il movimento evolutivo verso uno stadio di perfezione futura [...], uomini incapaci di adattarsi, oscillanti tra isterismo e abulia».<sup>3</sup> L'arte da loro prodotta, ben lontana dall'esibire, per Nordau, nitore goethiano, è infatti espressione delle nevrosi metropolitane; un'arte egotica, in cui alle grandi trame del romanzo realista si sostituiscono i frammenti e la dispersione; ai protagonisti esemplari, le folle metropolitane; ai cammini ben direzionati delle *Bildung* e dei romanzi "ben fatti", l'errare sconclusionato dei *flâneur*. È un'arte pessimista, i cui personaggi principali sono gli inadatti alla vita, i perdenti della lotta per la sopravvivenza darwiniana. E non solo. Nella sua disamina dell'arte degenerata, Nordau si scaglia contro la commistione dei generi, contro l'impurità delle nuove espressioni, incarnata dall'opera di Richard Wagner, e che perciò si contrappone all'arte "intuitiva" di Goethe. Come si può facilmente immaginare, Nordau finisce per definire, quasi in anticipo sui tempi e con innegabile intuito, una serie di aspetti che si manifesteranno sempre più all'inizio del secolo successivo, e in particolare negli anni delle avanguardie del modernismo europeo e americano.

Una riflessione come quella di Nordau interessa qui non tanto per il giudizio morale del medico ungherese, e non solo per le riflessioni estetiche che comporta, quanto per la luce che getta sulle dinamiche della degenerazione, sul suo procedere secondo leggi in tutto simili al processo evolutivo "regolare" e che pertanto ne mettono in discussione la marcia verso il miglioramento e il progresso. Gli autori variamente ascrivibili al modernismo sui quali si concentra Acocella nel suo studio (De Roberto, Pirandello, Svevo) sembrano, nel pieno spirito di Nordau, accogliere una versione apocalittica e nichilista della degenerazione, popolando le loro opere di personaggi ingovernabili e inetti, mettendo in crisi la linearità delle trame romanzesche tradizionali, e propendendo per narrazioni epifaniche e prive di teleologia, oppure rinunciando a scrivere *tout court*, come accade a De Roberto con *L'imperio*. Nelle opere di Ian McEwan e di Kurt Vonnegut che si analizzeranno in quest'articolo, rispettivamente *Saturday* (2005) e *Galápagos* (1985), la degenerazione, del singolo così come della società, ha un ruolo simile, ma si presenta in maniera più pervasiva, tale da suggerire prospettive, narrative e

<sup>3</sup> *Ivi*, pp. 5-6.

sociali, diverse, apparentemente meno nichiliste, ma non per questo meno tragiche e vertiginose.

Un altro aspetto della letteratura *notturna* di cui si occupa Nordau, è l'invasione del mondo da parte dei "brutti"<sup>4</sup>, personaggi che manifestano la propria psiche degenerata non solo nei tratti primitivi ma anche nella ingovernabilità dei corpi. Uomini non solo incapaci di dominare (anche solo con la conoscenza) il mondo esterno, che si mostra opaco, una terra di tenebra come nell'opera di Conrad, o la stessa città, come nelle opere di poco successive di Joyce e Döblin, ma spodestati in maniera ancora più intima e profonda: uomini che non sono più padroni in casa propria, si potrebbe dire parafrasando la formulazione freudiana dell'inconscio. Di corpi ingovernabili e inquieti, e perciò perturbanti perché non più familiari, è molto ricca la narrativa di lingua inglese, di certo una di quelle in cui, anche per ragioni sociologiche, il romanzo urbano si è sviluppato maggiormente e ha perciò garantito una ricca rappresentazione dei tipi cittadini nevrotici come quelli descritti da Georg Simmel negli anni centrali del modernismo<sup>5</sup>. Le nevrosi cittadine vengono inizialmente prese come reazioni all'eccesso di shock e di informazioni provocato dalla nuova vita nelle metropoli: una condizione che porta l'uomo a deviare dal cammino previsto, in un'andatura zigzagante rappresentata in modo icastico da Cashel Boyle O'Connor Fitzmaurice Tisdall Farrell, un personaggio minore di *Ulysses*<sup>6</sup>, o a invertire del tutto il senso di marcia, in una regressione che secondo Nordau riconduce allo stato primitivo.

2. È proprio l'idea di "ritorno", di inversione del cammino evolutivo ad animare *Saturday* e *Galapagos*, in modo molto esplicito nel secondo, come sospetto sottotraccia nel primo, che anche per questo sarà analizzato in apertura e in maniera più ravvicinata. In entrambi i romanzi, il discorso evolutivo darwiniano e più in generale quello scientifico vengono messi alla prova, sia nella loro *hybris* epistemologica – come chiavi di conoscenza –,

<sup>4</sup> Secondo la celebre espressione coniata da G. Debenedetti in *Il romanzo del Novecento*, con una presentazione di Eugenio Montale, Garzanti, Milano 1971, p. 440.

<sup>5</sup> Cfr. G. Simmel, *Die Grossstädte und das Geistesleben*, 1903 (trad. it. *La metropoli e la vita spirituale*, in T. Maldonado, a cura di, *Tecnica e cultura. Il dibattito tedesco fra Bismarck e Weimar*, Feltrinelli, Milano 1979).

<sup>6</sup> Nel X episodio di *Ulysses* che accoglie l'andirivieni dei personaggi, tutto sembra regolato da un orologio, ma la "naturale" organizzazione cittadina viene turbata da decine di piccoli e grandi intoppi è soprattutto da questo personaggio "nevrotico" per eccellenza, dal nome abnorme che ne definisce bene la personalità eccedente, e che percorre a zig-zag il marciapiede, avanti e indietro, di continuo. Cfr. J. Joyce, *Ulysses* (1922), ed. it. a cura di E. Terrinoni e C. Bigazzi, *Ulisse*, Newton Compton, Roma 2012, p. 259.

sia nel loro fondamento positivista di progresso inevitabile. In entrambi i romanzi la malattia di Huntington, tematizzazione stessa della regressione, offre la possibilità di mettere in discussione (e per Vonnegut di stravolgere in una parodia tragicamente realistica) il discorso sull'evoluzione; allo stesso tempo, essa diviene metafora della condizione più generale del genere umano. La corea di Huntington è un'affezione ereditaria degenerativa del sistema nervoso centrale che provoca in chi ne è affetto un deterioramento cognitivo e alterazioni nel comportamento. Viene solitamente contratta tra i 30 e i 50 anni e ha un decorso lento ma fatale dopo 16-20 anni di malattia. La probabilità di ereditare il gene della corea è del 50% e interessa sia i maschi che le femmine<sup>7</sup>. La malattia di Huntington è, secondo Orsetta Innocenti, una manifestazione di quel «perturbante scientifico nella sua specifica declinazione genetica» che informa molta (science-)fiction contemporanea e che racconta e rielabora «quelle paure perturbanti connesse al (mai del tutto compreso) rapporto uomo-scienza»<sup>8</sup>.

Nei due romanzi, il discorso patologico è presente fin dalle prime pagine. Se in *Galápagos* la vera malattia degli esseri umani sembra essere la grandezza spropositata del cervello<sup>9</sup>, in *Saturday*, il cui protagonista e narratore omodiegetico è un medico, ogni aspetto della realtà viene letto attraverso i suoi sintomi, come una patologia: si legge quasi subito, ad esempio, che la conoscenza dei confini (tra la veglia e il sonno, nel caso specifico) è «the essence of sanity»<sup>10</sup>. Henry Perowne, il neurochirurgo londinese protagonista di *Saturday*, vive la propria vita e la giornata eponima nella quale è ambientato il romanzo provando a definire con chiarezza e razionalità i confini tra sogno e realtà, tra notte e giorno. Si tratta di un personaggio apparentemente opposto a quei “confinari” abitanti della notte di cui parlava Nordau in

<sup>7</sup> Le informazioni relative alla malattia di Huntington sono state ricavate dal sito dell'Associazione nazionale italiana AICH: [www.aichmilano.it](http://www.aichmilano.it)

<sup>8</sup> O. Innocenti, *Il perturbante genetico tra ereditarietà e ambiente: Vonnegut e Houellebecq*, in M. Bonafin e S. Corso, a cura di, «L'immagine riflessa», N.S. anno XVII, 2008, pp. 279-297. È da alcune discussioni con Orsetta Innocenti, che qui ringrazio, che sono nate le idee sviluppate in questo saggio.

<sup>9</sup> «So I raise a question, although there is nobody around to answer it: Can it be doubted that three-kilogramme brains were once nearly fatal defects in the evolution of the human race?». K. Vonnegut, *Galápagos* (1985), Flamingo, London 1994, p. 16. D'ora in avanti, le citazioni da questo romanzo saranno indicate dal solo titolo seguito dal numero di pagina.

<sup>10</sup> I. McEwan, *Saturday*, Jonathan Cape, London 2005, p. 4. D'ora in avanti, le citazioni da questo romanzo saranno indicate dal solo titolo seguito dal numero di pagina. [«i fondamenti della sanità mentale»; I. McEwan, *Sabato*, trad. it. di S. Basso, Einaudi, Torino 2005, p. 7. D'ora in avanti indicato con il solo titolo e il numero di pagina.]

*Degenerazione.* Henry è un medico profondamente razionale<sup>11</sup>, padre di una poetessa e di un musicista, e genero di un noto e burbero poeta inglese. Il romanzo descrive un sabato di vita londinese, ma più in generale, come sarà chiaro nelle pagine finali, il sabato è allegoricamente l'età immediatamente precedente alla vecchiaia, alla festa della coscienza domenicale, alla vacanza e alla fine di ogni coinvolgimento con la vita sociale e politica. In *Saturday* sono miscelati eventi reali ed eventi romanzeschi: il romanzo si svolge durante la giornata del 15 febbraio 2003, il giorno della manifestazione mondiale contro l'invasione dell'Iraq da parte degli Stati Uniti di George W. Bush. Nella città, Londra, è in corso una grande manifestazione, che però resta sempre sullo sfondo della narrazione. Henry Perowne si sveglia molto presto e assiste a un incidente aereo, poi fa l'amore con la moglie, va a giocare a squash con un collega americano, va a trovare la madre in un ospizio e poi corre alle prove del figlio, un musicista blues che vuole fargli ascoltare la sua nuova composizione. Infine si prepara ad una cena con la figlia, poetessa in procinto di pubblicare il suo primo volume di versi, il suocero, il poeta John Grammaticus, e il resto della famiglia. La cena sarà interrotta da Baxter, il giovane delinquente affetto da sindrome di Huntington che ha aggredito Henry Perowne in mattinata in seguito a un incidente automobilistico. Durante il loro primo incontro, Perowne ha riconosciuto in Baxter i segni della malattia e, trovandosi minacciato, ha comunicato al piccolo malavitoso la sua diagnosi in modo da distrarlo e trarsi d'impaccio. La mossa ha provocato l'effetto sperato e Baxter ha interrotto il pestaggio così mostrandosi debole agli occhi dei suoi scagnozzi. Per questo, Baxter intende vendicarsi di Perowne e irrompe in casa sua, minacciando di stuprare la figlia, anche se dal suo atteggiamento si intuisce che probabilmente ha come vero obiettivo quello di farsi curare da lui. Ciò trova una parziale conferma nel fatto che Baxter, dopo essersi commosso perché Daisy ha recitato una poesia (*Dover Beach* di Matthew Arnold), viene facilmente irretito da Perowne, che gli racconta della sperimentazione di una cura (in realtà inesistente) e riesce così a

<sup>11</sup> «The random ordering of the world, the unimaginable odds against any particular condition, still please him. Even as a child, and especially after Aberfan, he never believed in fate or providence, or the future being made by someone in the sky. Instead, at every instant, a trillion trillion possible futures; the pickiness of pure chance and physical laws seemed like freedom from the scheming of a gloomy god.» (*Saturday*, p. 128) [«L'ordine casuale del mondo, il calcolo delle inimmaginabili probabilità di ogni singola condizione continuano a incantarlo. Già da bambino, specie dopo la tragedia di Aberfan, non ha mai creduto nel destino o nella provvidenza, né nell'idea che il futuro fosse nelle mani di un abitatore dei cieli. Al contrario, in miliardi di miliardi di futuri possibili in ogni istante; i capricci del puro caso e delle leggi fisiche gli parevano libertà a confronto delle macchinazioni di un dio minaccioso.», *Sabato*, p. 134.]

distrarlo e a metterlo fuori combattimento. Baxter ne riporterà un'emorragia cerebrale che sarà proprio Perowne a operargli. In seguito il neurochirurgo, impietosito dalle condizioni di Baxter, deciderà di non sporgere denuncia.

Nonostante da questo rapido sommario la trama possa sembrare piuttosto coesa, in realtà ci troviamo di fronte a un romanzo poco narrativo, ma modernista e lirico<sup>12</sup> nel suo dilatare ogni momento *inessenziale* della storia in un presente continuo che sembra assorbire tutto e opporsi a ogni sviluppo teleologico. Ogni momento della giornata di Perowne è come espanso in una incessante sequenza di barthesiani «dettagli inutili»<sup>13</sup> e descrizioni meticolose, dalla vera e propria cronaca della partita di squash alle operazioni chirurgiche per il cui socioletto, non è una sorpresa, McEwan confessa di essere ricorso all'aiuto di uno specialista. Questa sostanziale subordinazione della trama alla descrizione modernista dei singoli momenti e delle speculazioni di Perowne è portata avanti al presente, e non sembra un caso, vista anche l'importanza che questo tempo verbale riveste come tratto stilistico nell'intera produzione di McEwan<sup>14</sup>. Il *present tense* sembra quasi un modo per conoscere il reale e riappropriarsene, ridefinendolo nei termini di un diretto rapporto con il proprio corpo e le proprie parole<sup>15</sup>. Queste descrizioni, in cui il tempo del racconto e quello della storia spesso sembrano sovrapporsi fino a coincidere, oppure in cui il primo si dilata eccedendo il secondo, sembrano perciò denunciare uno dei punti deboli di Perowne, e in generale dello scientismo, l'illusione di poter dominare il reale e di poterlo definire descrivendolo, non molto diversamente dai primi narratori realisti. Ciò sembra, peraltro, sottilmente in contrasto con la sfiducia di Perowne nei confronti della letteratura come strumento epistemologico: «And it interests him less to have the world reinvented; he wants it explained»<sup>16</sup>; e ancora,

<sup>12</sup> C. Belling, *A Happy Doctor's Escape from Narrative: Reflection in Saturday*, in «Medical Humanities», 38 (2012): 2-6.

<sup>13</sup> R. Barthes, *L'effet de réel*, in «Communications», n.11, 1968, pp. 84-89 (anche in G. Genette - T. Todorov (publ. par), *Littérature et réalité*, Seuil, Paris 1982, pp. 81-90).

<sup>14</sup> Si pensi ad esempio al romanzo del 1997, *Enduring Love (L'amore fatale)*. Per questa prospettiva analitica, si veda T. Dancer, *Toward a Modest Criticism: Ian McEwan's Saturday*, in «Novel: A Forum on Fiction», 45, 2, pp. 202-220.

<sup>15</sup> Nella terminologia inaugurata da H. Weinrich (*Tempus. Besprochene und erzählte Welt*, 1964, trad. it. di M.P. La Valva e P. Rubini, *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, Il Mulino, Bologna 1978), il presente è il principale tempo commentativo, contrapposto ai tempi narrativi (passato remoto, imperfetto ecc.). I tempi commentativi sono quelli incentrati sul messaggio, quelli che dicono al lettore/ascoltatore qualcosa sul discorso stesso e che spingono per la sua partecipazione (accettazione/rifiuto) alla comunicazione: non meraviglia che tra i tempi commentativi ci sia il presente della lirica e quello del dramma.

<sup>16</sup> *Saturday*, p. 66 [«E poi a lui interessa meno che si possa re-inventare il mondo: quel che vuole è che glielo si spieghi.», *Sabato*, p. 72].

«This notion that people can't 'live' without stories, is simply not true. He is living proof.»<sup>17</sup>.

Nonostante i segnali di una crisi interpretativa da parte di Perowne si presentino molto presto, come vedremo in seguito, è soprattutto l'incontro con Baxter a farlo vacillare nelle sue certezze. Baxter, per via della malattia e della conseguente assenza di preoccupazione per il futuro, non ha, per usare il linguaggio trito dei commenti sportivi, niente da perdere: è una scheggia impazzita che minaccia la quotidiana felicità di Perowne che fino ad allora aveva occupato il centro della scena romanzesca. Quella di descrivere una famiglia felice era, in effetti, l'intenzione per certi versi polemica di McEwan, dichiarata anche metaletterariamente da Perowne stesso<sup>18</sup>. Ciononostante, il pericolo e la malattia fanno presto irruzione grazie al personaggio di Baxter, che sembra incarnare alcuni timori dello stesso Perowne o, se non altro, i dubbi che pure una mente fortemente razionale come la sua non riesce a combattere del tutto. Lo si intuisce già dalla citazione iniziale da *Herzog* di Saul Bellow, in cui si pone l'accento sul costo che la felicità borghese di Perowne ha per il resto del mondo o su quello che qualche anno dopo sarebbe stato chiamato il 99% dal movimento Occupy Wall Street; lo si comprende dall'oscillazione del giudizio di Perowne stesso sulla guerra incipiente, giudizio che cambia a seconda che di fronte a lui ci siano l'americano Jay Strauss o la figlia antimilitarista Daisy; lo si intuisce anche dal concentrarsi dei pensieri di Perowne sulla patologia di Baxter più che sul pericolo corso in seguito alla zuffa con lui e i suoi complici. Il tremolio che Perowne nota in Baxter sembra infatti contagiare, metaforicamente, lo stesso neurochirurgo: la sua nitida visione della vita diviene man mano più sfocata e la stessa città di Londra, che nelle prime pagine era stata definita «a success, a brilliant invention, a biological masterpiece»<sup>19</sup>, e paragonata alla perfetta e articolata struttura di una barriera corallina, ne paga le conseguenze:

<sup>17</sup> *Saturday*, p. 68 [«Questa certezza di Daisy che la gente non possa «vivere» senza storie molto semplicemente è falsa. E lui ne è la prova vivente.», *Sabato*, p. 75]. Ciononostante, quasi alla fine della giornata, Perowne non può fare a meno di ragionare “narrativamente” sulla sua stessa vita, come se fosse un romanzo “ben fatto”: «Nearly all the elements of his day are assembled; it only needs his mother, and Jay Strauss to appear with his squash racket.» (*Saturday*, pp. 206-207); [«Quasi tutti gli elementi della sua giornata si trovano riuniti qui; manca solo che compaiano sua madre e Jay Strauss con la racchetta da squash», *Sabato*, p. 215].

<sup>18</sup> «In fact, everyone he's passing now along this pleasantly down-at-heel street looks happy enough, at least content as he is. But for the professors in the academy, for the humanities generally, misery is more amenable to analysis: happiness is a harder nut to crack.» (*Saturday*, p. 78); [«Ma per i professori universitari, per gli umanisti in genere, la disperazione si presta di più allo studio analitico: la contentezza è un osso più duro, invece.», *Sabato*, p. 85].

<sup>19</sup> *Saturday*, p. 5 [«un successo, un'invenzione geniale, un capolavoro biologico», *Sabato*, p. 9].

«Sick buildings, in use for too long, that only demolition can cure. Cities and states beyond repair. The whole world resembling Theo's bedroom. A race of extraterrestrial grown-ups is needed to set right the general disorder, then put everyone to bed for an early night.»<sup>20</sup>

La Londra di Henry Perowne perciò non appare solo come la perfetta barriera corallina dell'inizio, ma anche come una città contraddittoria e potenzialmente malata, sempre a rischio di regredire pur nell'apparente progresso tecnologico. Non mi riferisco qui tanto alle frequenti irruzioni del cliché "città vs. campagna"<sup>21</sup>, quanto alla minacciosità che lo scontro con Baxter sembra conferire alla città, soprattutto a partire dal terzo capitolo. Da questo punto in poi si moltiplicano i riferimenti all'evoluzione e a impulsi primari che spesso sfociano in un sentimento primitivo di paura:

Without looking, he finds the button that secures the car. The door locks are activated in rapid sequence, little resonating clunks, four semiquavers that lull him further. An ancient evolutionary dilemma: the need to sleep, the fear of being eaten. Resolved at last, by central locking<sup>22</sup>.

E i futuri immaginati sono sempre bifronti: da un lato lodati per la loro perfezione, dall'altro eccessivi, incontrollabili, irragionevoli<sup>23</sup>. Sembra,

<sup>20</sup> *Saturday*, p. 122 [«Edifici malati, in servizio da troppo tempo, e che solo la demolizione può ormai risanare. Città e stati irreparabili. Il mondo intero simile alla stanza di Theo. Ci vorrebbe una razza di extraterrestri adulti disposta a rimediare al disordine generale per poi mettere tutti quanti a letto di buon'ora.», *Sabato*, p. 128].

<sup>21</sup> «At times this biography [Darwin's] made him comfortably nostalgic for a verdant, horse-drawn, affectionate England; at others he was faintly depressed by the way a whole life could be contained by a few hundred pages – bottled like homemade chutney. And by how easily an existence, its ambitions, networks of family and friends, all its cherished stuff, solidly possessed, could so entirely vanish.» (*Saturday*, p. 6); [«A tratti questo volume gli procura una serena nostalgia per un'Inghilterra verdeggianti, materna, un'Inghilterra da carrozze a cavalli; altre volte lo deprime un po' constatare come un'intera vita possa essere contenuta in poche centinaia di pagine: imbottigliata come salsa fatta in casa. E con quanta facilità un'esistenza, le sue ambizioni, la ricca rete di parentele e amicizie, tutto questo prezioso materiale gelosamente custodito, possa svanire nel nulla.»; *Sabato*, p. 10-11].

<sup>22</sup> *Saturday*, p. 121 [«Senza guardare, trova il pulsante che blocca le portiere. Le serrature scattano in rapida successione, discreti clangori metallici, quattro semicrome che lo cullano ulteriormente. Un antico dilemma evolucionistico: da una parte il bisogno di sonno, dall'altra il terrore di essere divorati. Alla fine risolto, grazie alla chiusura centralizzata.»; *Sabato*, p. 127].

<sup>23</sup> Imbottigliato nel traffico, Perowne «wants to make himself see it as Newton might, or his contemporaries, Boyle, Hooke, Wren, Willis [...]. Surely, they would be awed. Mentally, he shows it off to them: this is what we've done, this is commonplace in our time. All this teeming illumination would be wondrous if he could only see it through their eyes. But he can't quite trick himself into it. He can't feel his way past the iron weight of the actual to see beyond the boredom of a traffic tailback...» (*Saturday*, p. 168); [«Si sforza di vedere tutto ciò

a più riprese, che una regressione simile a quella provocata dalla corea di Huntington, di cui Perowne ha potuto apprezzare i primi sintomi in Baxter, infirmi man mano l'intera città, la storia, gli stessi personaggi.

La malattia di Huntington è qui descritta in termini che per certi versi ricordano quelli impiegati da Nordau per descrivere i *degenerati*, con tanto di tremori, incapacità di controllarsi, inopinati cambiamenti d'umore e, soprattutto, un'accentuata regressione evolutiva. Baxter ha connotati scimmieschi («vaguely ape-like features»)<sup>24</sup> e la malattia stessa è descritta in termini di «descent», come una caduta. Inoltre, quando Perowne fa la sua diagnosi, improvvisata ma corretta, viene paragonato a uno «witch doctor delivering a curse»<sup>25</sup> e poi più esplicitamente a uno sciamano. Il confronto stesso con la malattia sembra equivalere a un ritorno a un'epoca preistorica, frutto di una 'maledizione' che coinvolge tanto i malati quanto i sani e getta dubbi sulle distinzioni troppo nette tra le due categorie. E l'idea di regressione, di una forza pari a quella dell'evoluzione ma di segno opposto, si fa strada con forza nel romanzo, soprattutto all'altezza del *climax* finale. Si tratta qui di una regressione verso l'infanzia. Durante l'irruzione di Baxter a casa di Perowne, il malvivente ordina a Daisy di spogliarsi. In un primo momento, Perowne vede innanzitutto la bambina che era un tempo nel corpo della giovane donna, e lo stesso Baxter torna alla propria infanzia mentre ascolta la poesia che l'ha costretta a recitargli: è come se la freccia, del tempo così come dell'evoluzione, abbia invertito la rotta.

È un elemento, questo, sempre presente nel romanzo, e fortemente legato ai pensieri di Perowne sulla (propria) mortalità, ma che l'ingresso nella narrazione della malattia di Huntington, e del criminale che ne è affetto, rende più urgente ed esplicito. Il sabato della storia, come già accennato, è infatti allegoria, dichiarata<sup>26</sup>, dell'ultima età della vita attiva. Perowne

come sarebbe apparso a Newton, o ai suoi contemporanei, Boyle, Hooke, Wren, Willis [...]. Di sicuro, rimarrebbero soggiogati dalla meraviglia. Mentalmente, Henry mostra loro ogni cosa, vantandosene: ecco cosa abbiamo fatto, ordinaria amministrazione al giorno d'oggi. Tutto questo sfavillio di luci sarebbe strabiliante se solo potesse guardarlo con i loro occhi. Ma il giochetto non funziona. Non riesce a liberarsi dal peso del presente e a vedere al di là della noia di una coda in automobile»; *Sabato*, p. 176].

<sup>24</sup> *Saturday*, p. 97 [«i suoi tratti vagamente scimmieschi»; *Sabato*, 108].

<sup>25</sup> *Saturday*, p. 94 [«una specie di stregone nell'atto di pronunciare un maleficio.»; *Sabato*, p. 101].

<sup>26</sup> «If he counts on sleep rather than the clock to divide the days, then this is still his Saturday, dropping far below him, as deep as a lifetime. And from here, from the top of his day, he can see far ahead, before the descent begins. Sunday doesn't ring with the same promise and vigour as the day before.» (*Saturday*, p. 273). [«Se prende il sonno come spartiacque dei giorni anziché affidarsi all'orologio, allora questo che adesso precipita sotto di lui, in fondo

sembra così attaccato al presente anche a causa di una semplice e umana paura di invecchiare, che rispunta, carsica, quasi in ogni momento della giornata: dall'incontro all'alba col figlio Theo («Here's how it starts, the long process by which you become your children's child») <sup>27</sup> ai pensieri sulla mortalità prima di addormentarsi, passando ovviamente per il pomeriggio alla casa di riposo dalla madre, e che si intreccia con la regressione verso la seconda infanzia della vecchiaia. L'incontro con la malattia non fa altro che accelerare questo processo e scatenare una serie di riflessioni sulla casualità del destino, ma anche, come vedremo, sulla necessaria empatia e sui suoi altrettanto necessari confini <sup>28</sup>.

Lo scrittore irlandese John Banville, dalle colonne della «New York Review of Books», considerò *Saturday* «a dismayingly bad book» <sup>29</sup>, rintracciando al suo interno un certo autocompiacimento borghese, «a disturbing tendency toward mellowness» <sup>30</sup>. Si può essere d'accordo con alcuni aspetti dell'analisi di Banville, in particolare per quanto riguarda l'uso che un lettore

agli abissi di un intero ciclo di vita, è ancora il suo sabato. E da qui, dalla vetta più alta della giornata, Henry è in grado di vedere lontano, prima che la discesa abbia inizio. Nessuna domenica contiene la stessa promessa né l'energia del giorno che la precede.»; *Sabato*, p. 282].

<sup>27</sup> *Saturday*, p. 31 [«E così che ha inizio il lungo processo che ci porta a diventare figli dei nostri figli.»; *Sabato*, p. 36].

<sup>28</sup> «It was once convenient to think biblically, to believe we're surrounded for our benefit by edible automata on land and sea. Now it turns out that even fish feel pain. This is the growing complication of the modern condition, the expanding circle of moral sympathy. Not only distant peoples are our brothers and sisters, but foes too, and laboratory mice, and now the fish. Perowne goes on catching and eating them, and though he'd never drop a live lobster into boiling water, he's prepared to order one in a restaurant. The trick, as always, the key to human success and domination, is to be selective in your mercies. For all the discerning talk, it's close at hand, the visible that exerts the overpowering force. And what you don't see... That's why in gentle Marleybone the world seems so entirely at peace.» (*Saturday*, p. 127). [«Era comodo un tempo pensarla in termini biblici, crederci circondati da automi commestibili diffusi per terre e per mari a nostro beneficio. E adesso si scopre che anche i pesci provano dolore. Ecco da dove deriva la problematicità crescente della condizione moderna: dal progressivo espandersi del cerchio di compassione morale. Non basta che popoli lontani siano nostri fratelli e sorelle, ma pure le volpi, e i topi di laboratorio, e adesso anche i pesci. Perowne continua a pescarli e a mangiarli e, se è vero che non tufferebbe mai un'aragosta viva nell'acqua bollente, tuttavia è disposto a ordinarne una al ristorante. Il trucco, come sempre, la chiave del successo e del predominio dell'uomo, consiste nell'essere selettivi nella misericordia. Indipendentemente da tutti i distinguo, è il vicino a noi, il visibile, a esercitare la forza preponderante. Mentre quello che non si vede... Ecco perché nel mondo garbato di Marylebone tutto sembra così in pace.»; *Sabato*, pp. 133-4].

<sup>29</sup> J. Banville, *A Day in the Life* (recensione a *Saturday*), «New York Review of Books», 26 May 2005.

<sup>30</sup> *Ivi*.

disattento potrebbe fare delle frettolose analisi letterarie di Henry Perowne<sup>31</sup>, ma sembra che alcune spie testuali, come quelle appena messe in evidenza, portino a mettere in dubbio che la felicità di Perowne sia così salda e priva di incrinature. O meglio: Perowne, pur essendo un uomo felice, è cosciente della fragilità della propria condizione e l'incontro con Baxter glielo ricorda e lo fa vacillare, agendo sulla narrazione come quei *memento mori* che i pittori barocchi inserivano nei loro quadri, un teschio nell'arcadia del neurochirurgo di successo. Questo accade per almeno due motivi, strettamente connessi. Il primo è evidente: Baxter prova a intimorire Perowne e lo aggredisce fisicamente, arrivando poi a mettere in pericolo anche la sua famiglia e minacciando di stuprare la figlia; il secondo motivo è che l'incontro con Baxter mette Perowne, che pure è abituato a diagnosi di questo tipo, di fronte alla consapevolezza della propria mortalità con una forza inaspettata. Non è un caso infatti che la corea sia una malattia neurodegenerativa, una malattia che Perowne non può curare e della quale non è portatore solo per un colpo, genetico, di fortuna. La stessa felicità di Perowne, quasi una sfida narrativa al celebre principio tolstojano sulla banalità delle famiglie felici con cui si apre *Anna Karenina*, risulta come azzoppata alla fine del romanzo, compromessa, e l'*homme moyen sensuel* contro il quale si scaglia Banville, è molto più tormentato del suo omologo joyciano, Leopold Bloom.

Nel mondo senza dio di Perowne, il destino non esiste e l'unica legge sembra essere il caso. In questo modo si spiegano narrativamente anche le frequenti digressioni all'interno del romanzo, che pure si chiude con una serie di coincidenze solo in parte venate da una blanda ironia metaletteraria<sup>32</sup>. Le traiettorie degli uomini non sono direzionate come nel romanzo ottocentesco, che ancora aveva corso per la generazione della madre di Perowne, e in cui era necessario, e soprattutto possibile, individuare i buoni e i cattivi<sup>33</sup>, perché

<sup>31</sup> Sulla resistenza di Perowne alla letteratura non si è soffermato solo Banville (si vedano almeno R. Ferrari, *Ian McEwan*, Le Lettere, Firenze 2012; C. Belling, *A Happy Doctor's Escape*, cit.), ma è senz'altro indicativo che oltre ai classici Tolstoj e Flaubert, il libro che il protagonista del romanzo non riesce a concludere prima dell'arrivo della figlia, sia proprio la biografia di Darwin.

<sup>32</sup> E quando Bater piomba in casa, minacciando con un coltello la moglie Rosalind, Perowne, piuttosto freddamente, riflette: «It is, of course, logical that Baxter is here.» (*Saturday*, p. 206). [«Il fatto che Baxter sia qui è logico, ovvio.»; *Sabato*, p. 215]. Si veda anche la nota 17.

<sup>33</sup> «Good people had to be sifted from the bad, and it wasn't always easy to tell at first which was which. Indifferently, illness struck the good as well as the bad. Later, when he made his dutiful attempts on Daisy's undergraduate course in the nineteenth-century novel, he recognised all his mother's themes. There was nothing small-minded about her interests. Jane Austen and George Eliot shared them too. Lilian Perowne wasn't stupid or trivial, her life wasn't unfortunate, and he had no business as a young man being condescending towards

«unlike in Daisy's novels, moments of precise reckoning are rare in real life»<sup>34</sup>. Il destino comune degli esseri umani, la regressione patologica che investe tutti, sembra quasi suggerire una sfiducia nichilista nel giudizio etico, dal quale deriva l'empatia quasi rassegnata di Perowne. Con atteggiamento riduzionista («This is his dim, fixed fate, to have one tiny slip, an error of repetition in the codes of his being, in his genotype, the modern variant of the soul»)<sup>35</sup>, Perowne riflette sulla sostanziale uguaglianza tra sé e Baxter e decide perciò di salvarlo dalla prigione, ritirando la denuncia. Non è altro che l'applicazione, dolorosa certo, dell'ideale empatico che Perowne aveva enunciato intorno alla metà del romanzo e che conferma il verdetto delle spie testuali sulle quali ci siamo soffermati, secondo le quali la malattia coinvolge l'intera città, l'intera umanità, e fa risuonare come stonata ogni rivendicazione individualista.

Leggere il romanzo di McEwan attraverso questa lente vuol dire intuire anche l'importanza delle fonti moderniste che lo scrittore inglese riutilizza. Se l'intero romanzo può essere visto come un omaggio a *Mrs. Dalloway*, l'ultimo capitolo si conclude, all'alba della domenica della vita di Perowne in procinto di diventare nonno, sulle note dei morti joyciani («faintly, falling»)<sup>36</sup>, e la neve appena evocata intertestualmente, sembra posarsi come una conclusione temporanea, una tregua, in un romanzo che, come il racconto di Joyce, non si «chiude» (nonostante le coincidenze finali della trama) e fa intuire le conseguenze future della lenta epifania che lo anima. Una non conclusione che mette in luce anche le difficoltà di una narrazione che abbia come linea guida la lotta darwiniana per l'esistenza, ma che rinunci a ogni facile interpretazione dell'evoluzione in termini finalistici.

3. Ed è da premesse simili che parte Kurt Vonnegut nello scrivere *Galápagos*, l'undicesimo romanzo dell'allora (1985) trentennale carriera dello scrittore

her. But it's too late for apologies now.» (*Saturday*, p. 156). [«Era essenziale separare i buoni dai cattivi, ma non sempre risultava così facile distinguerli. La malattia si abbatteva indifferentemente sugli uni e sugli altri. Anni dopo, quando Henry compì i propri sforzi di allievo diligente sui romanzi ottocenteschi studiati da Daisy al primo anno di università, vi riconobbe tutti i temi di sua madre. Non c'era nulla di meschino nei suoi interessi. Erano identici a quelli di Jane Austen e George Eliot. Lilian Perowne non era né stupida né superficiale, la sua non era un'esistenza misera, e lui, giovane com'era, non aveva alcun diritto di trattarla con sufficienza. Ma ormai è troppo tardi per le scuse.»; *Sabato*, p. 163].

<sup>34</sup> *Saturday*, p. 156 [«A differenza di quanto succede nei romanzi di Daisy, nella vita vera le rese dei conti sono di rado così precise», *Sabato*, p. 163].

<sup>35</sup> *Saturday*, p. 279 [«Questo è il suo misero destino segnato, registrare lo slittamento infinitesimale, il semplice errore di ripetizione a livello di codici del suo essere, del suo genotipo, moderna variante dell'anima, e ritrovarsi costretto al declino.»; *Sabato*, p. 289].

<sup>36</sup> *Saturday*, p. 279 [«in caduta, lieve», *Sabato*, p. 289].

americano. Anche in Vonnegut la degenerazione della razza umana non è una “colpa”, ma un dato di fatto legato all’evoluzione stessa degli uomini, qui spesso ridotti a “esperimenti” della Natura<sup>37</sup>: la colonia di esseri umani che riporterà la vita sulla terra riuscirà a non contrarre la corea di Huntington dal capitano Von Kleist, una specie di riluttante “nuovo Adamo”, ma il destino dell’umanità sarà ugualmente segnato.

La storia raccontata in *Galápagos* è quella di una crociera a bordo della *Bahía de Darwin* e definita la Crociera-Natura del Secolo, nelle isole che danno il nome al romanzo. La crociera non inizierà mai a causa di una guerra tra Perù ed Ecuador e i (pochi) partecipanti a bordo della *Bahía de Darwin* si riveleranno gli unici sopravvissuti della razza umana, estinta in seguito a un virus che rende le donne sterili. Nella prima parte («The thing was»)<sup>38</sup>, vengono descritti i preparativi per la partenza e si racconta la storia dei personaggi a bordo della *Bahía de Darwin*. Si viene a scoprire che il padre del capitano, Adolf Von Kleist, è morto a causa della corea di Huntington e che perciò lui potrebbe esserne portatore, ma anche che altri personaggi, come i coniugi Hiroguchi, presentano condizioni patologiche dovute all’esposizione alle radiazioni della bomba atomica lanciata su Hiroshima; oppure che Roy, il marito di Mary Hepburn, è morto a causa di un tumore a pochi mesi dall’inizio della crociera. Dei viaggiatori previsti nella Crociera-Natura del Secolo, solo alcuni riescono ad arrivare a Guayaquil, il porto dal quale sarebbero dovuti partire. Non ne faranno parte, frenate dalla guerra, le celebrità (da Mick Jagger a Jacqueline Onassis) che avevano acquistato il biglietto. È perciò un’umanità quasi del tutto malata, almeno potenzialmente, quella che darà vita alla nuova colonia e che salverà perciò gli esseri umani dall’estinzione: una buona rappresentazione di quella classe di “perdenti” nella lotta per la vita di cui parlava già Nordau. Nella seconda parte del romanzo, «And the thing became»<sup>39</sup>, la *Bahía de Darwin* è partita, seppur senza alcuna strumentazione a bordo e con un capitano, Von Kleist, incapace di governarla. Ben presto, la nave farà naufragio sull’isola di Santa Rosalia e la colonia di esseri umani (con il capitano Von Kleist come unico maschio) proverà ad adattarsi alle condizioni proibitive dell’isola. Grazie all’iniziativa di Mary Hepburn, la piccola colonia riesce a riprodursi, ma

<sup>37</sup> In questo senso, e sulla tipizzazione dei personaggi di Vonnegut, si veda l’interessante saggio di C. Berryman, “Vonnegut and Evolution: *Galápagos*”, in R. Merrill, ed. by, *Critical Essays on Kurt Vonnegut*, G.K. Hall, Boston 1990, pp. 188-199.

<sup>38</sup> *Galápagos*, p. 9[«La cosa era questa», K. Vonnegut, *Galápagos*, trad. it. di R. Mainardi, Bompiani, Milano (1989) 2004<sup>3</sup>, p. 9. D’ora in avanti indicato dal solo titolo seguito dal numero di pagina].

<sup>39</sup> *Galápagos*, p. 175 [«E la cosa diventò...», *Galápagos*, p. 223].

già il primo nato presenta caratteristiche sorprendenti: Akiko è infatti una bambina coperta di un peluria simile a quella delle foche, che la rende più adatta all'ambiente dell'isola. Man mano, la storia diviene più chiara. Grazie alle modificazioni genetiche subite dai genitori di Akiko in seguito agli attacchi nucleari di Hiroshima, nel successivo milione di anni la popolazione dell'isola si evolverà in modo tale da adattarsi all'ambiente: la scatola cranica si rimpicciolirà e si farà più affusolata per consentire di nuotare meglio e afferrare i pesci coi denti, il cervello diventerà più piccolo, e le mani sempre più simili a pinne. La sopravvivenza della razza umana non è altro che la sua evoluzione (o regressione?) in una forma di vita più semplice. Ma chi è il narratore che può raccontare la storia di un milione di anni di vita sulla terra? Nella seconda parte del romanzo, la sua voce si fa ancora più forte e presente, e viene anche rivelata la sua identità: si tratta di un reduce del Vietnam, Leon Trotskij Trout, figlio di Kilgore Trout, autore di fantascienza e alter ego dello stesso Vonnegut in un ciclo precedente di romanzi. Leon è un fantasma che narra la storia della Crociera-Natura del Secolo dall'anno 1.000.1986: Leon Trout, infatti, morto nel 1986 (partecipando proprio alla costruzione della *Bahía de Darwin*), ha rinunciato ad attraversare «the sinuous blue tunnel which leads into the Afterlife»<sup>40</sup> in cambio della possibilità di passare sulla terra un ulteriore milione di anni e di potersi rendere invisibile ed entrare nella mente altrui<sup>41</sup>.

In *Galápagos*, così come in *Saturday*, non sembra un caso che le malattie dei personaggi siano di tipo degenerativo. La narrazione si fonda su un presupposto paradossale, e cioè che il problema maggiore dell'umanità sia la dimensione del cervello: un cervello piccolo non avrebbe mai composto la Nona di Beethoven, ma neanche progettato la bomba atomica, ci ricorda Vonnegut con una certa insistenza. Assistiamo perciò a un virtuale capovolgimento assiologico: le deformazioni, le malattie, gli errori genetici che portano alla regressione degli esseri umani rappresentano in realtà occasioni di salvezza. Se è vero perciò che è una 'fortuna' per la colonia di Santa Rosalia che il capitano Von Kleist non sia portatore della corea di Huntington, è anche vero che un romanzo del genere tende a ridiscutere i confini tra malattia e salute, così come quelli tra evoluzione e degenerazione. E l'idea di regressione informa ogni aspetto della narrazione, dall'ironia del narratore<sup>42</sup>,

<sup>40</sup> *Galápagos*, p. 58 [«da sinuosa galleria azzurra che conduce all'Aldilà», *Galápagos*, p. 72].

<sup>41</sup> Su questa sorprendente figura di narratore, si veda O. W. Ferguson, *History and Story: Leon Trout's Double Narrative in Galápagos*, in H. Bloom, ed. by, *Bloom's Modern Critical Views: Kurt Vonnegut. New Edition*, Infobase Publishing, New York 2009 pp. 19-28.

<sup>42</sup> «Why so many of us a million years ago purposely knocked out major chunks of our brains with alcohol from time to time remains an interesting mystery. It may be that we were

alla trama. Si insiste perciò molto sullo scarso peso che la scomparsa della specie *Homo sapiens* ha avuto sulla terra, e su come la prospettiva darwiniana di “lotta per la sopravvivenza” non sia da prendere come una prova per avvalorare la centralità degli esseri umani nel mondo. Un aspetto che, come ricorda Orsetta Innocenti, era già stato evidenziato da Stephen J. Gould:

la rivoluzione darwiniana sarà completata solo quando distruggeremo il monumento all'arroganza e acquisiremo piena conoscenza delle semplici implicazioni dell'evoluzione, la non prevedibilità e l'assenza di direzionalità nella vita, e quando prenderemo sul serio la topologia darwiniana, riconoscendo che l'*Homo sapiens*, per recitare la litanìa ancora una volta, è un sottile ramoscello, nato solo ieri, nell'albero enormemente rigoglioso della vita, albero che, se piantato di nuovo, non produrrebbe le stesse ramificazioni a partire dal seme<sup>43</sup>.

In *Galápagos* questo aspetto è messo in evidenza fin da subito, mettendo in discussione il principio secondo cui la lotta per la vita avrebbe premiato sempre i ‘migliori’. Uno degli esempi in tal senso proposti dal narratore è quello dell'alce irlandese, un animale le cui corna troppo ampie erano d'intralcio tanto nel procurare il cibo quanto nei combattimenti, e che nondimeno riuscì a sopravvivere per circa due milioni e mezzo di anni<sup>44</sup>. Ma è la stessa idea di progresso che viene ridiscussa in questo romanzo di Vonnegut. Ce ne accorgiamo da un passaggio che è, a suo modo, esemplare dello stile dell'autore americano e del punto di vista espresso dal romanzo:

And if I were criticizing human bodies as they were a million years ago, [...] I would have two main points to make – one of which I have surely made by now in my story: “The brain is much too big to be practical.” The other

trying to give evolution a shove in the right direction – in the direction of smaller brains.» (*Galápagos*, p. 168). [«Perché mai un milione d'anni fa molti di noi facevano fuori deliberatamente una buona parte delle funzioni cerebrali servendosi all'uopo di bevande alcoliche, rappresenta tuttora un mistero. Che si trattasse del tentativo di costringere l'evoluzione a mettersi finalmente sulla retta via, quella che avrebbe portato ai piccoli cervelli?», *Galapagos*, p. 216].

<sup>43</sup> S. J. Gould, *Gli alberi non crescono fino in cielo*, trad. it. di S. Petrucci, Milano, Mondadori, 1997, p. 32, cit. in O. Innocenti, *Il perturbante genetico*, cit., p. 288. Si vedano anche G. McInnis, *Evolutionary Mythology in the Writing of Kurt Vonnegut*, Academica Press, Bethesda, Dublin - Palo Alto 2011; R. T. Tally, *Apocalypse in the Optative Mood: Galápagos, or, Starting Over*, in D. Simmons, ed. by, *New Critical Essays on Kurt Vonnegut*, Palgrave Macmillan, New York 2009, pp. 113-31.

<sup>44</sup> «Irish elk survived for two and a half million years, in spite of the fact that their antlers were too unwieldy for fighting or self-defence, and kept them from seeking food in thick forests and heavy brush.» (*Galápagos*, p. 29). [«L'alce irlandese era sopravvissuto per due milioni e mezzo d'anni, ad onta del fatto che le sue corna fossero troppo ingombranti per farne uno strumento di difesa e di offesa, e gli impedissero di procacciarsi il cibo nel fitto dei boschi o nel folto della macchia.», *Galapagos*, p. 33].

would be: "Something is always going wrong with our teeth. They don't last anything like a lifetime, usually. What chain of events in evolution should we thank for our mouthfuls of rotting crockery?"

It would be nice to say that the Law of Natural Selection, which has done people so many favors in such a short time, had taken care of the tooth problem, too. In a way it has, but its solution has been draconian. It hasn't made teeth more durable. It has simply cut the average human life span down to about thirty years<sup>45</sup>.

Impiegando generi del tutto diversi – da una parte il romanzo psicologico urbano modernista, dall'altra la fantascienza – di McEwan e Vonnegut i romanzi pongono perciò alla base della narrazione l'idea di degenerazione come destino impossibile da evitare per l'umanità. Per ottenere un effetto simile, appare significativo che al centro ci siano proprio la corea di Huntington e, più in generale, malattie degenerative sulle cui cause e cure la ricerca è ancora in atto e lontana da risultati decisivi. L'intera argomentazione è in entrambi gli autori unita alla scelta di malattie degenerative che colpiscono in modo spietato i giovani: le vittime meno prevedibili. In questo modo la malattia è sempre meno allegoria, quanto condizione reale e beffarda, che presuppone la degenerazione della società più di quanto vi alluda. In romanzi che si confrontano non solo con le malattie, ma anche con l'invecchiamento e in generale con la degenerazione inscritta nel DNA della razza umana, l'insistenza su una malattia come la corea è sulla perdita di controllo, sulla regressione che essa comporta, appare perciò significativa; in entrambi i romanzi, la malattia sembra come accelerare la rotta inevitabile verso il destino comune e fornire una rappresentazione icastica della perdita di significato e di teleologia della vita umana orfana di ogni trascendentalismo.

Eppure, sia *Saturday* sia *Galápagos* rappresentano anche l'altro lato della medaglia, la forza con la quale i personaggi si aggrappano al racconto per combattere il nichilismo. Se Henry Perowne, adottando una prospettiva

<sup>45</sup> *Galápagos*, p. 70 [«E se dovessi criticare il corpo umano quale si strutturava un milione d'anni fa ... avrei due appunti principali da muovergli, il primo dei quali è già emerso chiaramente in questa storia: "Il cervello era troppo grosso per svolgere un buon servizio". Formulerei l'altro, invece, in questi termini: "I denti ci procurano sempre qualche guaio. In genere non durano l'arco di una vita. Quale catena di eventi in evoluzione dovremmo ringraziare, per ritrovarci la bocca piena di cocci mezzi marci?"].

Sarebbe piacevole poter affermare che la legge della selezione naturale, elargitrice agli uomini di innumerevoli favori in un lasso di tempo tanto breve, si era presa cura anche del problema della dentatura. O meglio: in un certo senso non lo ha ignorato affatto, ma la soluzione si è rivelata troppo draconiana. Non è certo valsa a prolungare la durata dei denti. Semplicemente ha ridotto a circa trent'anni la durata media della vita umana.», *Galápagos*, pp. 88-9].

umanistica, sembra trovare nell'empatia l'unico antidoto, l'unico modo di contrastare la perdita di significato, Leon Trout trova come unico scopo della propria lunghissima vita quello di fare da cantore della 'involuzione' del genere umano, adottando perciò una prospettiva che potremmo definire etologica. In un saggio pubblicato nel 2007, Ian McEwan ritornava su alcuni temi di *Saturday* e scriveva:

Scientific methods, scepticism or rationality in general has yet to find an over-arching narrative of sufficient power, simplicity and wide appeal to compete with the old stories that give meaning to people's lives. Natural selection is a powerful elegant and economic explicator of life on earth in all its diversity and perhaps it contains the seeds of a rival creation myth that would have the added power of being true but it awaits its inspired synthesiser, its poet, its Milton<sup>46</sup>.

Si può essere d'accordo con McEwan, che in *Saturday* non raccoglie la sua stessa sfida, preferendo arrestare la narrazione all'esplicitazione di un necessario, umanissimo e laico sentimento di empatia. La difficoltà per la rivoluzione scientifica e per il positivismo di trovare il proprio Milton, il cantore in grado di rendere epico il passaggio dell'uomo dal centro della galassia alla sua più oscura periferia è stato forse anche il problema di Nordau: nel testimoniare la decadenza della società, Nordau, come sottolinea Acocella, si esprime al meglio nella *pars destruens* dell'argomentazione, che occupa la quasi totalità di *Degenerazione*, mentre le sue soluzioni, con un'urgenza che «sembra intaccare quella fede positivista nel movimento evolutivo dell'umanità che è [...] la pietra angolare dell'edificio teorico del medico ungherese», hanno più «l'aspetto più di uchronie romanzesche che di ipotesi scientifiche»<sup>47</sup>.

Eppure, forse, McEwan avrebbe potuto tenere in considerazione la soluzione proposta da Vonnegut circa vent'anni prima. Un aedo 'impossibile' e tragico, Leon Trout, che da un futuro lontano un milione di anni recita la

<sup>46</sup> Il saggio fu anticipato da una *public lecture* all'Università di Stanford, il 17 gennaio 2007. È possibile leggerlo in I. McEwan, *End of the World Blues*, in C. Hitchens, ed. by, *The Portable Atheist. Essential Readings for the Nonbeliever*, Da Capo Press, Boston e New York 2007, pp. 351-365. [«Il metodo scientifico, lo scetticismo, la razionalità in senso lato, devono ancora trovare un'epopea di sufficiente impatto, semplicità e fascino per competere con le antiche storie che danno senso alla vita della gente. Quella della selezione naturale rappresenta una spiegazione dell'esistenza economica, elegante e potente, e contiene forse il germe di un mito della creazione che potrebbe vantare anche il pregio di corrispondere al vero; essa però attende il suo formidabile narratore, il suo poeta, il suo Milton.». I. McEwan, *Blues della fine del mondo*, trad. it. di S. Basso, Einaudi, Torino 2008].

<sup>47</sup> S. Acocella, *Effetto Nordau*, cit., p. 36.

storia vertiginosa e impietosamente realistica della caduta del genere umano e della sua sostituzione spietata e veloce<sup>48</sup>, manifesta la consapevolezza di un impossibile lieto fine condiviso. E lo fa in un libro che è scritto sull'aria, che nessuno leggerà mai perché nessuno ha più alcun interesse a leggerlo. L'umanità è talmente evoluta (o degenerata, ma i due termini ormai si equivalgono) che ha perso ogni interesse per una versione così lontana di se stessa:

I have written these words in air – with the tip of the index finger of my left hand, which is also air.» [...] «Does it trouble me to write so insubstantially, with air on air? Well – my words will be as enduring as anything my father wrote, or Shakespeare wrote, or Beethoven wrote, or Darwin wrote. It turns out that they all wrote with air on air, and I now pluck this thought of Darwin's from the balmy atmosphere:

Progress has been much more general than regression.

'Tis true, 'tis true'<sup>49</sup>.

<sup>48</sup> «I've only been here for a million years – no time at all really.» (*Galápagos*, p. 235) [«Il fatto è che risiedo qui solamente da un milione d'anni. Un lasso di tempo irrisorio.», *Galápagos*, p. 299].

<sup>49</sup> *Galápagos*, p. 233 [«Dovrebbe turbarmi il fatto di scrivere in modo così totalmente insostanziale? Di scrivere, cioè, sull'aria e usando l'aria? Be', dopo tutto le mie parole dureranno nel tempo come ciò che hanno scritto Shakespeare e Beethoven o Darwin. Tutti, in conclusione, hanno scritto sull'aria con l'aria, ed ora spicco dall'atmosfera profumata questo pensiero di Darwin: *Il progresso è stato più diffuso e generale del regresso*. Niente di più vero», *Galápagos*, pp. 296-7].

## Meduse con aculei. *The Hours* di Michael Cunningham

di Flavia Cavaliere

Spinose tematiche esistenziali come la malattia, il suicidio, la morte, il sofferto processo della creazione artistica, si intersecano in *The Hours* di Michael Cunningham<sup>1</sup>. I destini di tre donne si incrociano attraverso un sapiente gioco di simmetrie<sup>2</sup>, rimandi e richiami ad eventi ed aspetti legati alla Mrs. Dalloway creata dalla penna di Virginia Woolf, sapientemente scanditi in capitoli intitolati in maniera alterna alle tre protagoniste<sup>3</sup>. La scrittrice stessa compare tra i principali personaggi del romanzo, ed a lei il libro rende

<sup>1</sup> Michael Cunningham, scrittore statunitense nato nel 1952 a Cincinnati, cresciuto in California, ha conseguito la laurea in letteratura inglese presso l'Università di Stanford ed ha insegnato presso la Columbia University, il Brooklyn College e la Yale University. Autore di varie opere – tra cui ricordiamo *A Home at the End of the World* (romanzo pubblicato nel 1990; nel 2004 ne è stata realizzata una versione cinematografica diretta da Michael Mayer ed interpretata da Colin Farrell, Robin Wright Penn e Sissy Spacek), *Land's End: A Walk Through Provincetown* (2002), *Specimen Days* (2005), *Flesh and Blood* (2007), *By Nightfall* (2011) – si è imposto alla generale attenzione grazie a *The Hours* (1999). Sezioni del libro, con qualche piccola variazione rispetto alla stesura definitiva, erano già apparse nel 1998 su «The New Yorker», ma la versione completa e definitiva di *The Hours* venne pubblicata solo l'anno successivo. Il libro è risultato vincitore del premio Pulitzer 1999 per la letteratura, del Pen/Faulkner Award 1999 e dell'italiano Premio Grinzane Cavour 2000 per la narrativa straniera.

<sup>2</sup> Nella vita di ognuna delle tre donne si rincorrono, ad esempio, temi comuni come l'organizzazione di un ricevimento (sia esso per pochi intimi che per numerosi invitati), rapporti e/o pulsioni omosessuali, tendenze suicide.

<sup>3</sup> Nel 2002 l'adattamento cinematografico del romanzo, ad opera del regista inglese Stephen Daldry, valse a Nicole Kidman sia l'Oscar che il Golden Globe come migliore attrice per la sua interpretazione di Virginia Woolf. La Kidman recitava accanto ad altre due grandi attrici, Meryl Streep e Julianne Moore, le quali interpretavano rispettivamente Clarissa Vaughan e Laura Brown. Le tre attrici sono state premiate a Berlino con triplo Orso d'argento per le loro straordinarie qualità artistiche. La pellicola di Daldry, pur avendo ottenuto un lusinghiero successo presso critica e pubblico, aggiudicandosi anche il Golden Globe come miglior film, non si è sottratta tuttavia al giudizio ingeneroso di chi l'ha definita *Frauenfilm*, un film per signore (Cfr. F. Ferzetti, *The Hours: tre donne e un destino*, «Il Messaggero», 7 luglio 2003. p. 27).

esplicitamente omaggio<sup>4</sup>, rappresentando il filo arcano che unisce le esistenze di donne estremamente diverse tra loro, attraverso tre livelli narrativi e spazio-temporali differenti.

Sussex, Inghilterra; Richmond, 1923; qui Virginia Woolf, confinata dai medici e dal marito per meglio combattere, lontana dai clamori di Londra, una nuova crisi nervosa, «here, where she has been taken to live for the last eight years precisely because it is neither strange nor marvelous, she is largely free of the headaches and voices, the fits of rages»<sup>5</sup>, lavora alla stesura del suo prossimo romanzo; Los Angeles, 1949; Laura Zielski, «the solitary girl, the incessant reader is gone, and here in her place is Laura Brown»<sup>6</sup>. Divenuta la rispettabile moglie di un reduce della Seconda Guerra e madre di un bimbo di tre anni, Richie, e nuovamente incinta, Laura sembra incarnare il tipo della casalinga perfetta all'interno del Sogno Americano. Ma solo apparentemente. Sebbene «all the man and the boy require of her is her presence and, of course, her love»<sup>7</sup>, Laura è in realtà prigioniera di una vita che aborre: «She herself is trapped here forever, posing as a wife. She must get through this night, and then tomorrow morning, and then another night here, in these rooms, with nowhere else to go. She must please; she must continue»<sup>8</sup>. Insoddisfatta e repressa, Laura non riesce ad uniformarsi al ruolo di moglie ligia e madre premurosa che la società degli anni Cinquanta tenta con difficoltà di imporle, «possessed (it seems to be getting worse) by a dreamlike feeling, as if she is standing in the wings, about to go on stage and perform in a play for which she is not appropriately dressed, and for which she has not adequately rehearsed. [...] She can't always remember how a mother would act»<sup>9</sup>.

<sup>4</sup> Com'è noto, *The Hours* era il titolo che la stessa Virginia Woolf originariamente aveva in mente per la prima stesura di *Mrs. Dalloway*. Vedi Q. Bell, *Virginia Woolf: A Biography* (1960), Harvest Books, New York 1974.

<sup>5</sup> M. Cunningham, *The Hours*, Harper Collins, London 1999, p. 83; *Le ore*, trad. it. di I. Cotroneo, Bompiani, Milano 2003 [«qui dove lei è stata portata a vivere negli ultimi otto anni proprio perché non è né strano né meraviglioso, è libera da mal di testa e voci, da crisi di rabbia»; p. 66]. D'ora in avanti in nota il libro verrà citato con il solo titolo originario, seguito dal numero della pagina in cui compare la citazione riportata; nella parentesi quadra seguirà la traduzione italiana e la rispettiva pagina della edizione italiana citata nella nota corrente.

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 40 [«la ragazza solitaria, la lettrice instancabile, è scomparsa e al suo posto c'è Laura Brown»; p. 34].

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 43 [«tutto quello che l'uomo e il bambino vogliono da lei è la sua presenza e, naturalmente, il suo amore»; p. 36].

<sup>8</sup> *The Hours*, p. 205 [«lei è intrappolata qui per sempre, a fare la moglie. Deve affrontare questa notte, e poi domani mattina, e poi un'altra notte qui, in queste stanze, senza avere nessun altro posto dove andare. Deve risultare gradita; deve continuare»; p. 153].

<sup>9</sup> *Ivi*, pp. 43 e 47 [«viene di nuovo presa (sembra stia peggiorando) da una sensazione di sogno, come se si trovasse dietro le quinte e fosse sul punto di andare in scena e recitare in una

Unico rifugio e nascondiglio alla soffocante quotidianità è la lettura, espediente con cui tenta, almeno temporaneamente, di evadere dalla sua fittizia serenità. Nel corso della giornata che la vede protagonista, tutto ciò cui sembra aspirare è avere, anche se solo per poche ore, una stanza tutta per sé<sup>10</sup>, in cui rifugiarsi in cerca della propria indipendenza, per riuscire, attraverso la lettura «to lose herself, to keep herself by gaining entry into a parallel world. [...] One more page, to calm and locate herself»<sup>11</sup>. Nonostante l'apparente incapacità di vivere pienamente, di dare sfogo alle sue pulsioni nascoste e ai suoi desideri reconditi, Laura troverà la forza di sottrarsi al suicidio, pur avendolo spesso vagheggiato: «It is possible to die. Laura thinks, suddenly, of how she – how anyone – can make a choice like that. It is a reckless, vertiginous thought, slightly disembodied – it announces itself inside her head, faintly but distinctly, like a voice crackling from a distant radio. She could decide to die»<sup>12</sup>. Sceglierà piuttosto di abbandonare la famiglia, ricostruendo altrove la propria esistenza: «She wants only to leave [...] to be free, blameless, unaccountable»<sup>13</sup>.

New York, 2001; Clarissa Vaughan, matura e raffinata intellettuale soprannominata “Mrs. Dalloway” dall'amico di sempre Richard, poeta e romanziere omosessuale, suo amore giovanile: un rapporto incompiuto che lei, pur vivendo a sua volta ormai da lungo tempo un'appagante relazione omosessuale, continua a considerare una «*missed opportunity*», ma probabilmente solo perché, come ella stessa ammette, «maybe there is nothing, ever, that can equal the recollection of having been young together»<sup>14</sup>. Analogamente alla Clarissa Dalloway della Woolf, anche Clarissa Vaughan è impegnata nei preparativi di una festa che intende dare in onore di Richard, vincitore

commedia per cui non è vestita in maniera adatta e per la quale non ha provato abbastanza ... Non riesce a ricordarsi sempre come dovrebbe comportarsi una madre»; pp. 36 e 40).

<sup>10</sup> Come si sa, nel 1929 Virginia Woolf, elaborando in maniera sistematica le sue molte riflessioni su un universo femminile e creatività letteraria, pubblicò *A Room of One's Own*, raccogliendo due conferenze tenute nell'ottobre del 1928. Ripercorrendo il rapporto donna-scrittura all'interno di una secolare, iniqua esclusione, la Woolf esortava le donne a procurarsi una indipendenza economica e “una camera tutta per sé” al fine di poter scrivere con la concentrazione necessaria e senza sottostare ai vincoli morali ed economici imposti dall'uomo.

<sup>11</sup> *The Hours*, pp. 37-38 [«sta cercando di perdersi, no, non è esattamente così – sta cercando di rimanere in sé entrando in un mondo parallelo. Leggerà ancora una pagina. Ancora una pagina, per calmarsi e trovare un suo posto»; pp. 32-33].

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 151 [«È possibile morire. Laura pensa improvvisamente a come lei – al pari di chiunque – possa fare una scelta del genere. È un pensiero sconsiderato, vertiginoso, leggermente incorporeo – si annuncia dentro la sua testa, debolmente ma distintamente, come una voce che gracchia da una stazione radio lontana. Potrebbe decidere di morire.»; p. 114].

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 78 [«lei vuole solo andarsene ... essere libera, innocente, irresponsabile»; p. 63].

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 97 [«non c'è niente che possa eguagliare la memoria dell'essere stati giovani insieme»; p. 76].

di un prestigioso premio letterario per la poesia, e da lei ora accudito con totale abnegazione nella sua fase terminale di ammalato di AIDS<sup>15</sup>.

Come accade in *Mrs. Dalloway*, nel corso di un solo giorno ogni personaggio sperimenta una epifania attraverso cui riuscirà a focalizzare il valore ed il significato della propria vita. A ognuno di loro appare evidente che per non essere intrappolati dalla propria esistenza, un'esistenza che per questa o quella ragione non si accetta, bisogna attuare una scelta, per quanto dolorosa essa possa apparire, una svolta che può tradursi anche nel suicidio. Ed è proprio la dettagliata descrizione del suicidio della Woolf, dei suoi ultimi gesti, dei suoi ultimi pensieri e soprattutto percezioni, ad aprire il romanzo. Il prologo descrive infatti la minuziosa rappresentazione di Virginia Woolf che, scritte le lettere di commiato al marito Leonard ed alla sorella Vanessa, si abbandona al freddo abbraccio del fiume Ouse. I suoi gesti sono meticolosamente descritti mentre, in una mattina di marzo del 1941, annoda la cintura del cappotto, esce di casa, si avvia verso il fiume e, dopo aver riempito le tasche di pietre pesanti, scompare annegando tra le acque gelide e melmose. Il suicidio diviene così, fin dalle prime pagine, un imbarazzante 'protagonista' che incomberà su tutta l'opera.

Dopo questo episodio, il testo riporta il lettore indietro nel tempo, per seguire le tormentate vicende della scrittrice alle prese con il difficile processo della creazione letteraria. In una immaginaria mattina di giugno del 1923, Virginia Woolf, nel combattere contro i suoi «lapses into pain and light»<sup>16</sup> dà vita a Clarissa Dalloway, protagonista di uno dei suoi romanzi di maggior successo, *Mrs. Dalloway* per l'appunto, pubblicato poi nel 1925. In un'altra mattina di giugno, qualche decennio più tardi, Laura Brown cercherà nella lettura, in particolare proprio di *Mrs. Dalloway*, risposte al senso di vuoto e inadeguatezza che il ruolo di madre e moglie non riesce a colmare. Ancora giugno, ultimi scorcì del XX secolo. Clarissa Vaughan, come la Mrs. Dalloway woolfiana, terminati i preparativi per il party in onore del libro di Richard, annuncia: «There are still the flowers to buy»<sup>17</sup>.

<sup>15</sup> In un'intervista rilasciata nel 2000, Cunningham, alla giornalista Joy Episalla che gli chiedeva «Is *The Hours* an AIDS novel?», rispondeva esplicitamente: «Yes. I'm a gay man who has lived through the epidemic for 15 years – and who will or won't live through what's still to come. And every book I write is, in some form, a gay book about the epidemic. It's part of my consciousness. I'm infiltrated by it. I don't think I could write anything else». J. Episalla, *Dances with Woolf*, «POZ Health, Life & HIV», February 2000: [http://www.poz.com/articles/198\\_10543.shtml](http://www.poz.com/articles/198_10543.shtml).

<sup>16</sup> *The Hours*, p. 71 [«scivolamenti nel dolore e nella luce»; p. 57].

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 9 [«Ci sono ancora i fiori da comprare»; p.13]. Palmare il richiamo/omaggio al celeberrimo incipit di *Mrs Dalloway*: «Mrs. Dalloway said she would buy the flowers herself» (V. Woolf, *Mrs Dalloway*, The Hogarth Press, London 1925, p. 3 [«La signora Dalloway

I legami tra le tre donne continueranno ad intrecciarsi progressivamente, attraverso un sapiente e sottile gioco di rifrazioni in cui, come si è detto, il principale *fil rouge* che sembra unire esistenze apparentemente così lontane è la Mrs. Dalloway letteraria, fino all'agnizione finale che Cunningham è abilissimo nel far inconsciamente intuire al lettore, senza tuttavia darne la piena conferma, se non nel momento narrativo da lui prescelto. Solo nelle ultime pagine si avrà infatti la piena riprova che «the old woman, a retired librarian from Toronto wearing old woman's shoes»<sup>18</sup>, giunta a New York dal Canada, ospite in casa di Clarissa Vaughan, per i funerali di Richard, suo figlio, è proprio «Laura Brown, the lost mother, the martyr and fiend. [...] The woman of wrath and sorrow, of pathos, of dazzling charme; the woman in love with death, the victim and the torturer who haunted Richard's work. [...] The beloved; the traitor»<sup>19</sup>.

Pur all'interno di un continuo gioco di rifrazioni che si irradiano da unico prisma – ossia la Woolf ed il suo capolavoro – e che spesso richiedono un'attenta lettura a più gradi, la scrittura di Cunningham conserva una sua originalità, sia sul piano squisitamente letterario che su quello dei contenuti. Predominante, sul piano tematico, la contrapposizione tra salute, vigore fisico e malattia che debilita e annienta. Costante la contrapposizione tra sensazioni di benessere psicofisico e l'incombere, anche nella vita di vari personaggi marginali<sup>20</sup>, di malattie.

disse che i fiori li avrebbe comprati lei»; *La signora Dalloway*, trad. it. di N. Fusini, Feltrinelli, Milano 1993].

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 226 [«la donna anziana, una bibliotecaria in pensione di Toronto, che porta vecchie scarpe da signora»; p. 166].

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 226 [«Laura Brown, la madre perduta, la martire e il diavolo ... La donna della furia e del dolore, del pathos, del fascino abbagliante; la donna innamorata della morte; la vittima e il carnefice che ossessionava il lavoro di Richard ... L'amata, la traditrice»; pp. 165-166].

<sup>20</sup> Tra i vari personaggi minori che popolano *The Hours* e che sono anch'essi chiamati a fronteggiare in vario modo diverse malattie, rientrano ad esempio Kitty, la vicina di casa di Laura Brown, in procinto di subire un intervento all'utero: «I have to go into the hospital for a couple of days. [...] I have some kind of growth. It's in, you know, my insides. My uterus. They're going to go in and have a look.» (*The Hours*, pp. 104-5; «Devo andare in ospedale per un paio di giorni ... Ho una specie di escrescenza. È dentro. Dentro di me. Nel mio utero. Devono entrare e dare un'occhiata» p. 83), «a childhood friend whose AIDS has developed, unexpectedly, into leukemia» (*Ivi*, p. 93; «un amico d'infanzia, malato di AIDS, malattia che si è trasformata, inaspettatamente, in leucemia»; p.73), e «Barbara the florist, [who] has escaped cancer, this time.» (*Ivi*, p. 26; «la fioraia Barbara che ha scampato il cancro, per questa volta»; p. 25).

## 1. Il lato oscuro della vita

La malattia. Più incisivamente, «the night-side of life»<sup>21</sup>, come Susan Sontag, con il penetrante acume che contraddistingue i suoi scritti, definisce la malattia, che fin dalla nascita conferisce una «dual citizenship, in the kingdom of the well and in the kingdom of the sick»<sup>22</sup>. Ogni essere umano preferirebbe trascorrere l'intera esistenza nel regno dei sani, è ovvio, ma prima o poi, sia pure con modalità diverse, sarà costretto a varcare i confini dell'altro, temuto regno. A tutti sarà imposto «to identify ourselves as citizens of that other place»<sup>23</sup>.

Tutti i personaggi principali di *The Hours*, per esperienza diretta o attraverso le cure somministrate a persone care – come nel caso di Vanessa Vaughan – popolano a pieno diritto il regno della malattia. Nel forzato esilio di Richmond la Woolf lotta nuovamente contro i demoni della sua follia, un male che è rappresentato attraverso i *topoi* più classici della concettualizzazione metaforica della malattia stessa. Per dirla ancora con la Sontag:

In the twentieth century, the repellent, harrowing disease that is made the index of a superior sensitivity, the vehicle of 'spiritual' feelings and 'critical' discontent is insanity. Insanity is a kind of exile. The metaphor of the psychic voyage is an extension of the romantic idea of travel that was associated with tuberculosis. To be cured the patient had to be taken out of his or her daily routine: It is not an accident that the most common metaphor for an extreme psychological experience viewed positively – whether produced by drugs or by becoming psychotic – is a trip<sup>24</sup>.

Ma la piatta monotonia suburbana di Richmond è divenuta ormai insostenibile per lei: «Better to die raving mad in London than evaporate in Richmond»<sup>25</sup>. Donna appassionata e partecipe, desiderosa di vivere intensamente ogni attimo ed ogni manifestazione del reale, ripone illusoriamente ogni speranza di guarigione nel ritorno alla vita frenetica di Londra:

<sup>21</sup> S. Sontag, *Illness as Metaphor and AIDS and its Metaphors*, Penguin Books, London 1991, p. 3.

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 36. Da una prospettiva opposta, l'area lessicale della salute e della malattia rappresenta un produttivo *source domain* metaforico. Si pensi, ad esempio, ad espressioni come «a sick mind», «she hurt my feelings» (Z. Kovecses, *Metaphor*, Oxford University Press, Oxford 2010, p. 19).

<sup>25</sup> *The Hours*, p. 71 [«meglio morire impazzendo completamente a Londra che evaporare nell'aria a Richmond»; p. 58].

She will go to the theater and concert halls. She will go to parties. She will haunt the streets, see everything, fill herself up with stories. [...] life; London [...] She will write and write. She will finish this book, then write another. She will remain sane and she will live as she was meant to live, richly and deeply, among others of her kind, in full possession and command of her gift<sup>26</sup>.

Tuttavia, in *The Hours* la concettualizzazione metaforica della malattia si muove anche all'interno del *source domain* della guerra, dove la malattia ed il dolore sono invasori che, in fasi diverse, colonizzano, arretrano, avanzano fino alla resa finale della vittima: «Pain colonizes her, quickly replaces what was Virginia with more and more of itself, and its advance is so forceful. [...] Sometimes the headache simply takes partial possession for an evening or a day or two, then withdraws. Sometimes it remains and increases until she herself subsides»<sup>27</sup>. La malattia mortale è anche entità nemica e famelica che non lascia scampo alla sua vittima, avviluppandola e poi divorandola, pezzo dopo pezzo, come farebbe una pianta carnivora:

I've felt it for some time now, closing around me like the jaws of a gigantic flower. [...] It has a certain vegetable inevitability. Think of the Venus fly-trap. Think of kudzu choking a forest. It is a sort of juicy, green, thriving progress. Toward, well, you know. The green silence. Isn't it funny that, even now, it's difficult to say the word 'death'?<sup>28</sup>

Clarissa è risentita con le altre persone che, pur malate di AIDS, grazie ad una diagnosi più tempestiva, abbiano potuto beneficiare di farmaci più avanzati, e «whose minds had not yet been eaten into lace by the virus»<sup>29</sup>. Oppure, la malattia diviene bozzolo che avvolge la vittima, lasciandola disfatta and «yet this state when protracted also begins to enshroud her, hour

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 209 [«Andrà a teatro, e ai concerti. Andrà a feste. Girerà per le strade, vedrà tutto, si lascerà riempire di storie. ...*la vita, Londra*... Scriverà e scriverà ancora. Finirà questo libro e ne scriverà un altro. Rimarrà sana e vivrà *sana* com'era destinato che vivesse: in maniera ricca e profonda, fra altri come lei, nel pieno possesso e nel pieno controllo delle sue facoltà»; p. 156].

<sup>27</sup> *Ivi*, p.70 [«Il dolore la colonizza, velocemente prende il posto di ciò che era Virginia, sempre più, e la sua avanzata è così potente ... A volte il mal di testa si impossessa di lei solo parzialmente, per una sera, o un giorno, o due, e poi si ritira. A volte rimane e aumenta finché lei non soggiace»; p. 57].

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 198 [«È un po' di tempo che lo sento, che si chiude intorno a me come la bocca di un fiore gigantesco. ... Ha una certa inevitabilità vegetale. Pensa ai kudzu capaci di soffocare una foresta. È una specie di progresso succoso, verde, rigoglioso. Che spinge verso... Be', lo sai. Il silenzio verde. Non è buffo che anche adesso sia difficile dire la parola 'morte?'; p. 148].

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 55 [«Le cui menti non sono state ancora divorate pezzo dopo pezzo dal virus»; p. 46].

by hour, like a chrysalis»,<sup>30</sup> o letteralmente la dissolve, come in un acido: Richard «is disappearing into his illness, his insanity»<sup>31</sup>.

Richard, scrittore egocentrico, è ammalato di AIDS<sup>32</sup>, «the generic rebuke to life and to hope»<sup>33</sup>, come spesso accade in fase terminale, anche il suo stato cognitivo è sensibilmente alterato. Vanessa, parlando di Richard, è costretta ad ammettere: «his mind wanders. I'm afraid he was a little too far gone for the protease inhibitors to help him the way they're helping some people»<sup>34</sup>. In tale ottica, Richard sembra divenire quasi una moderna rappresentazione di Virginia Woolf, del lato oscuro della sua malattia, mentre, specularmente, Clarissa diviene per Richard ciò che Leonard è stato per Virginia. Entrambi sono ossessionati dalla presenza di voci. Virginia ne è perseguitata:

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 71 [«Questo stato, quando si protrae, comincia ad avvilupparla completamente, ora dopo ora, come una crisalide, p. 57】.

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 91 [«sta scomparendo nella malattia, nella follia»; p. 71].

<sup>32</sup> Cunningham stesso, in un'intervista rilasciata alla giornalista Elizabeth Farnsworth nel 199 durante la trasmissione *The News Hour with Jim Lehrer*, ammise che il personaggio di Richard nasceva in parte come frutto della sua fantasia, ed in parte fortemente ispirato alla vita di Harold Brodkey, lo scrittore e giornalista statunitense morto di Aids nel 1996. Cunningham dichiarò: «Any character I write is both an invention and a composite of people I know. In *The Hours*, Richard is partly invented, and also taken from the writer Harold Brodkey, who died of AIDS in 1997. Harold could be unbearable, but he was also a genius, and profound more often than silly. I don't think I could have written Richard without having known Harold Brodkey» (E. Farnsworth, *The Pulitzer for Fiction*, «PBS NEWSHOUR», 20<sup>th</sup> April 1999). Brodkey descrisse la fase finale della sua vita in *This Wild Darkness: The Story of My Death*, cronaca dei due anni trascorsi dalla diagnosi della malattia. Già nel 1993, egli aveva annunciato sulle pagine del «New Yorker» di avere contratto l'Aids a causa dei suoi rapporti omosessuali, facendo risalire queste esperienze agli anni '60. Tutta la produzione di Brodkey ruota intorno a temi autobiografici: la propria infanzia, adolescenza e gioventù sono un serbatoio inesauribile e ciclico di materiale narrativo. In particolare la madre, morta quando lo scrittore aveva appena due anni, è una figura che ricorre in quasi tutti i suoi scritti, morbosamente amata e odiata al tempo stesso, come nel racconto *Largely an Oral History of My Mother*, inserito in *Stories in an Almost Classical Mode*, Knopf, New York 1988. Non sempre univoci, a tutt'oggi, gli apprezzamenti sul valore delle sue opere; per alcuni critici fu un megalomane, per altri un genio, per molti entrambe le cose. Da un lato, ad esempio, *The Runaway Soul*, l'interminabile romanzo cui Brodkey lavorò per trenta anni, fu accolto con critiche molto positive e lusinghiere dal «New York Times» (D.M. Thomas, *The Runaway Soul*, «New York Times», November 1991); lo stesso libro, nella recensione di Bruce Bawer apparsa in «The New Criterion», è invece bollato come «one of the literary fiascos of all time» (B. Bawer, *A Genius for Publicity*, «The New Criterion», December 1988).

<sup>33</sup> S. Sontag, *Illness as Metaphor and AIDS and its Metaphors*, cit., p. 109.

<sup>34</sup> *The Hours*, p. 131 [«da sua mente vacilla; temo che fosse andato un po' troppo oltre perché gli inibitori di proteasi potessero aiutarlo come stanno aiutando gli altri»; p. 99].

Now the voices are back, muttering indistinctly just beyond the range of her vision, behind her, here, no, turn and they've gone somewhere else. The voices are back and the headache is approaching as surely as rain, the headache that will crush whatever is she and replace her with itself<sup>35</sup>.

Pure Richard ne è tormentato incessantemente: «The voices are always here»<sup>36</sup>. Avvolta nelle spire della sua depressione, anche Laura Brown crede di stare impazzendo e si domanda:

[...] is this what it's like to go crazy? She 'd never imagined it like this – when she'd thought of someone ( a woman like herself) losing her mind, she'd imagined shrieks and wails, hallucinations; but at the moment it had seemed clear that there was another way, far quieter, a way that was numb and hopeless, flat, so much so that an emotion as strong as sorrow would have been a relief<sup>37</sup>.

In Richard, invece, all'alterazione mentale – sebbene nel suo caso «the difference between insanity and hopelessness is difficult to pinpoint»<sup>38</sup> – si accompagna anche un declino fisico, che rende la malattia stessa inaccettabile: «It is not suffering as such that is mostly deeply feared but suffering that degrades, [...] the dissolution of the person. [...] The most terrifying illness are those perceived not just as lethal but as dehumanizing, literally so, the signs of a progressive mutation, decomposition; something organic»<sup>39</sup>. Questa decomposizione fisica, quando si è tuttavia ancora in vita, deforma l'intero corpo, tanto che il paziente stenta a riconoscere se stesso, vedendosi privato della propria dignità<sup>40</sup>. Richard, che un tempo era «a firm-featured,

<sup>35</sup> *Ivi*, p. 4 [«Ora le voci sono ritornate, mormorano indistinte proprio dietro il suo campo visivo, dietro di lei, qui, no ti volti e sono andate via, da qualche altra parte. Le voci sono ritornate e il mal di testa si sta avvicinando, sicuro come la pioggia: il mal di testa che distruggerà qualunque cosa lei sia e prenderà il suo posto»; p. 9].

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 198 [«le voci sono sempre qui»; p. 148].

<sup>37</sup> *Ivi*, p. 107 [«è questo quello che vuol dire impazzire? Non se l'era mai immaginato così – quando aveva pensato a qualcuno (a una donna come lei) che perdeva la testa, si era immaginata urla e lamenti, allucinazioni; ma in quel momento le era parso chiaro che c'era un altro modo, molto più tranquillo: un modo, più confuso e disperato, piatto, tanto che un'emozione forte come il dolore sarebbe stato un sollievo»; p. 107].

<sup>38</sup> *Ivi*, p. 58 [«la differenza fra la follia e la disperazione è difficile da tracciare»; p. 48].

<sup>39</sup> S. Sontag, *Illness as Metaphor and AIDS and its Metaphors*, cit., pp. 123-24.

<sup>40</sup> Non è questa la sede per argomentare sul diritto del malato a scegliere per sé «la dolce morte». L'eutanasia è una questione delicatissima e assai controversa che, indipendentemente dalle convinzioni di ognuno, andrebbe regolamentata al più presto dal punto di vista legislativo. Così come avviene per i beni materiali, ogni individuo dovrebbe poter dettare il proprio «testamento biologico» (più pregnante l'espressione inglese *living will*, che letteralmente significa «volontà espressa in vita»). In entrambi i casi si allude alla possibilità di esprimere la

hard-eyed, not-quite-beautiful dark-haired boy [...] avid and tall, sinewy, bright and pale as milk»<sup>41</sup>, ormai si vede come «a sick, crazy wreck reaching out with trembling hand»<sup>42</sup>.

Sensazioni e categorie mentali sono rappresentate tramite «interactional properties»<sup>43</sup>, categorie concettuali definite attraverso l'interazione del corpo con l'ambiente: Richard, «due to the plethora of disabling, disfiguring, and humiliating symptoms make the AIDS patient steadily more infirm, helpless, and unable to control or take care of basic functions and needs»<sup>44</sup>, percepisce ormai se stesso come un rottame. Prosciugando lentamente il paziente della sua essenza umana, la malattia ne ridisegna le fattezze, disseccando la sua natura antropica fino a fargli subire quasi un'involuzione genetica che lo porta, *in extremis*, ad un processo di reificazione, come emerge dalla similitudine tra Richard ed uno spaventapasseri, una statua, una pietra del deserto:

He looks insane and exalted, both ancient and childish, astride the windowsill like some scarecrow equestrian, a park statue by Giacometti. His hair is plastered to his scalp in some places, jutting out at sharp, rakish angles in others. His inside leg, bare to mid thigh, blue-white, is skeletal but with a surprisingly solid little fist of calf muscle still clinging stubbornly to the bone.[...] his ravaged head, struck by fully daylight, is geological. His flesh is as furrowed and pocked, as runneled, as desert stone<sup>45</sup>.

Ma la malattia è anche odore. Di morte. Anche gli oggetti del malato ne sono contaminati, nonostante l'appartamento sia «full of the sage and

volontà di morire senza ricorrere a mezzi di sostentamento vitali, rifiutando espressamente, e a prescindere dalla fase terminale di una malattia, ogni trattamento terapeutico, mentre la parola “testamento” implica un atto di disposizione operata vincolante per tutti. Per un'accurata disamina dei molteplici aspetti connessi al tema si veda: C. Casini, *Testamento biologico, quale autodeterminazione?*, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2007.

<sup>41</sup> *The Hours*, pp. 51 e 68 [«un ragazzo dalla corporatura solida, l'espressione dura, non proprio bello, con i capelli scuri ... ingordo e alto, forte e brillante come il latte»; pp. 43 e 54].

<sup>42</sup> *Ivi*, p. 62 [«un relitto malato e pazzo che stende le sue mani tremanti»; p. 50].

<sup>43</sup> Z. Kovecses, *Language, Mind, and Culture*, Oxford University Press, Oxford 2006, p. 11.

<sup>44</sup> S. Sontag, *Illness as Metaphor and AIDS and its Metaphors*, cit., p. 107.

<sup>45</sup> *The Hours*, pp. 196-97 [«Ha l'aspetto di un folle, di un esaltato, insieme anziano e infantile, a cavalcioni sul davanzale come uno spaventapasseri equestre, una statua di Giacometti che potrebbe stare in un parco. I capelli sono aderenti al cuoio capelluto in alcuni punti; in altri sono ritti in angoli acuti, bizzarri. La gamba che sta all'interno, nuda fino a metà coscia, bianca e blu, è scheletrica, ma con un piccolo pugno sorprendentemente solido di muscolo al polpaccio, che ancora rimane ostinatamente attaccato all'osso. ... la sua testa devastata, battuta dalla luce del giorno, è geologica. La sua carne è raggrinzita e piena di cicatrici, percorsa da solchi, come una pietra del deserto»; pp. 146-47].

juniper Richard burns to cover the smell of illness»<sup>46</sup>. Tuttavia, quando Clarissa gli si avvicina, «she can smell his various humours»<sup>47</sup>.

<sup>46</sup> *Ivi*, p. 56 [«pieno di incenso alla salvia e al ginepro che Richard brucia per coprire l'odore della malattia»; p. 46]. La scelta della parola *illness* implica la prospettiva di un *riconoscimento soggettivo*, uno stato di salute individualmente interpretato come indesiderabile, basato su sentimenti soggettivi, percezioni riguardanti le funzioni del corpo. Il vocabolo *disease*, invece, indica un malfunzionamento che genera una riduzione delle potenzialità e capacità oggettivamente misurabile, anche da una prospettiva clinica. Il termine *sickness* tende a designare la cattiva salute o il problema di salute di un individuo così come gli altri la definiscono, dal punto di vista del riconoscimento sociale. Si veda in proposito R. Dahlke, *Krankheit als symbol. Ein Handbuch der Psychosomatik. Symptome, Be-Deutung, Einlösung*. C. Bertelsmann Verlag, München 1996 (trad. it. di B. Breuer. *Malattia come simbolo. Dizionario delle malattie. Sintomi, significato, interpretazione*, Edizioni Mediterranee, Roma 2005, pp. 128-40).

<sup>47</sup> Il termine umore risale al latino *humor* o *umor*, a sua volta derivato dal greco (*h*)*umere*, “essere umido”. In particolare si fa riferimento ai liquidi biologici degli organismi viventi. La teoria umorale, concepita da Ippocrate di Coe, riprendeva la teoria dei quattro elementi fondamentali (aria, acqua, fuoco e terra) introdotta nel pensiero greco nel VI secolo a.C. da Anassimene di Mileto, ed unificava la concezione fisica di tali elementi con una nuova visione medica che rappresenta il più antico tentativo, nel mondo occidentale, di formulare una spiegazione eziologica dell'insorgenza delle malattie, non più secondo concezioni superstiziose, magiche o religiose, ma sulla base di fenomeni osservabili in natura. Secondo le teorie fisiche del tempo, i quattro elementi che costituiscono tutta la realtà posseggono una coppia di attributi, per cui il fuoco è caldo e secco; l'acqua, fredda e umida; la terra fredda e secca; l'aria calda e umida. Ippocrate applicò tale teoria all'uomo, individuando nell'organismo umano quattro umori, associati ai quattro elementi: alla terra corrispondeva la bile nera o atrabile, in greco *melaina kolè* (da cui melanconia), con sede nella milza; l'aria era associata alla bile gialla (detta anche collera) che si trovava nel fegato; l'acqua al flemma (o linfa) prodotta dalla testa, il fuoco al sangue, originato dal cuore. La perfetta mescolanza degli umori (o temperanza, dal latino *temperantia*, da *temperare*: mescolare nella giusta misura), donava all'uomo lo stato di equilibrio, permettendogli di vivere in armonia con se stesso. Al contrario, la preponderanza di un umore sull'altro poteva causare stati umorali diversi e, quindi, personalità diverse, ben delineate sia caratterialmente che fisicamente. Il buon funzionamento dell'organismo sarebbe dipeso dunque dall'equilibrio degli elementi, definito *eucrasia* (o “buona mescolanza”) mentre il prevalere dell'uno o dell'altro avrebbe causato la malattia, o *discrasia* (ovvero “squilibrio degli elementi”). Ippocrate stabilì inoltre una relazione tra l'eccesso di uno dei quattro umori e la predisposizione a un tipo di costituzione fisica da un lato, e a un certo temperamento o carattere dall'altro, ed elaborò su tale assunto, una classificazione per tipi psicologici e somatici, riassumibile in quattro tipi principali: il sanguigno: (per sovrabbondanza di sangue risultava colorito in viso, gioviale, goloso, allegro); il melanconico (pallido, triste e depresso a causa di eccesso di bile nera); il flemmatico (l'eccessiva flegma lo rendeva pigro e poco attivo); il colerico (a causa di smisurata bile gialla era asciutto e magro, di buon colorito, permaloso, egocentrico, superbo e iracondo). Le teorie di Ippocrate e dei suoi seguaci continuarono ad essere dominanti fino al Rinascimento (basti citare le commedie di Ben Jonson, *Every Man in His Humour*, del 1598, e *Every Man Out of His Humour*, del 1599) rimanendo oggetto di studi anche della Medicina Tradizionale Mediterranea, e contribuirono a fondare l'astrologia medica. Ancora oggi, nel linguaggio comune, è possibile rinvenire tracce della teoria umorale in espressioni del linguaggio comune (verbale e non) in cui il cuore è

His pores exude not only his familiar sweat (which has always smelled good to her, starchy and fermented, sharp in the way of wine) but the smell of his medicines, a powdery, sweetish smell. He smells, too, of unfresh flannel (though the laundry is done once a week, or oftener) and slightly, horribly, of the chair in which he spends his days. [...] The chair smells fetid and deeply damp, unclean. It smells of irreversible rot<sup>48</sup>.

La malattia sembra impossessarsi anche degli oggetti, li contagia, ne diviene addirittura emblema ed essenza al tempo stesso: «His empty chair [...] could be the foolishness, the essential shoddiness, of mortal illness itself»<sup>49</sup>. L'autore ricorre frequentemente a modalità figurative simboliche e metaforiche per 'raccontare' la malattia dei suoi personaggi; in particolare, si avvale, come prevedibile, prevalentemente di metafore ontologiche. Nella frase appena riportata, ad esempio, Cunningham ricorre ad una estensione metaforica della casualità prototipica, per cui «come risultato della manipolazione noi vediamo l'oggetto come un *tipo* diverso di cosa»<sup>50</sup>. L'oggetto acquista una diversa forma e funzione e viene categorizzato in modo differente: ciò che prima era una sdrucita poltrona ora rappresenta la quintessenza della malattia di Richard, ne è addirittura contagiata. La malattia, subisce poi, soprattutto in Virginia, un processo non solo di rei-

indicato come la sede dei sentimenti; la malinconia è un sentimento di tristezza, ma anche una grave forma di depressione; il collerico "si rode il fegato" oppure "è giallo dalla rabbia"; e il termine "flemmatico" ancora si usa per indicare una persona pigra o lenta. Su questi argomenti si veda: F. Lopez, *Il pensiero olistico di Ippocrate: Riduzionismo, antiriduzionismo, scienza della complessità nel trattato sull'Antica medicina*, Ed. Pubblisfera, Cosenza 2008.

<sup>48</sup> *The Hours*, pp. 58-59 [riesce a sentire l'odore dei suoi diversi umori. I suoi pori non lasciano traspirare solo il familiare sudore, (che per lei ha sempre avuto un buon odore, sostenuto e fermentato, pungente come può esserlo un buon vino), ma l'odore delle sue medicine, un odore farinoso e dolciastro. Ha anche l'odore della flanella non fresca di bucato (sebbene tutto venga lavato una volta settimana, se non più spesso) e leggermente, orribilmente quello della poltrona in cui trascorre i suoi giorni. ... La poltrona ha un odore fetido, come qualcosa di profondamente umido, sporco: puzza di decomposizione irreversibile»; pp. 47-48].

<sup>49</sup> *Ivi*, p. 197 [«La poltrona stessa alla fine potrebbe essere la follia, l'essenza materiale di scarto della malattia mortale»; p. 147].

<sup>50</sup> G. Lakoff - M. Johnson, *Metaphors We Live By*, University of Chicago Press, Chicago 1980 (trad. it. di P. Violi, *Metafora e vita quotidiana*, Bompiani, Milano 1998, p. 95). I cambiamenti di questo tipo – il passaggio di un oggetto da uno stato all'altro, da una nuova forma/funzione – sono concettualizzati in termini della metafora "l'oggetto esce dalla sostanza" oppure "la sostanza entra nell'oggetto". Secondo questo ultimo tipo di metafora – "la sostanza entra nell'oggetto" – in cui rientra appunto anche l'esempio riportato, sono concettualizzati molti tipi di cambiamento sia naturali che prodotti dall'uomo. Tra i vari esempi riportati dagli autori, "L'acqua si è mutata in ghiaccio" ed anche "Si sta lentamente trasformando in una bellissima donna".

ficazione, ma anche di personificazione. La vediamo infatti mutarsi in un diavolo, pronto ad annientare la sua vita, irrompendo quando lo voglia nelle sue giornate:

She can feel the nearness of the old devil (what else to call it?) And she knows she will be utterly alone if and when the devil chooses to appear again. The devil is a headache; the devil is a voice inside a wall; the devil is a fin breaking through dark waves. [...] The devil sucks all the beauty from the world, all the hope, and what remains when the devil has finished is a realm of the living dead – joyless, suffocating<sup>51</sup>.

Come si sa, «in personification human qualities are given to nonhuman entities. [...] Personification is a form of ontological metaphor which permits us to use knowledge about ourselves to comprehend other aspects of the world such as time death, natural forces inanimate objects, etc.»<sup>52</sup>. Tramite la personificazione quindi, non solo oggetti fisici, ma una vasta gamma di fenomeni/esperienze non umane viene rappresentata in termini umani, ossia in termini che siamo in grado di comprendere (e quindi anche di poter eventualmente meglio fronteggiare) sul piano delle nostre motivazioni, azioni, attività e caratteristiche fisiche<sup>53</sup>. Nel caso di Virginia, quando non ha le sembianze di un diavolo, la sua malattia, e il dolore che essa scatena, è comunque personificata in un'entità autonoma, una sorta di medusa con aculei, in grado di interagire con il mondo circostante e addirittura trasformarlo:

She can't help imagining it as an entity with a life of its own. She might see it while walking with Leonard in the square, a scintillating silver-white mass floating over the cobblestones, randomly spiked, fluid but whole, like

<sup>51</sup> *The Hours*, p. 167 [«riesce a sentire la vicinanza del vecchio diavolo (come altrimenti chiamarlo) e sa che sarà completamente sola se e quando il diavolo sceglierà di ricomparire. Il diavolo è un mal di testa; il diavolo è una voce dentro il muro; il diavolo è una pinna che rompe la superficie di onde scure. ... Il diavolo succhia tutta la vita dal mondo, tutta la speranza, e quel che resta quando il diavolo ha finito è un regno di morti viventi – privo di gioia, soffocante»; p. 127].

<sup>52</sup> Z. Kovecses, *Metaphor. A Practical Introduction*, Oxford University Press, Oxford 2010<sup>2</sup>, pp. 39-56.

<sup>53</sup> La personificazione, inoltre, non è un singolo e unificato processo generale, ma ingloba un ampio numero di metafore – probabilmente i più diffusi esempi di metafore ontologiche – ognuna delle quali seleziona differenti aspetti di una persona, o anche differenti modi di valutare una persona. Tra gli esempi riportati da Lakoff e Johnson, “L’inflazione sta mangiando i nostri profitti; il cancro alla fine ha avuto la meglio su di lui” (G. Lakoff - M. Johnson, *Metafora e vita quotidiana*, cit., p. 54).

a jellyfish. [...] Sometimes the headache moves out of her skull and into the world. Everything glows and pulses<sup>54</sup>.

Anche per la malattia di Richard ritroviamo la stessa visualizzazione: uno dei mostri evocati dalla sua follia «looked a bit like a black, electrified jellyfish»<sup>55</sup>. Le meduse, sia pur atipiche nella loro rappresentazione, divengono la trasposizione visiva della sofferenza di Virginia e degli incubi di Richard, caricandosi di precise suggestioni. L'animale, con il suo lento movimento, il suo caratteristico movimento pulsante, appare misterioso, affascina<sup>56</sup>, ma si percepisce, nel contempo, che è nocivo. I suoi tentacoli costringono, irritano, paralizzano non solo il corpo, ma, in un più ampio linguaggio metaforico, anche la psiche, così come pietrificava lo sguardo della mitologica Gorgone<sup>57</sup>. La malattia tentacolare annienta la volontà, la speranza, distrugge ogni aspirazione al divenire, al cambiamento. E infatti la medusa, essere primordiale, atemporale, privo di coscienza e facoltà

<sup>54</sup> *The Hours*, pp.70-71 [«Non può fare a meno di immaginarlo come un'entità dotata di vita propria. Può vederla mentre cammina con Leonard nella piazza, una scintillante massa bianco argento che galleggia verso di lei sopra i ciottoli, armata di punte, fluida, ma compatta, come una medusa. ... A volte il mal di testa esce dalla sua scatola cranica e va nel mondo. Tutto brilla e pulsa»; p. 57].

<sup>55</sup> *Ivi*, p. 59 [«sembrava un po' una medusa nera, elettrica»; p. 48].

<sup>56</sup> Non a caso, la parola italiana "medusa" deriva dal verbo greco μεδω: "dispongo a talento, impero, domino, governo", da cui "colei che signoreggia, che ammalia" (cfr. A. Nocentini, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, Mondadori, Milano 2010).

<sup>57</sup> Nella mitologia greca la Gorgone era il nome attribuito a Medusa, Steno e Euriale, tre divinità immortali, con la sola eccezione proprio di Medusa. Non sempre univoca l'interpretazione del mito: secondo Omero, e anche in tempi posteriori, la Gorgone era una sola, identificata con Medusa, rivale di Atena o una manifestazione della stessa Atena; secondo una leggenda sarebbe stata uccisa da Perseo, in un'altra versione invece da Atena, che ne avrebbe poi fissata al proprio petto la testa come trofeo di vittoria. Discordanti anche le tradizioni sull'aspetto stesso delle Gorgoni. Alcune fonti le descrivono come bellissime creature e si narra che Atena avrebbe dato a Perseo il potere di uccidere Medusa, perché gelosa del suo vantarsi di superare la dea in bellezza. L'arte antica invece le raffigura come mostri alati, con occhi infuocati, zanne simili a quelle dei cinghiali e lingua biforcuta, unghie di bronzo e capelli di serpenti. Il loro sguardo tuttavia era così penetrante da pietrificare chiunque avesse osato incrociare il loro sguardo. La più antica descrizione precisa è presso Esiodo (*Scudo*, 230), dove alla Gorgone sono attribuiti anche due serpenti, che si sollevano dalla cintura intorno e al disopra del capo di lei, la lingua pendente e i denti ferini. Sul mito della Gorgone e sulla celeberrima impresa di Perseo che infine la annientò, cfr. M. Stapleton-E. Servan-Schreiber, *Le Grand Livre de la Mythologie grecque et romaine*, Editions des Deux Coqs d'Or, Paris 1985; trad. it di M. Lo Buono, *Il grande libro della mitologia greca e romana*, Mondadori, Milano 1979).

mentali, diviene metafora di un'umanità fragile e incorporea, una sorta di ectoplasma, pronta a dissolversi al sole<sup>58</sup>.

In entrambi in casi Cunningham si affida nuovamente alla totipotenza delle metafore ontologiche<sup>59</sup>, per concretizzare un'immagine, un presentimento e renderla entità, essenza. Le similitudini tra le trasposizioni simboliche e metaforiche del dolore e della sua percezione in Virginia e Richard non si fermano alle visualizzazioni, ma coinvolgono anche la percezione uditiva. Richard, nel loro ultimo incontro, racconta a Clarissa che i mostri che lo assediano «dark and bright at the same time [...] were singing just now, in a foreign language. I believe it may have been Greek. Archaic Greek»<sup>60</sup>. Virginia, a sua volta, ricorda con precisione che «A flock of sparrows outside her window once sang, unmistakably, in Greek»<sup>61</sup>.

Come nota la Sontag, «the disease invariably comes from somewhere else»<sup>62</sup>. In questo caso, il sintomo della malattia (la percezione di mostri e uccelli 'ellenici'), e quindi per estensione la malattia stessa e la sua origine, si colloca con esattezza non solo geograficamente, ma anche lungo un asse diacronico e sembra quasi rinsaldare «the association of illness with the foreign: with an exotic, often primitive place»<sup>63</sup>. La malattia è qualcosa di primordiale che parla una lingua antica, arcaica, riconoscibile ma al tempo stesso incomprensibile. L'unico modo di opporsi ad essa appare il suicidio.

<sup>58</sup> Nei sogni la Medusa rappresenta le pulsioni più oscure della psiche, gli aspetti mostruosi, peccaminosi, inconfessabili che vengono mantenuti segreti. Può anche simboleggiare errori passati e uno sproporzionato senso di colpa che non permette evoluzione e/o assoluzione. Il sognatore è dunque il più inflessibile dei giudici verso se stesso e considera 'mostruosi' gli errori commessi. Al tempo stesso, questo 'marchio infamante' è anche cifra della sua 'diversità' e del suo 'essere speciale'. Questo suo percepirsi unico, sia pure in una negatività, si trasforma in superbia e in senso di superiorità che, in una sorta di circolo perverso, non gli consente di superare le sue colpe e di perdonarsi. Si veda: J. Chevalier-A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles: Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Laffont, Paris, 1969; trad. it. di T. Galiani, *Dizionario dei simboli: miti, sogni, costumi, gesti, forme, figure, colori, numeri*, Rizzoli, Milano 1986.

<sup>59</sup> G. Lakoff - M. Johnson, *Metafora e vita quotidiana*, cit., p. 46.

<sup>60</sup> *The Hours*, p. 59. [«scuri e brillanti allo stesso tempo ... stavano cantando, proprio poco fa, in una lingua straniera. Credo fosse greco. Greco antico»; p. 48].

<sup>61</sup> *Ivi*, p. 71 [«uno stormo di passeri fuori dalla finestra una volta ha cantato, senza ombra di dubbio, in greco»; p. 57].

<sup>62</sup> S. Sontag, *Illness as Metaphor and AIDS and its Metaphors*, cit., p. 133.

<sup>63</sup> *The Hours*, p. 137.

## 2. Il suicidio

Nelle due lettere scritte al marito Leonard e alla sorella Vanessa, Virginia motiva il suo gesto, dettato da un'incontrollabile paura di ammalarsi nuovamente, di ricadere in quel vortice di follia e depressione che ha perseguitato tutta la sua vita, e dalla volontà di liberare finalmente il marito da un tormento costante ed insostenibile. Nella lettera a Leonard la Woolf lo esorta a riappropriarsi della propria vita: «I know that I'm spoiling your life, that without me you could work. And you will I know»<sup>64</sup>.

Richard, in precario equilibrio sul davanzale della sua finestra, prima di lasciarsi cadere nel vuoto, ad un'atterrita Vanessa che tenta di dissuaderlo dal suo proposito risponde convinto: «It's so lovely here. I feel so free»<sup>65</sup>, a riprova di essere riuscito, non senza con difficoltà – «I had a hard time getting up here, I don't mind telling you» – a riappropriarsi comunque della propria vita, sia metaforicamente che in senso letterale<sup>66</sup>. Prima di lasciarsi cadere nel vuoto, ripeterà a Vanessa la stessa frase vergata dalla Woolf nell'ultima lettera scritta al marito: «I don't think two people could have been happier than we have been»<sup>67</sup>.

Il suicidio tuttavia, reale, tentato o metaforico che sia (come nel caso di Laura Brown la quale, pur avendo, come già si è detto, considerato spesso l'ipotesi di un suicidio reale, deciderà comunque di porre fine ad un'esistenza che le impone una identità – quella di moglie e madre – che lei sente non appartenerle), non sancisce mai una sconfitta, né un'incapacità di vivere. Esso si pone non come atto di mera sottrazione fisica dal mondo dei fenomeni, alla vita in sé, ma piuttosto come determinazione dei protagonisti a rifiutare definitivamente una vita che non corrisponde più alle proprie aspettative.

La malattia, sia essa AIDS o instabilità mentale, non piega tuttavia la natura incandescente e volitiva dei protagonisti. Il suicidio, sia pur con modalità e, almeno all'apparenza, motivazioni diverse, è in entrambi una scelta accomunata dal non essere un gesto scaturito da accecante disperazione, ma dalla ferma volontà di non essere sopraffatti, di opporsi ad un'esistenza che la malattia ha reso loro inaccettabile. Richard è sempre il poeta che vuole assaporare l'essenza del mondo fino in fondo. Prima di saltare nel vuoto,

<sup>64</sup> *Ivi*, p. 6 [«So che ti sto rovinando la vita, so che senza di me potresti lavorare. E lo farai, lo so»; p. 11]. È in questa stessa sede che la scrittrice fa riferimento alle «voci» che hanno ripreso a tormentarla.

<sup>65</sup> *Ivi*, p. 198 [«È così bello qui. Mi sento così libero»; p. 148].

<sup>66</sup> *Ivi*, p. 196 [«È stata dura arrivare fin qui, non mi vergogno a dirtelo»; p. 147].

<sup>67</sup> *Ivi*, p. 7 [«Non credo che due persone avrebbero potuto essere più felici di quanto siamo stati noi»; p. 149].

spiega ad una terrorizzata Clarissa: «I opened all the blinds, but still, I found I wanted more air and light»<sup>68</sup>.

La Woolf *deve* ritrovare la sua libertà: «Virginia steps forwards. The water is cold, but non unbearably so [...] She could live on. Standing knee-deep in the moving water, she decides against it. The voices are here. She decides to insist that they let her go»<sup>69</sup>. Nel loro dibattersi tra realtà e allucinazioni c'è tutta la voglia di sopravvivenza di un essere umano fermo nel suo tentativo di conservare, dignitosamente, la propria individualità. La loro volontà suicida non si pone come atto di disperata rinuncia, ma come un gesto che asseconda una «una soluzione esistenziale»<sup>70</sup>. Morire diviene scelta meditata attraverso cui si esprime la ferma volontà di gestire fino in fondo la propria esistenza, di sancire la più piena e completa affermazione di se stessi, una moderna versione del suicidio rituale buddista dell'*arath*. Come annota Lamotte:

The desperate person who takes his own life obviously aspires to annihilation: his suicide, instigated by desire, will not omit him from fruition, and he will have to partake of the fruit of his action. In the case of the ordinary man, suicide is a folly and does not achieve the intended aim. This situation is compared with the suicide of an enlightened person. In contrast, suicide is justified in the persons of the Noble Ones who have already cut off desire and by so doing neutralize their actions by making them incapable of producing further fruit. From the point of view of early Buddhism, suicide is a normal matter in the case of the Noble Ones who, having completed their work, sever their last link with the world and voluntarily pass into Nirvaana, thus definitively escaping from the world of rebirths<sup>71</sup>.

<sup>68</sup> *Ivi*, p. 196 [«Ho sollevato gli scuri, ma ho capito che comunque volevo più aria e più luce»; p. 147].

<sup>69</sup> *Ivi*, pp. 4-5 [«Fa un passo avanti. L'acqua è fredda, ma non tanto da essere insopportabile. ... Potrebbe continuare a vivere. Immersa fino alle ginocchia nell'acqua che si muove, decide di no. Le voci sono qui. Decide di continuare perché la lascino andare»; p. 10].

<sup>70</sup> Tale definizione fu utilizzata da Claude Sigismond per commentare il suicidio dello scrittore Henri de Montherlant, dello psicologo Jacob L. Moreno e di Jaime Torrès-Bodet, direttore dell'UNESCO dal 1948 al 1952. Coloro che avevano conosciuto bene questi eclettici personaggi erano concordi nel considerarli non individui disperati, ma persone che avevano voluto scegliere, con piena lucidità, il momento della loro fine, poiché, a causa del sopraggiungere di gravissime patologie (la cecità in Henri de Montherlant, per esempio) ritenevano preclusa la possibilità di vivere in maniera sopportabile la loro esistenza (C. Sigismond, *Il suicidio*, «Psicologia contemporanea», 54, 1982, pp. 62 ss.).

<sup>71</sup> E. Lamotte, *Religious Suicide in Early Buddhism*, «Buddhist Studies Review», 4, 1987, p. 106. Nel buddismo il suicidio può essere ammissibile o meno a seconda dello stato mentale della persona che lo pone in atto: la presenza del desiderio (o della paura) lo rende sbagliato, l'assenza del desiderio (o della paura) lo rende giusto. Sempre rispetto al pensiero buddista,

In un contesto diverso, anche per il samurai il suicidio trascendeva il semplice significato di cessazione della vita, per divenire la dimostrazione estrema del coraggio che aveva caratterizzato tutta l'esistenza, ma soprattutto la manifestazione più alta di assoluta padronanza del proprio destino. Come ricorda anche il secondo frammento dell'*Hagakure*, «Quando un samurai è sempre pronto a morire, padroneggia la Via»<sup>72</sup>.

In conformità con il pensiero di Karl Jaspers, secondo cui «il suicidio può essere l'atto in cui uno da prova della più decisa e libera iniziativa personale, della più piena e completa affermazione di se stesso»<sup>73</sup>, esso può nascere paradossalmente da un amore incondizionato, seppur distorto, per la vita, da una concezione abnorme della propria esistenza e delle aspettative personali. Il suicidio in Cunningham viene scelto non per *tedium vitae*, ma in risposta al (presunto) fallimento di un progetto esistenziale: per non accettare supinamente la malattia, che impedisce la piena realizzazione di sé. Per Virginia e Richard la malattia impedisce che la loro arte possa 'purificare', con la sua azione liberatrice, le loro esistenze. Come spiega Richard, «And then I just stuck on a shock ending»<sup>74</sup>. Ed ecco che allora è il suicidio stesso a divenire catarsi. Catarsi intesa proprio nella originaria accezione del termine greco κάθαρσις, "purificazione", che in ambito religioso designava

anche Becker valuta la moralità del suicidio esclusivamente in base alla motivazione: «There is nothing intrinsically wrong with taking one's own life, if not done in hate, anger or fear» (Cfr. B. Becker, *Breaking the Circle: Death and the Afterlife in Buddhism*, Southern Illinois University Press, Carbondale 1993, p. 137).

<sup>72</sup> Y. Tsunetomo, *Hagakure*, trad. it. e cura di M. Panatero e T. P. Bassani, Mondadori, Milano 2002, p. 38). Per il guerriero giapponese l'*hara-kiri*, il suicidio rituale, rappresentava un vero privilegio, essendo considerato come l'espressione più alta di controllo della propria vita e di inflessibile coraggio di fronte alla morte. Usando la spada corta (*wakizashi*) sul campo di battaglia durante i periodi più antichi e, successivamente, uno speciale coltello la cui grandezza, forma e decorazioni variavano secondo le circostanze procedurali, il guerriero si infliggeva un profondo e ampio taglio orizzontale dal lato sinistro a quello destro dell'addome, immediatamente seguito dalla decapitazione eseguita da un suo assistente (su questo ed altri aspetti qui non toccati, si veda C. Ross, *Mishima's Sword, Travels in Search of a Samurai Legend*, Da Capo Press, Cambridge (Ma) 2006). Le prime cronache di *harakiri* risalgono agli anni intorno al 1180, quando il suicidio veniva compiuto sul campo di battaglia, al fine di non essere catturati o uccisi dal nemico (S. R. Turnbull, *The Samurai: A Military History*, MacMillan, New York 1977, p. 47.) Un riferimento in tal senso lo si ritrova in *The Hours*, quando Laura Brown rievoca il ritorno del marito, reduce della seconda guerra, «from the realm of the dead and the stories you heard then about Japanese mothers who killed their children and themselves rather than be taken prisoners» [p. 40: «dal regno dei morti e le storie che si sentivano allora sulle madri giapponesi che uccidevano i figli e loro stesse piuttosto che cadere prigioniere»; p. 34].

<sup>73</sup> K. Jaspers, *La mia filosofia*, trad. it. di R. de Rosa, Einaudi, Torino 1971, p. 228.

<sup>74</sup> *The Hours*, p. 66 [«E poi mi sono accontentato di un finale a sorpresa»; p. 53].

il rito magico della purificazione, inteso a mondare il corpo contaminato, o anche a liberare l'anima dall'irrazionale, in linea con il pensiero filosofico pitagorico e platonico. La morte interviene quindi a concludere un percorso di affermazione della propria identità che solo con la catarsi finale riesce a trovare un senso.

Ma, per contrasto, la morte e la sofferenza di qualcuno può dare ad altri la possibilità di apprezzare la (propria) vita. Laura, infatti, «has been thinking kindly, even longingly, of death»<sup>75</sup>, ma sceglierà la vita, quasi come se attraverso la letteratura avesse dato un nuovo senso alla propria esistenza; in particolare, proprio attraverso la lettura della vita e della morte in *Mrs. Dalloway* ed il suicidio della stessa Woolf:

How, Laura wonders, could someone who was able to write a sentence like that – who was able to feel everything contained in a sentence like that – a woman like that, a woman of such brilliance, such strangeness, such immeasurable sorrow, a woman who had genius [...] come to kill herself? What in the world is wrong with people?<sup>76</sup>.

La letteratura sembra fornire, o divenire essa stessa, un legame tra vita, morte, sonno, doveri quotidiani, «as if reading were the singular and first task of the day, the only viable way to negotiate the transit from sleep to obligation»<sup>77</sup>. Come sottolinea Mario Fortunato, l'idea portante di *The Hours* è che «Solo la letteratura può restituire un senso alle nostre vite confuse e sgembe. Anzi, la letteratura è il solo specchio dentro cui la vita, riflettendosi, giunge per un momento a dire se stessa»<sup>78</sup>.

*The Hours* tuttavia non suggerisce una mera riflessione sulla significato della vita, ma celebra la scelta della vita, paradossalmente anche attraverso la morte e la malattia. In un'intervista rilasciata nel corso di una trasmissione televisiva statunitense, Cunningham ha chiarito il senso dell'apparente ombra oscura che, per così dire, aleggia in tutte le sue opere:

I can't imagine wanting to write a novel that wasn't about darkness in some way [...] I don't feel like we need much help with our happiness. The Kodak

<sup>75</sup> *Ivi*, p. 188 [«Ha pensato con affetto, anche con desiderio, alla morte»; p. 142].

<sup>76</sup> *Ivi*, pp. 41-42 [«Com'è possibile, si chiede Laura che una persona capace di scrivere una frase come quella – capace di sentire che tutto era racchiuso in una frase come quella – una donna come lei, di tale brillantezza, tale stranezza, tale dolore incommensurabile, una donna di genio ... sia arrivata ad uccidersi? Cos'hanno di sbagliato le persone nel mondo?»; p. 35].

<sup>77</sup> *Ivi*, p. 38 [«Come se leggere fosse il solo e naturale compito con cui iniziare la giornata, la sola via praticabile per gestire il passaggio dal sonno al dovere»; p. 33].

<sup>78</sup> M. Fortunato, *Le Ore*, [http://rcslibri.corriere.it/bompiani/\\_minisiti/leore/libro.htm](http://rcslibri.corriere.it/bompiani/_minisiti/leore/libro.htm)

moments we can manage on our own. I don't mean to dismiss happiness. We can manage our happiness on our own. Our happiness is particular in our own. And I feel like what we need art for is a little bit of solace, a little bit of company in trying to deal with the darker stuff. And at the same time, I would never write a pessimistic book. I think writing is, by definition, an optimistic act<sup>79</sup>.

E precisa: «... each of the three main characters eventually finds her way to some kind of transcendence, to some sort of happy ending, though it may not be the happy ending that she had in mind for herself.»<sup>80</sup>.

Prologo a parte, il libro, si apre e si conclude, nonostante tutto, con un vibrante inno alla vita. Nel primo capitolo, Clarissa Vaughan, uscita per comprare i fiori per il party serale, si immerge nella brulicante atmosfera di New York, città che continua a regalare «mornings invaded everywhere by an assertion of new life so determined it is almost comic, like a cartoon character that endures endless, hideous punishment and always emerges unburnt, unscarred, ready for more»<sup>81</sup>. Quando tutto è compiuto, Clarissa, presa la decisione di cenare comunque con quanto era stato amorevolmente preparato per il party mai tenutosi in onore di Richard, si rivolge mentalmente all'ospite d'onore, ormai assente per sempre:

Forgive us, Richard. It is in fact a party, after all. It is a party for the non-yet-dead; for the relatively undamaged; for those who for mysterious reasons have the fortune to be alive.

It is, in fact, great good fortune<sup>82</sup>.

Cunningham è ben conscio del carattere effimero ed ineffabile della felicità, delle difficoltà della vita, ma la sceglie comunque, giungendo alle stesse conclusioni di Vanessa:

We live our lives, do whatever we do, and then we sleep – it's as simple and ordinary as that. A few jump out of windows or drown themselves or take

<sup>79</sup> Così argomentava Cunningham nella già citata intervista rilasciata ad E. Farnsworth Lehrer.

<sup>80</sup> *Ivi*.

<sup>81</sup> *The Hours*, pp. 9-10 [«mattine invase per ogni dove da un'affermazione di nuova vita così determinata da risultare quasi comica, come un personaggio di un cartone animato che sopporta punizioni infinite, terribili, e ne emerge sempre senza bruciacature, senza cicatrici, pronto a subire ancora»; p. 13].

<sup>82</sup> *Ivi*, p. 226 [«Perdonaci Richard: In effetti, e dopotutto, è una festa: Una festa per quelli che non sono ancora morti, per quelli relativamente in buone condizioni, per quelli che per ragioni misteriose hanno la fortuna di essere vivi. È, in effetti, una grande fortuna»; p. 166].

pills; more die by accident; and most of us, the vast majority, are slowly devoured by some disease or, if we're very fortunate, by time itself. There's just this for consolation: an hour here or there when our lives seem, against all odds and expectations, to burst open and give us everything we've ever imagined, though everyone but children (and perhaps even they) knows these hours will inevitably be followed by others, far darker and more difficult. Still we cherish the city, the morning; we hope, more than anything, for more<sup>83</sup>.

L'eterna, spesso inspiegabile, contraddizione che tuttavia da sempre rende possibile il perpetuarsi della razza umana.

<sup>83</sup> *Ivi*, p. 225 [«viviamo le nostre vite, facciamo qualunque cosa, e poi dormiamo – è così semplice e ordinario. Pochi saltano dalle finestre o si annegano o prendono pillole; più persone muoiono per un incidente; e la maggior parte di noi, la grande maggioranza, muore divorata lentamente da qualche malattia o, se è molto fortunata, dal tempo stesso. C'è solo questo come consolazione: un'ora qui o lì, quando le nostre vite sembrano, contro ogni probabilità e aspettativa, aprirsi completamente e darci tutto quello che abbiamo immaginato, anche se tutti tranne i bambini (e forse anche loro) sanno che queste ore saranno inevitabilmente seguite da altre molto più cupe e difficili. E comunque amiamo la città, il mattino; più di ogni altra cosa speriamo di averne ancora»; p. 166].



## «The Bear Came Over the Mountain» di Alice Munro: la necrosi della memoria

di Carlo Pagetti

Nell'epilogo di una delle sue prime raccolte di racconti, *Lives of Girls and Women*, pubblicata in origine nel 1971, Alice Munro segue il personaggio di Del Jordan (la voce narrante che conferisce una certa unità alla successione delle *short stories*), ormai vicina a lasciare la cittadina natale di Jubilee per recarsi all'università, mentre compie i suoi primi tentativi di scrittrice. In parte un 'doppio' della stessa Munro (come accade a Vanessa MacLeod in *The Bird in the House* di Margaret Laurence), Del Jordan costruisce a poco a poco una trama narrativa, servendosi delle esperienze di vita vissuta a Jubilee, ma, nello stesso tempo, modifica quelle esperienze secondo un suo progetto romanzesco. Colpita dal destino tragico di Marion Sheriff, una ragazza diciassettenne morta suicida nel Wawanash River, forse perché incinta, Del decide di collocare al centro della narrazione – come al centro di una fotografia scattata dal misterioso “Photographer” che dà il titolo all'ultimo racconto – le vicende della famiglia Sheriff: cambia il loro nome in Halloway e trasforma la figura paterna «from a storekeeper to a judge», poiché: «I knew from my readings that in the families of judges, as of great landowners, degeneracy and madness were things to be counted on».<sup>1</sup> L'affermazione è auto-ironica: la scrittrice alle prime armi ha una visione molto semplificata e del tutto libresca dell'esistenza. «Degeneracy and madness», come mostra il seguito della lunga processione di racconti munroviani, sono un retaggio che colpisce l'umanità senza distinzioni o preferenze, in modo più o meno diretto e clamoroso; si insinuano in ogni famiglia e in ogni condizione sociale, sebbene – si potrebbe aggiungere – esse esercitino un potere in un certo senso ancora maggiore quando ci si trova di fronte a personaggi di intellettuali, che dovrebbero fare della lucidità, della capacità critica, dell'intelligenza analitica la base della loro visione della vita. E, tuttavia, anche per loro «degeneracy and madness» sono in agguato, come succede nel racconto *The Bear Came Over the Mountain* (da adesso in poi *Bear*), pubblicato per la prima

<sup>1</sup> A. Munro, *Photographer*, in *Lives of Girls and Women*, Penguin Books, London 1990, p. 203.

volta sul *New Yorker* del 27 dicembre 1999 e poi ripubblicato dall'autrice nella raccolta *Hateship, Friendship, Courtship, Loveship, Marriage* (2001). Qui, infatti, la figura femminile, colpita inesorabilmente dai processi degenerativi del morbo di Alzheimer, è una intellettuale la cui madre si era distinta per il suo impegno politico, e il cui marito, Grant, è un professore universitario specialista in Lingue e Letterature Scandinave. Che *Bear* sia uno dei racconti munroviani più significativi lo confermano la trasposizione cinematografica di Sarah Polley (*Away from Her*, 2006) e la sua recente riproposta sulle pagine del *New Yorker* (October 21, 2013) nei giorni dell'assegnazione del Premio Nobel per la Letteratura alla scrittrice canadese.

Dai tempi di *Lives of Girls and Women*, l'ispirazione di Munro si è affinata, puntando su costruzioni narrative più complesse, come lei stessa sottolinea nella sua Introduzione alla Vintage Edition delle *Selected Stories*: «In later years my short stories haven't been so short. They've grown longer, and in a way more disjointed and demanding and peculiar»<sup>2</sup>. Nella stessa Introduzione Munro ricorda alcune delle letture che l'avevano affascinata da giovane, per la loro dimensione avventurosa, tornando quasi nello stato adolescenziale di Del Jordan: cita in particolare *The Last of the Mohicans* di Fenimore Cooper, e la "true story" della quattordicenne Madeleine de Verchères, che nel 1692 aveva salvato la sua fattoria vicino a Montreal da un attacco degli Irochesi: «The devouring woods, all bears, and the Indians, the perilous fields outside the palisades»<sup>3</sup>. Un materiale narrativo, questo, che viene spazzato via quando la giovane Alice rimane affascinata dalla scoperta di *Wuthering Heights* di Emily Brontë, un romanzo – si potrebbe sottolineare – in cui «degeneracy and madness» giocano un grosso ruolo.

Ma alcuni spunti della originaria ispirazione rimangono nella poetica di Munro, e tra di essi possiamo inserire anche la presenza, concreta o metaforica, degli orsi, le creature del paesaggio, ma anche dell'immaginario, canadese. L'orso del titolo del racconto del 1999 è evidentemente associato all'infanzia, essendo menzionato in una filastrocca, assai nota e in passato recitata anche nelle *primary schools* canadesi:

The bear went over the mountain,  
 The bear went over the mountain,  
 The bear went over the mountain,  
 To see what he could see.  
 And what do you think he saw?  
 And what do you think he saw?

<sup>2</sup> A. Munro, "Introduction", in *Selected Stories*, Vintage Books, New York 1997, p. xiv.

<sup>3</sup> *Ivi*, p. xv.

The other side of the mountain,  
The other side of the mountain,  
The other side of the mountain  
Was all that he could see.<sup>4</sup>

La dimensione infantile, che serpeggia in tutto *Bear*, non esclude la rielaborazione ironica del linguaggio in chiave *nonsensical*<sup>5</sup>, né la rappresentazione di uno scenario desolato, sempre uguale a se stesso, privo di nuovi spazi conoscitivi, come metaforicamente può accadere nella mente irrigidita, rinsecchita, di chi soffre di Alzheimer, una malattia che uccide la memoria e precipita le sue vittime in una eterna condizione infantile. La necrosi della mente è evidente nei semplici riti quotidiani praticati nella casa di cura di Meadowlake, dove Fiona viene ricoverata: le partite a carte tra i pazienti, i pasti, le passeggiate per i corridoi, perfino lo sbocciare di sentimenti amorosi che assomigliano a quelli che potrebbero provare dei bambini. Tuttavia, le memorie rievocate da Grant, che si sviluppano parallelamente alla storia dei primi mesi del ricovero di Fiona a Meadowlake, sembrano indicare che lo stesso protagonista ha passato tutta la sua vita in una condizione sostanzialmente infantile, vaccinato dalla cadenza dei suoi impegni universitari contro le avversità della vita e avvantaggiato nelle relazioni amorose – sempre precarie e superficiali – che ha avuto con diverse studentesse. In quel contesto, anche i suoi studi letterari appartengono a un mondo che è fuori dalla realtà, dove gli eventi più terribili fanno parte di un gioco, di un divertimento erudito, che non lascia alcuna conseguenza. Così, nella rassicurante routine familiare che si è stabilita tra i due coniugi ormai anziani, peraltro privi di figli, prima che i sintomi dell'Alzheimer colpiscano Fiona, sebbene entrambi partecipino alla preparazione dei pasti, è dell'attività di ricerca di lui che si parla, in un tono evidentemente lieve e distaccato dalle preoccupazioni quotidiane: «[...] he was writing a study of legendary Norse wolves, and particularly of the great wolf Fenrir, which swallows up Odin at the end of the world»<sup>6</sup>. Grant, una sorta di Odino, di grande orso, per le studentesse, affascinate dalle sue lezioni che riguardano un mondo talmente remoto da non incutere alcuna paura (un po' come accade talvolta per chi si fa coinvolgere dalla Middle Earth di Tolkien), non si rende conto che “il grande lupo” è dietro la porta, è pronto ad attaccarlo, portando con sé la

<sup>4</sup> H. Ventura, *The Skald and the Goddess: Reading “The Bear Came Over the Mountain” by Alice Munro*, «Journal of the Short Story in English», 55 (Autumn 2010), p. 2.

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 3.

<sup>6</sup> A. Munro, *The Bear Came Over the Mountain*, «The New Yorker», October 21, 2013, p. 74. D'ora in avanti citato col solo titolo.

fine delle sue sicurezze. Sono proprio i primi segni dell'Alzheimer, indagati con una precisione che sottolinea il fondamento realistico della narrativa munroviana (un fondamento che serve tuttavia alla scrittrice per problematizzare e mettere in discussione la possibilità di rappresentare il "reale"<sup>7</sup>) a sbilanciare la stessa percezione dello spazio e del tempo condivisa dai protagonisti. Un nuovo viaggio sta per avere inizio:

She went for her usual walk across the field into the woods and came home by the fence line – a very long way round. She said that she'd counted on fences always taking you somewhere.<sup>8</sup>

Mentre la moglie entra in una sorta di mondo alternativo *nonsensical*, non privo di grotteschi risvolti ludici – tanto è vero che Grant ha la tentazione di considerare frutto di uno scherzo le prime manifestazioni del male (gli oggetti casalinghi collocati in luoghi improbabili, la difficoltà ad orientarsi per strada) – il marito deve, a sua volta, fare i conti con le sue memorie atrofizzate, che gli restituiscono un passato opaco, poco cristallino, ma soprattutto nebuloso per quanto riguarda gli esordi del legame amoroso tra i due. Infatti, se all'inizio del racconto, che rievoca attraverso una voce autoriale impassibile, lievemente ironica, le fasi del corteggiamento, Grant è affascinato da Fiona, una bella ragazza appartenente a un cetto sociale superiore al suo, mentre ben diverso, molto più fortuito, appare l'atteggiamento di lei, che pure prende l'iniziativa, ma che sembra trattarlo con la stessa ironia utilizzata nei confronti di altri pretendenti:

She made fun of them all and of Grant as well. She would drolly repeat some of his small-town phrases. He thought maybe he was joking when she proposed to him, on a cold bright day on the beach at Port Stanley. Sand was stinging their faces and the waves delivered crashing loads of gravel at their feet.

“Do you think it would be fun –”. Fiona shouted. “Do you think it would be fun if we got married?”

He took her up on it, he shouted yes. He wanted never to be away from her. She had the spark of life.<sup>9</sup>

La «scintilla della vita» è quella qualità dell'esistenza che il morbo di Alzheimer è destinato ad aggredire, ma, in ogni caso, la piena genuinità

<sup>7</sup> A.E. Canitz-R. Seamon, *The Rhetoric of Fictional Realism in the Stories of Alice Munro*, «Canadian Literature», 150 (Autumn 1996), p. 77.

<sup>8</sup> *The Bear Came Over the Mountain*, p. 73.

<sup>9</sup> *Ivi.*

dei sentimenti di Grant è subito messa in discussione quando i lettori apprendono che la sua carriera universitaria ha tratto vantaggio dall'appoggio finanziario del padre della sposa<sup>10</sup>. Ma è ancora Grant ad ammettere di aver capito solo in seguito che forse il matrimonio è stato il frutto di uno degli imprevedibili capricci della moglie, «another of Fiona's eccentric whims»<sup>11</sup>. È ancora Grant... è sempre Grant... Il punto è che, come raramente succede nella narrativa di Munro, la voce narrante esplora sentimenti e pensieri del protagonista, mentre la figura femminile è l'oggetto delle riflessioni di Grant, ma non acquista mai una sua autonomia. È come se il processo degenerativo dell'Alzheimer fosse partito già nella prima riga di *The Bear*. Sana o malata, Fiona rimane imperscrutabile, malgrado l'ingannevole *incipit*, che tuttavia individua nel giro di un paio di righe il punto di vista che dominerà l'intera narrazione:

Fiona lived in her parents' house, in the town where she and Grant went to university. It was a high, bay-windowed house that seemed to Grant both luxurious and disorderly [...]<sup>12</sup>.

Lo spazio oscuro della malattia, che peraltro sembra simbolicamente già esprimersi attraverso la descrizione della dimora della famiglia di Fiona («luxurious and disorderly»), comincia a divorare il linguaggio femminile, lasciando a Grant, il professore universitario che fa della parola lo strumento della sua professione, e anche della sua seduzione nei confronti di alcune allieve, il ruolo dominante. Il linguaggio di Fiona si sfrangia e si atrofizza – un fenomeno che l'Alzheimer renderà irreversibile – si disgrega, e mai ha la flessibilità di cogliere la propria interiorità. Certo, Fiona ha «la scintilla della vita». Grant ha forse costruito in Fiona una «divinità», per utilizzare il termine efficace coniato da Héliane Ventura fin dal titolo del suo saggio, ma si tratta di una divinità da adorare, che non parla quasi mai, e che a Grant si rivolgerà sempre di meno, dopo il ricovero a Meadowlake, salvo che nelle ultime righe del racconto, quando però il significato delle parole si è vanificato.

D'altra parte, è difficile evitare la tentazione di vedere in Fiona un'immagine fittizia della madre di Munro, quella figura a cui la scrittrice, ormai più che ottantenne, ritorna con immenso affetto nell'intervista rilasciata in occasione del conferimento del Premio Nobel. Alla domanda *What did your mother mean to you?*, Munro risponde:

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 75.

<sup>11</sup> *Ivi*.

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 73.

Oh, my feelings about my mother were very complicated, because she was sick, she had Parkinson's disease, she needed a lot of help, and her speech was difficult, people couldn't tell what she was saying, and yet she was a very gregarious person, who wanted very much to be part of a social life, and of course that wasn't possible for her because of her speech problems<sup>13</sup>.

Anche in questo caso, la malattia distrugge le infinite potenzialità della parola, generando un mondo alternativo, che però continua a sprigionare una sua forza, a esprimere una sua dignità. Nel caso di *Bear* il forte legame che si crea tra Fiona e Aubrey a Meadowlake – un legame imbarazzante, vagamente scandaloso, per Grant, che intravede come in uno specchio deformato lo stesso scenario allestito ai tempi delle sue passate vicende amorose – illumina contemporaneamente la relazione che la casa di cura ha con il mondo esterno, e il fatto che al suo interno vige un ordine sociale e affettivo diverso, colto dal visitatore in tanti piccoli dettagli (le gerarchie tra i ricoverati sono stabilite in modo spontaneo, i vestiti vengono assegnati a un paziente piuttosto che a un altro aldilà della loro provenienza). È a Meadowlake, in ogni caso, che Grant, il quale mai si era curato più di tanto dei sentimenti della moglie durante le sue scappatelle sentimentali, trova un 'rivale'. Ed è nello sforzo di restituire alla moglie il 'rivale', che egli trova un'altra donna, e forse – ma sottolineerei cento volte quel *forse* – una forma di riscatto e di purificazione.

D'altra parte, mentre lo spazio esterno rappresentato in *Bear* rinvia al gelo e alla staticità del clima invernale (almeno fino all'arrivo di una incerta primavera), la struttura narrativa della *short story* si sviluppa nel passaggio da una dimora all'altra, fino ad annullare la dimensione domestica dove Fiona e Grant pensavano di passare la loro vecchiaia, e a frammentarlo in due diverse possibilità di esistenza. Da una parte c'è Meadowlake, il limbo della malattia e della prigionia, in cui l'attesa del degrado definitivo e della morte non esclude, però – anzi, rende ancora più lancinante – il desiderio di aggrapparsi alla vita. Meadowlake è un labirinto, i cui confini sfuggenti rimangono impressi nella mente di Grant in modo non diverso da un sogno che gli ricorda alcuni eventi poco onorevoli del passato: «The more he explored this place the more corridors and seating spaces and ramps he discovered, and in his wanderings he was still apt to get lost»<sup>14</sup>. Dall'altra parte, Grant scopre l'abitazione suburbana di Aubrey e della moglie Ma-

<sup>13</sup> "Alice Munro. Nobel Lecture". *Nobelprize.org*. Nobel Media AB 2013. Web. 2 Febr. 2014 (<[http://www.nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/2013/munro-lecture\\_en.html](http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2013/munro-lecture_en.html)>).

<sup>14</sup> *The Bear Came Over the Mountain*, p. 79.

rian. Si tratta di un ambiente concretamente descritto, pieno di oggetti, dove sembra prevalere il cattivo gusto (del resto Marian ha i capelli tinti di rosso), ma che rimanda forse alle origini di Grant, prima che egli entrasse in contatto con la famiglia di Fiona, appartenente a un ceto più elevato. È qui, nel lungo dialogo tra Marian e Grant, che vorrebbe convincere la donna a ricoverare nuovamente il marito a Meadowlake, che riprende il gioco della seduzione sessuale, questa volta esplicito, perfino un po' brutale, collegato alla materialità della casa di Marian, agli oggetti, ai problemi economici che la moglie di Aubrey spiattella a Grant:

And yet in some depressing way the conversation [with Marian] had not been unfamiliar to him. That was because it reminded him of conversations he'd had with people in his own family. His family, probably even his mother, had thought the way Marian thought. Money first<sup>15</sup>.

Forse per Grant è iniziato il ritorno a casa, ma il prezzo da pagare consiste nella distruzione delle memorie condivise con la moglie. Sarà Marian, una sorta di sirena piccolo borghese che gioca con la lavatrice, e la cui lingua assomiglia, nella fantasia di Grant, a quella di una gatta, a insistere, dopo il primo colloquio, perché Grant la riveda, e – nella zona d'ombra che è una delle caratteristiche della 'reticenza' di Munro narratrice – a sancire un patto che sembra inventare due coppie autonome e felici (Fiona-Aubrey nel mondo alternativo di Meadowlake, Marian-Aubrey nel mondo 'reale'), in una prospettiva futura che però è lungi dall'essere esplicitata, semplicemente perché essa appare impossibile. Rimane aperto il dilemma: il lupo Fenrir divorerà tutto, o almeno l'improbabile coppia formata da Grant e da Marian riuscirà per un po' a condurre una vita 'normale'?

Il 'sacrificio' ambiguo di Grant, che può moralmente giustificare l'ultima sua esperienza amorosa, è anche un estremo tentativo di fuga dalle mascelle del lupo. L'orso corre oltre il crinale della montagna, ma il nuovo paesaggio che ha di fronte è identico al vecchio, e forse questo è vero anche nella sfera delle scelte etiche – sempre poco chiare – e negli scenari di morte che comunque si parano davanti a un individuo anziano, che lotta contro la solitudine. L'orso *si avvicina* («came over», non «went over», come nella variante più frequente della filastrocca), tanto da confondere la propria identità con quella dei lettori, ma dietro a lui si può scorgere la sagoma del lupo, che non gli dà tregua, così come l'Alzheimer non lascia nessuna speranza, se non la demenza dell'oblio, a coloro che sono colpiti dal male.

<sup>15</sup> *Ivi*, pp. 83-84.

Tuttavia, anche se le memorie sono in ogni caso destinate a disgregarsi, poiché per Munro i processi della memoria sono comunque relativi e mutevoli, «being subject to systematic manipulation throughout the various steps of perception, storage, recollection and expression»<sup>16</sup>, la sfida dei ricordi non cessa di manifestarsi, finché non esiste la parola, una parola, in grado di riattivare l'incerto processo della comunicazione: «[...] and forsook me. Forsooken me. Forsaken»<sup>17</sup>.

Ognuno ha il suo viaggio da compiere e forse il ritorno alle origini, suggerito dal regalo di Grant, che dona a Fiona un libro sull'Islanda, la terra ghiacciata da cui era partita la madre di lei, indica che la morte è comunque una risoluzione tragica, ma purificatrice.

Tuttavia, le ultime righe del racconto sembrano aprire un nuovo scenario, che si accompagna all'arrivo della primavera e alle sue manifestazioni olfattive, visive, percepite da Grant durante la sua visita a Fiona, in cui egli le comunica il ritorno a Meadowlake di Aubrey (certo non il nuovo legame da lui istituito con Marian): «Through the window came a heady warm blast of lilacs in bloom and the spring manure spread over the fields»<sup>18</sup>. Il territorio evocato attraverso questi brevi tocchi ricorda – esiste anche una memoria letteraria, che la scrittrice non rinnega, ma anzi vuole rafforzare nei lettori – quello iniziale della *Waste Land* di T.S. Eliot.

E tuttavia Fiona sembra aver dimenticato il nome di Aubrey, come aveva dimenticato in precedenza il nome del marito («Names elude me»). Nei segni di affetto che riserva a Grant, e che costituiscono la chiusa di *Bear*, Fiona sembra aver recuperato un barlume della memoria, il senso di un rapporto che si può per un attimo ricostruire:

She set the book down carefully and stood up and lifted her arms to put them around him. Her skin or her breath gave off a faint new smell, a smell that seemed to Grant like green stems in rank water.

“I’m happy to see you,” she said, both sweetly and formally. She pinched his earlobes, hard.

“You could have just driven away,” she said. “Just driven away without a care in the world and forsook me. Forsooken me. Forsaken.”

He kept his face against her white hair, her pink scalp, her sweetly shaped skull. He said, “Not a chance”.<sup>19</sup>

<sup>16</sup> S. Francesconi, *Memory and Desire in Alice Munro*, «Textus», XXII, 2009, p. 358.

<sup>17</sup> *The Bear Came Over the Mountain*, p. 85.

<sup>18</sup> *Ivi*.

<sup>19</sup> *Ivi*.

Come i nomi propri, anche le forme verbali sfuggono a Fiona, diventano uno scioglilingua infantile. La lotta perdente con le parole sancisce l'arrivo della fase finale, la necrosi definitiva della mente. L'ultimo dettaglio fisico riferito a Fiona si sofferma sul suo «skull», sul teschio accarezzato da Grant con dolcezza. Certamente l'impressione (l'impressione registrata dal punto di vista di Grant) è che ella si rivolga finalmente al marito, ristabilendo con lui un dialogo affettuoso, perfino commovente, ma nessuno dei due nomi viene pronunciato: forse Aubrey, Grant, sono diventati per la malata di Alzheimer due entità intercambiabili, si situano sulle pendici montuose osservate dall'orso, sempre uguali. E anche la battuta di Grant, «Not a chance», che riflette la volontà del protagonista di non abbandonare la moglie, si carica di ambiguità. Marian lo aspetta fuori, nell'altro mondo che cerca ancora di sopravvivere all'aggressione del lupo, e il «Not a chance» risuona vuoto, o forse è il frutto della disperazione di un personaggio che ha capito di aver perso, assieme alla compagna della vita, i suoi ricordi più intensi, e sa che per lui non c'è più speranza di rinnovamento: «Not a chance». E questo è anche il modo in cui Munro riesce ad arrivare sulla soglia del tragico, in quel punto cruciale del viaggio dove l'orso potrebbe finalmente scorgere un nuovo paesaggio.



## La malattia maschile come cornice narrativa. L'impotenza nello *hospital drama* e nel *Satyricon*

di Giuseppe Episcopo

1. Supponiamo che quanto stiamo per proporre non abbia a che fare con l'adozione di un espediente retorico e sia invece possibile collocare a una certa distanza dal presente a cui è addossato un arco temporale composto dagli ultimi due lustri del ventesimo secolo e dal primo decennio del ventunesimo. In sede postmoderna, d'altra parte, guadagnare un distacco prospettico dal presente a noi più prossimo è insieme un nodo tematico e uno snodo teorico nei quali sono tenuti insieme i due momenti decisivi dell'analisi del processo storico: la decostruzione del paradigma teleologico maturato nell'Ottocento e l'identificazione delle forme presentificate in cui il processo storico stesso si oggettivizza e si manifesta, divenendo percepibile e di conseguenza rappresentabile. Da un lato, questa diplopia storica è il nodo in cui si stringono insieme la condizione della postmodernità e le produzioni artistiche concepite nel suo alveo, dall'altro, invece, costituisce lo snodo da cui si diparte la proposta di approccio critico al postmodernismo *tout court*, almeno per come l'abbiamo conosciuto con Fredric Jameson.

Secondo la celebre formula che apre *Postmodernismo*, il più noto e fortunato dei lavori del critico nordamericano, «il modo più sicuro per intendere il concetto di postmoderno è considerarlo come un tentativo di pensare storicamente il presente, in un'epoca che prima di tutto ha dimenticato come si pensa storicamente»<sup>1</sup>. Nelle pagine di Jameson troviamo ampiamente sviluppata la proposta di una storicizzazione del contemporaneo che, partendo dal riconoscimento di una continuità delle forme narrative, si preoccupa però di distinguere natura e fini del postmodernismo rispetto «alla situazione estetica generata dalla scomparsa del referente storico»<sup>2</sup>. Se con

<sup>1</sup> F. Jameson, *Postmodernismo. Ovvero: la logica culturale del tardo capitalismo*, trad. it. di M. Manganelli, Fazi, Roma 2007, p. 5.

<sup>2</sup> *Ivi*, p. 42. Qui Jameson porta ad esempio il romanzo di E.L. Doctorow *Ragtime* (1975) quale ulteriore prova del modo in cui le immagini "pop" del passato divengono chiave d'accesso al passato stesso: «*Ragtime* resta il più originale e straordinario monumento alla situazione estetica generata dalla scomparsa del referente storico. Questo romanzo storico

*l'incipit di Postmodernismo* Jameson offre la premessa teorica per l'analisi di una nuova forma di compresenza di passato e di presente attiva nelle forme di narrazione storica, a un grado di astrazione più alto contribuisce a delineare un denominatore comune che ponga le basi per l'elaborazione di un'ermeneutica del postmoderno. Questo duplice passaggio è affrontato dal critico americano tenendo strettamente insieme ciò che poco sopra abbiamo voluto indicare come 'nodo tematico' e ciò che abbiamo considerato 'snodo teorico'. In altre parole nello stesso processo di definizione del paradigma di un'ermeneutica del postmoderno convivono due anime che restano intrappolate nell'ambiguità – anche grammaticale – contenuta nell'espressione 'ermeneutica del postmoderno'. Quest'ultima può infatti essere sciolta *a parte subjecti* – e intesa quindi come 'ermeneutica postmoderna' – facendo cadere il peso del complemento di specificazione sul primo sostantivo, in accordo con quello che la grammatica latina chiamerebbe genitivo soggettivo. In questo caso avremmo a che fare con l'elaborazione di una teoria intrinsecamente forgiata dall'oggetto di studio che la presuppone. Allo stesso tempo la formula può essere sciolta anche *a parte objecti*, ed essere quindi interpretata come l'applicazione di un metodo d'indagine nei confronti dell'oggetto di studio, nel nostro caso il postmoderno. In questo secondo caso l'oggetto di studio non partecipa della natura di cui è composta la formulazione teorica ad esso applicata. Esso è interamente costituito dalle forme di simbolizzazione sociale, dall'inconscio e dall'immaginario collettivo prodotti al tempo del tardo-capitalismo. Questa epoca, per Jameson, non può che essere racchiusa nella sua stessa cultura di massa, che non solo avvolge e scandisce il ritmo della vita quotidiana, ma produce attraverso la simbolizzazione del presente il segno positivo della propria autorappresentazione. Interrogare il coefficiente di consapevolezza storica della cultura di massa comporta l'adozione di una duplice distanziamento dal presente, una prima che metta in prospettiva le coordinate storiche e una seconda che verifichi la forma di rappresentazione che esse, a loro volta, acquisiscono. È quello che cercheremo di fare in questa prima parte: guadagnare una distanza temporale che permetta di ricavare una figura d'insieme dall'osservazione di una porzione della cultura di massa negli ultimi vent'anni. Ci soffermeremo sulle forme della grande serialità televisiva, crede – com'è stato più volte messo in rilievo<sup>3</sup> – tanto dello stile

non può rappresentare il passato storico; può soltanto "rappresentare" le nostre idee, i nostri stereotipi di passato (che di colpo si trasforma così in "storia pop")».

<sup>3</sup> Id., *Realism and Utopia in 'The Wire'*, «Criticism», vol. 51, nn. 3-4 (2010), pp. 360: «The episodes in each series are not separate and freestanding [...] so this [*The Wire*] is a series, or serial, like those by Dickens, and an inquiry into a specifically televisual aesthetic would want to interrogate the fascination with individual actor-characters (pleasures of recogni-

narrativo del *feuilleton* ottocentesco quanto delle abitudini sociali che esso ha ingenerato. In particolare osserveremo le produzioni americane che prima e più compiutamente di altre permettono di tastare il polso dell'emozione collettiva occidentale e di spostarsi dagli spazi simbolici narrativi agli spazi simbolici culturalmente condivisi.

La nascita di una nuova forma di serialità all'interno del genere del racconto a puntate coincide con la fioritura, la diffusione e l'ascesa dell'*hospital drama* a partire dalla seconda metà degli anni Novanta del Novecento. Annunciata dal successo della serie creata da Michael Crichton, *ER* (1994-2009), la 'new American TV series' si contraddistingue a livello macrostrutturale per il ruolo pionieristico svolto nell'affrancare la gamma narrativa televisiva dal linguaggio del piccolo schermo, contribuendo così alla nascita di un cinema 'espanso'. In altre parole la 'new American TV series' s'incarica di portare fuori della durata canonica del lungometraggio e fuori dei canali di fruizione delle sale di proiezione la capacità narrativa e la forza mitopoietica che la settima arte ha esercitato nel corso del Novecento<sup>4</sup>. Da un punto di vista tecnico la nuova serialità americana libera il campo

tion and repetition), alongside the development of a distinct plot, where frustration and the week-by-week postponement (even the sense of deliberate retardation and the impossibility of closure) [...] work in the direction of a difference stamped with a unique temporality, whose rhythm is, however, then reorganized into a repetition. Repetition enhances the function of the television set as consolation and security: you are not alone when it is on in the house with you, and you are not lonely or isolated when your space is peopled by so many familiar faces and characters» [«Gli episodi che compongono la serie televisiva non sono isolati e autonomi [...] dunque *The Wire* è una serie, o possiede una serialità, alla maniera di Dickens, e un'indagine di una precisa estetica televisiva ambisce a investigare l'attrazione esercitata dai singoli attori-personaggi (il piacere prodotto dall'identificazione e dalla ripetizione) insieme allo sviluppo di un ben preciso plot, dove la frustrazione e il rinvio di settimana in settimana (aggiungiamoci anche il senso di deliberata sospensione e l'impossibilità di chiudere) [...] lavorano nella direzione di una differenza marcata da una singolare temporalità, il cui ritmo, comunque, è riorganizzato in una ripetizione. La ripetizione fa sì che la funzione dell'apparecchio televisivo sia consolatoria e riassicurante: non sei solo quando sei a casa con la tv accesa, e non senti la solitudine quando il tuo salotto è popolato da così tanti visi e personaggi che ti sono familiari» (trad. mia)].

<sup>4</sup> Vale qui la pena di sottolineare che il cinema si è esercitato a lungo sul tema dell'impotenza, basti ricordare film quali: *La finestra sul cortile* (1954) di A. Hitchcock (il regista tornerà altre due volte sul tema, sia nel film del 1958 *La donna che visse due volte*, che nel 1972 con *Frenzy*), *Baby Doll* (1956) di E. Kazan, *La gatta sul tetto che scotta* (1958) di R. Brooks, *A qualcuno piace caldo* (1959) di B. Wilder, *Mai di domenica* (1960) di J. Dassin, *Treni strettamente sorvegliati* (1965) di J. Menzel, *Chi ha paura di Virginia Woolf?* (1966) di M. Nichols, *Un uomo da marciapiede* (1969) di J. Schlesinger, *L'ultimo spettacolo* (1971) di P. Bogdanovich, *Conoscenza carnale* (1971) di M. Nichols, *Tornando a casa* (1978) di H. Ashby, *Il grande freddo* (1983) di L. Kasdan, *Nato il quattro luglio* (1989) di O. Stone, *Le onde del destino* (1996) di L. von Trier.

televisivo dai residui delle ristrettezze produttive che avevano contribuito a determinare l'impostazione di soluzioni stilistiche, di sceneggiatura e di regia povere nella creazione dei telefilm e delle *soap opera*. Allo stesso tempo, e stavolta dal punto di vista narrativo, la nuova serialità provvede a lacerare l'ipotesi esclusivamente rappresentativa del linguaggio visivo, aprendo all'esposizione autorappresentativa del paradigma socio-culturale in cui – e da cui – le immagini sono generate. Vale a dire che a questa altezza la serialità intercetta il grado zero dell'inconscio collettivo prodotto dai paradigmi socio-culturali che formano l'esperienza umana. Se non stupisce che, indagando in questa direzione, Fredric Jameson abbia rivolto un saggio alla fortunata serie prodotta della Hbo *The Wire*, diversa sarà invece la sorpresa nell'appurare che anche «Modern Language Notes», la prestigiosa rivista pubblicata dalla Johns Hopkins University, ha scelto di dedicare un intero numero della sua edizione comparatistica alle serie televisive americane nate dopo il Novanta. Nell'introduzione al volume *Philosophy and New American TV Series* i curatori mettono in rilievo, seppure con qualche forzatura teorica, la portata globale che questi racconti serializzati riescono a raggiungere. Non è una questione legata al mero successo di pubblico quanto, piuttosto, alla capacità delle serie americane di trascendere i propri confini nazionali sino al punto di radicarsi nel tessuto connettivo di contesti culturali del tutto dissimili da quelli d'origine:

The emergence in the last two decades of this new genre of popular American TV series (mainly but not exclusively produced by HBO), highly innovative both in visual and dramatic terms, calls for similar analyses of their philosophical, aesthetic, and political underpinnings although in the context of a different cultural and social landscape largely shaped by cable TV and the Internet. The fact that series like *The Sopranos*, *Six Feet Under*, *The Wire*, *Mad Men* or *True Blood*, to name only a few, have achieved an impressive international success further reinforces the sense that their role in shaping popular culture, or parts of it, is comparable to the one movies used to have and does not undermine what we just said about their unmistakable “American brand”. Quite the contrary, we would like to suggest: it's their capacity to express local landscapes, fragments of lives bound to specific places and times, that makes them so appealing outside of their geographical boundaries. These shows are an interesting case of the larger problem of the relation between the local and the global and may offer a new perspective on what is at stake, philosophically and politically, when the most singular proves to be the only access to true universality as Gilles Deleuze claims in *Difference and Repetition*<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> P. Marrat - M. Shuster, *Philosophy and New American TV Series*, «Modern Language Notes», vol. 127, n. 5, 2012, pp. VII-VIII.

È il caso di evidenziare, anche solo incidentalmente, che nessuna delle serie citate (*The Sopranos*, *Six Feet Under*, *The Wire*, *Mad Men* e *True Blood*) di fatto appartiene al *medical drama*. Questo fatto, però, non fa che mostrare il grado di duttilità della nuova serialità americana e la sua capacità di rami-ficarsi in differenti sotto-generi, dal gotico al giallo, dall'affresco storico alla *crime fiction*, dal *noir* al *black humor*. Cosa che appare confermare la propensione della 'new American TV series' – questa sì condivisa in toto con la serie che abbiamo preso a modello, *ER* – a intercettare rimossi collettivi e trasformarli in *topoi* narrativi.

Prima di riprendere il nostro discorso, torniamo su un aspetto abbastanza ovvio. È chiaro che *ER* non inventa il *locus* narrativo di ambientazione ospedaliera e non sono le serie televisive nate negli anni Novanta le prime a esplorare i temi della malattia e della medicina. Non è allora in questi ambiti che ne va cercata l'originalità. Ciò che fa la nuova serialità americana è qualcosa di diverso, perché innanzitutto compie una scelta di metodo: prende di peso il paradigma indiziario per trasferirlo dal genere letterario della *crime fiction*, in cui si era solidamente radicato, al nuovo contesto chiamato in causa dalla disciplina medica nel quale la lotta al male è condotta contro la malattia e non contro il crimine. In tal modo l'*hospital drama* si garantisce una nuova risorsa, la possibilità di accedere a uno sviluppo narrativo consolidato, popolare e di successo, e di affidare alla linea investigativa il ritmo, la tenuta e la tensione emotiva dei singoli episodi<sup>6</sup>. Ad un altro livello, invece, lo *hospital drama* si muove all'interno del paradigma sociale e culturale della propria epoca con una sensibilità che lo porta a intercettare le più radicate paure collettive che sull'onda lunga della diffusione dell'Hiv riemergono nelle cronache delle battaglie combattute dalla medicina contro il 'male osceno'<sup>7</sup>. Tant'è vero che

<sup>6</sup> M. Willis ha messo più volte in rilievo come pochi anni prima di diventare parte costitutiva della struttura di racconto del *medical drama*, il paradigma indiziario fosse stato adottato dall'alta letteratura medico-scientifica. Riprendiamo un passo dal suo intervento *The Narrative Body in Crime and Medical Television Drama: Dissecting the Flaws in Foucault's Gaze* tenuto durante la conferenza "Corps on the Box" (University of Glamorgan, marzo 2013): «In the early 1990s [...] the leading medical publication, *The Lancet*, began a new series of medical case notes that were structured using the principles of crime drama. With titles such as "What lurks in the cellar?" these case notes presented a single, complete medical episode each week, which began with the details of a patient presenting with an unusual set of symptoms, worked through the processes by which the physician detected several potential causes, investigated in order to reduce this to a single cause, and then set about controlling the causes and restoring the patient to health. Contemporary medical television drama is just as likely, therefore, to be crime-fictionalized as crime drama is to be medicalized».

<sup>7</sup> Per una più specifica analisi sull'argomento rimando all'articolo di F. de Cristofaro *L'efflorescenza tumorale. Figurazioni del 'male osceno': Verga, Kiz, Roth*, presente in questo volume.

quanto preconizzava Marshall McLuhan descrivendo alla metà degli anni Sessanta la nuova 'episteme' – se possiamo mutuare il concetto da Foucault – dettata dalla civiltà elettronica si è avverato, ma per una ragione di segno opposto a quella indicata dal grande critico canadese. Il successo ha sì arriso alle trasposizioni televisive del tema medico, ma questo è accaduto non perché sia stato il *medium* televisivo a dettare le proprie leggi in materia di salute e culto del benessere, quanto perché lo *hospital drama* si è mosso nella direzione dell'estremo opposto: la ancestrale paura della morte e della malattia. Più difficile era invece immaginare che il tema della malattia a partire dagli anni Novanta diventasse un'importante metafora filosofica nelle pagine di Jean-Luc Nancy o del politico nelle pagine di Roberto Esposito<sup>8</sup>.

Ma torniamo alla linea guida del nostro percorso. La lista delle serie che potremmo annoverare tra gli *hospital dramas* è potenzialmente lunghissima, restringiamola limitandoci a quelle più importanti: la già menzionata *ER* (Usa, 1994-2009), le altre due produzioni nate nello stesso anno, *Chicago Hope* (Usa, 1994-2000) e *Cardiac Arrest* (UK, 1994-6), *Third Watch* (Usa, 1999-2005), *Holby City* (UK, 1999-), e ancora *Crossing Jordan* (Usa, 2001-2007), *Scrubs* (Usa, 2001-2010), *Nip/Tuck* (Usa, 2003-2010), *Dr. House – Medical Division* (Usa, 2004-2012), *Monroe* (UK, 2011-2012), e, tra le serie ancora in corso, *Medical Investigation* (Usa, 2004-), *Grey's Anatomy* (Usa, 2005-), *Nurse Jackie* (Usa, 2009-) e infine *Saving Hope* (Usa, 2012-). Il campione è già sufficientemente ampio per effettuare un primo carotaggio. Ebbene, tra la grande quantità di casi clinici raccontati nei numerosi episodi che compongono le diverse stagioni delle serie menzionate, l'incidenza della disfunzione erettile è scarsissima. Prendiamo ad esempio *Dr. House – Medical Division*, che più delle altre mescola il paradigma indiziario con quello medico-scientifico affrontando i casi clinici come un poliziesco: i sintomi innescano le indagini, dalle indagini si giunge alla diagnosi, con la diagnosi si procede alla terapia che sovrintende la cura<sup>9</sup>. In un solo episodio delle otto stagioni che compongono la serie, *Living the Dream* (*Vivere il sogno*, stagione 4 episodio14), abbiamo a che fare

<sup>8</sup> Si vedano: J.-L. Nancy, *Corpus*, trad. it. di A. Moscati, Cronopio, Napoli 1995 e Id., *L'intruso*, trad. it. di V. Piazza, Cronopio, Napoli 2000; R. Esposito, *Immunitas. Protezione e negazione della vita*, Einaudi, Torino 2002, e Id., *Bios. Biopolitica e filosofia*, Einaudi, Torino 2004.

<sup>9</sup> Un centone dei principali punti di contatto tra il giallo e *Dr House* è raccolto da R.A. Miller in *Cruel and Uncaring Doctors*, «Law and Literature», vol. 21, n. 3 (2009), p. 373: «a central theme in the marketing of *House* is that the name of the central character, Gregory House, is a "homonymic tip of the hat to Sherlock Holmes". That the show is a medical drama in the shape of a legal drama (or vice versa) is thus deliberate, an aspect of the narrative with which viewers are expected to be familiar. As the show's official web page puts it, "the villain is a medical malady, and the hero is an irreverent, controversial doctor who trusts no one, least of all his patients"».

con un caso d'impotenza, perché? Dunque, se le cause non risiedono nelle ragioni puramente mediche che ispirano la serie, e non sono da cercare in un rapporto proporzionale tra l'incidenza statistica di questa malattia tra la popolazione e il numero di episodi ad essa dedicati, dovremmo indagare in un'altra direzione. Dovremo allora spostare l'attenzione sulle strutture narrative che si dispongono intorno ai casi clinici o che i casi clinici stessi mettono in moto. In questo caso abbiamo poche alternative e dovremo concludere che l'impotenza è inservibile alla costruzione di un episodio, così come lo è – portando il discorso fuori del tracciato televisivo – alla costruzione di un racconto breve o di una novella. Al contrario, l'impotenza risulta invece utilissima nello sviluppo delle sotto-trame e nella creazione di una cornice narrativa. Se allora il suo utilizzo non è contemplato per i casi clinici su cui sono incentrati i singoli episodi, la malattia maschile per eccellenza entra in gioco su un versante diverso, ed emerge sottotraccia investendo le storie personali, la sfera privata dei protagonisti e dei personaggi ricorrenti. In tal modo la disfunzione erettile spoglia nel più intimo dei rapporti sociali le figure maschili dell'eroico statuto di virilità esibito nella sfera pubblica e professionale. Avviamoci alle prime conclusioni, necessariamente temporanee, sul tema dell'impotenza. Potremmo ipotizzare che l'impossibilità di portare a compimento l'atto sessuale corrisponda a uno strumento di procrastinazione narrativa e che nell'economia della macrostruttura del racconto l'impotenza possieda un valore e una forza digressivi. L'impotenza, quindi, non governa il momento progressivo dell'azione ma entra a sostegno dell'intero arco narrativo, contribuendo a tenerlo insieme, come collante interno, e a lasciarlo aperto, assecondando i meccanismi a incastro tipici delle trame multiple, non solo moderne o postmoderne.

2. Mettiamo questa ipotesi al lavoro e voltiamo pagina. Usciamo dalla stretta attualità, dal racconto veicolato dal flusso delle immagini televisive per passare a 'qualcosa di completamente diverso'. Considerando il duplice salto che stiamo per compiere, la sola allusione al titolo di un film dei Monty Python non è certo sufficiente a stabilire un seppur tenue raccordo. Intendiamo infatti spostare la focale dal campo semiotico del piano iconico-visivo delle serie televisive a quello narrativo-verbale della cultura chirografica. Il che, nel nostro discorso, corrisponde a risalire l'asse cronologico costituito dal 'mondo ordinato a prosa' fino a raggiungerne l'altro capo, vale a dire il mondo ordinato a *prosimetron*. D'altra parte, se lo scopo della nostra indagine è quello d'interrogarci sul carattere metaforico della malattia maschile, misurandone la portata nell'architettura narrativa, dobbiamo necessariamente metterlo alla prova del tempo.

E allora cominciamo con una domanda a cui affidare, in maniera molto più solida della precedente citazione dei Monty Python, il ruolo di collante, provvedendo innanzitutto a chiarire se tra i due ambiti che intendiamo mettere in parallelo – il racconto seriale del dispositivo filmico nel territorio postmoderno e la segmentazione della linea del racconto disposta in una serie ibrida di stili e forme in età giulio-claudia – intercorra un rapporto di continuità o di contiguità. In buona sostanza, è possibile ipotizzare che le due organizzazioni del racconto condividano un meta-modello narrativo comune?

Riportiamo la domanda nella storia dell'evoluzione dei generi narrativi e chiediamoci, più esplicitamente: quando nasce il romanzo? quando nasce quel 'genere espanso' a cui per molti versi anche la 'new American Tv series' non sfugge,

nella cultura ellenistica, nella Spagna secentesca, nell'Inghilterra borghese? quali elementi lo definiscono? quanto è vera anche in territorio non anglosassone, e quanto è superabile la dicotomia fra *novel* e *romance*? è adeguato un criterio tutto empirico di misurazione per discernere tra romanzo e novella? Infine, la domanda più ostica, quella sulla coerenza dell'insieme: se, ad esempio, romanzo greco e romanzo postmoderno siano realmente omologhi, appartenenti a un'unica enorme galassia, o se invece la formatipo sia una fata morgana, una sorta di sogno 'minerale', carezzato mediante l'enfasi su pochi elementi di struttura affini (magari solo in quanto emergenti da un comune sostrato antropologico) e l'ipostasi d'un evento storico fasullo quale è una ridenominazione *a posteriori*. Ma proprio assumere la nozione di «romanzo» come ipotesi gnoseologica consente di scorgere in controluce una sagoma, un'entità sia pure molteplice e complessa; per poi enucleare, in un esercizio prettamente comparatistico, costanti e varianti. Scrivere, cioè, una «storia possibile»: che poi altro non è che una «critica falsificabile», tradotta dal livello dell'elemento a quello del sistema<sup>10</sup>.

È all'interno della «storia possibile» del romanzo che vorremmo allora cercare delle conferme all'ipotesi formulata a partire dalla serialità del racconto televisivo e vorremmo farlo prendendo le mosse dal *Satyricon*<sup>11</sup>,

<sup>10</sup> F. de Cristofaro, *Le forme e i generi*, in Id., *Letterature Compare*, Carocci, Roma, in corso di stampa. Per gentile concessione dell'autore.

<sup>11</sup> Si veda quanto mette in evidenza S. Manferlotti, *La menippea*, in P. Boitani - M. Fusillo (a cura di), *Letteratura europea*, Utet, Torino, in corso di stampa, per gentile concessione dell'autore: «Il vero punto, quello che ritorna quasi ossessivamente, è lo spettro del romanzesco: constatiamo come secondo il critico [Bachtin] la menippea non sia ancora l'antiromanzo; piuttosto, la menippea è già il romanzo. È come se egli ci stesse dicendo: guardate, è questo il mondo dell'espressione, della libertà, della licenza. Ora, se mettiamo in sequenza i titoli

un'opera intrinsecamente caratterizzata da un'indeterminatezza di genere su cui la critica si è interrogata a lungo. Ma se partiamo dal *Satyricon* è proprio perché quest'opera, intrisa di 'letteratura' fino all'ossessione, come afferma Gian Biagio Conte<sup>12</sup>, costruisce un *ipercubo* letterario. La presenza strutturante e metacritica del romanzo greco d'amore e d'avventura, dell'epica eroica, dell'elegia, della pantomima tragica, della grande oratoria emerge di volta in volta nel *Satyricon* arrivando a imporre la *vacatio legis* narrativa da cui il mondo ordinato a *prosimetron* prende linfa. E a questa conclusione si giunge da qualunque posizione si voglia partire: da quella sulla scrittura polifonica e dialogica di Bachtin<sup>13</sup>, da quella sostenuta da Sanguineti, che inverte i rapporti di discendenza tra romanzo e menippea<sup>14</sup>, o dall'indagine condotta da Conte sulla mano *abscondita* dell'autore. Per mettere un po'

delle opere che vengono solitamente, in modo più o meno condiviso, iscritte in questo filone – da Varrone a Luciano, dalla *Apokolokyntosis* di Seneca al *Satyricon* di Petronio, per tenerci ai soli padri fondatori – certamente quel principio della “familiarizzazione” sembra operante a livello di contenuti, ma non certo di forme (a cominciare da un artificio tutto cerebrale quale la sospensione delle categorie spazio-temporali); insomma la menippea si configura subito come un'erma bifronte, al limite come qualcosa di (alla lettera) “perturbante”, qualcosa che *familiarizzando defamiliarizza*».

<sup>12</sup> G.B. Conte in *L'autore nascosto. Un'interpretazione del 'Satyricon'*, Il Mulino, Bologna 1997, p. 130.

<sup>13</sup> M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica* (1929), trad. it. di G. Garritano, Einaudi, Torino 2002<sup>2</sup>, pp. 467-468: «La funzione familiarizzante del riso qui è molto più forte, più netta e più brusca. L'uso libero e disinvolto di bruschi svilimenti e del rovesciamento dei momenti alti del mondo e della concezione del mondo qui possono a volte urtare. Ma all'estrema familiarità comica si uniscono un'acuta problematicità e un utopismo fantastico. Dell'immagine epica di lontananza del passato assoluto non è rimasto nulla; tutto il mondo e tutto ciò che in esso v'è di più sacro sono dati senza alcuna distanza, in una zona di brusco contatto, dove tutto può essere afferrato con le mani. In questo mondo totalmente familiarizzato l'intreccio si muove con un'estrema libertà fantastica: dal cielo sulla terra, dalla terra all'inferno, dal presente al passato, dal passato nel futuro. Nelle visioni comiche d'oltretomba della satira menippea gli eroi del “passato assoluto”, le personalità delle varie epoche del passato storico (ad esempio, Alessandro il Macedone) e i vivi contemporanei sono messi familiarmente in contatto per conversare e persino per baruffare; è estremamente caratteristico questo incontro di tempi sul piano dell'età contemporanea. Gli intrecci e le situazioni di sfrenata fantasia della satira menippea sono sottomessi a un solo fine: la prova e lo smascheramento delle idee e degli ideologi».

<sup>14</sup> E. Sanguineti, *Satyricon*, in F. Moretti (a cura di), *Il romanzo, II. Le forme*, Einaudi, Torino 2003, pp. 639-643: «Che sia in giuoco il modulo della satira menippea è la risoluzione, insieme, più semplice e più credibile. Non occorre essere bachtiniani ardenti per ritenere che “niente altro che una satira menippea sviluppata fino ai limiti del romanzo è il *Satyricon* di Petronio”. Tanto più che la proposizione è forse da rovesciarsi, e quasi da rimettersi in piedi, se vogliamo pensare, piuttosto, che si tratta di un romanzo (nel senso in cui discorriamo, per solito, a torto o a ragione, di romanzo greco), sviluppato fino ai limiti di una menippea. in breve, per dire la cosa più arditamente, di un antiromanzo».

d'ordine nei problemi teorici posti dall'opera di Petronio e sollevati dalla critica ricorriamo al modo in cui questi vengono impostati con precisione da Stefano Manferlotti:

Delineare una possibile 'famiglia' del testo che di tale tradizione è quasi l'emblema (spurio), può forse farci fare un passo importante verso una definizione *materialistica* del modello. Ci riferiamo naturalmente al *Satyricon*, di cui in questo breve spazio non si offrirà una sintesi, così come non si tornerà sulla *vexata quaestio* circa il genere di appartenenza (romanzo? fabula milesia? menippea?), visto che le resistenze dei classicisti paiono definitivamente superate in favore della prima ipotesi; si tenterà invece di segnalare, sulla scia di Dronke, una minima sequenza genealogica a tre membri, composta, oltre che dal testo di Petronio, da un presunto precursore e da un apocrifo – ovvero una sorta di 'continuazione' – medievale. La prima opera è il lacerto *Iolaus*, che filologi come Parsons hanno indicato come «a Greek Satyricon»: la storia (in prosimetro) di un *gallus* che viene iniziato al culto di Cibele, indossa abiti femminili, si esprime talora in metro barbaro, e in un una lingua oscena e grottesca. Per molti aspetti interni, insomma, si tratta di un antenato (nemmeno molto lontano sull'asse diacronico) di Petronio, che potrebbe giungere a rubargli la progenitura solitamente riconosciuta a questi nella vicenda delle forme. Se non fosse che in questo frammento, che ha tra l'altro dimensioni molto ridotte, i passaggi tra prosa e verso sono bruschi e non risultano mai funzionali a un meccanismo di concertazione espressiva – a quella *polifonia*, insomma, che è all'opera nel *Satyricon*: dove la prosa serve a tratteggi caricaturali e persino farseschi, mentre il «canto» schiude una dimensione profonda e rarefatta, talora francamente lirica. Tale tecnica di costruzione e di sfumatura, come si è detto, diverrà invasiva e davvero strutturante solo in Boezio; e proprio dall'innesto fra quest'ultimo e Petronio trarrà linfa l'altra, malnota opera della nostra piccola costellazione testuale, cioè il collettivo *Petronius redivivus*, fiorito alla corte di Enrico II d'Inghilterra verso la fine del XII secolo. In questa silloge a carattere colto, la pagina sarà governata da una callida *contaminatio* fra il basso corporeo, l'eros, l'irriverenza del testo più antico e la sentenziosità morale dell'altro: una *contaminatio* non solo tra due visioni del mondo, ma anche tra due modi diversi di intendere la menippea. Insomma, dal prosimetro rozzo a quello modulato con sapienza, fino a un prosimetro compiutamente «metacritico», quasi una 'menippea al quadrato': sebbene in casi come questo sia opportuna una speciale cautela (si parla pur sempre di opere incompiute, e dalle tradizioni testuali tormentate), porre queste tre scritture in serie, come altrettanti fotogrammi della vicenda di un 'genotipo' letterario, lascia distinguere in controluce la sagoma in divenire – in evoluzione – del loro comune «genere» di afferenza (o di riferimento)<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> S. Manferlotti, *La menippea*, cit., in corso di stampa.

È un passaggio lungo, ma è necessario riportarlo nella sua interezza. Il brano ci viene puntualmente in soccorso perché risolve la questione relativa allo statuto dell'opera di Petronio interrogando la forma narrativa non solo nello spazio interno del testo, ma diacronicamente nel ritmo sinusoidale dettato dall'intrascendibile *contaminatio* – percettiva prima ancora che stilistica e di linguaggio – che è alla base di questo 'genotipo' letterario. Se possiamo impostare in tal modo il problema della continuità dei generi, allora potremo più facilmente ipotizzare che la 'new American TV series' sia l'ultimo banco di prova non della menippea, della fabula milesia o del romanzo in quanto tali ma del del 'genotipo' narrativo che li sottende, costituito da un alto grado di apertura alle ibridazioni e dalla concreta organizzazione di un 'testo' autonomo.

Possiamo quindi metterci sulle tracce della coppia di amanti del *Satyricon*, Encolpio e Gitone, e disturbarla a nostra volta come fa Ascilto fino al momento in cui sarà Eumolpo a prenderne il posto. Il *Satyricon*, com'è noto, non ci è pervenuto se non nei frammenti che compongono il XV libro, quello in cui è contenuta la *Cena Trimalchionis*, e brevi porzioni del XIV e del XVI libro. Quando incontriamo i due protagonisti si è consumata la parte del vagabondaggio che conduce la coppia di amanti in una non meglio precisata *graeca urbs* della Campania. Dato che siamo già *in medias res*, si è già consumato anche l'antefatto che scatena la collera del dio Priapo: Encolpio ha profanato il tempio dedicato al dio e disturbato i riti del *pervigilium* celebrati dalla sacerdotessa Quartilla. Si è guadagnato così, e probabilmente non per la prima volta, l'ira del dio che punisce l'eroe colpendolo dov'è più facilmente intuibile. Non ci resta che seguire le disavventure amorose di Encolpio, perfetto ribaltamento di quelli che saranno i 'piacevoli progressi' dongiovanneschi, incalzato dalla collera di Priapo che s'incrudelisce e infierisce sulla sua vittima.

La prima manifestazione dell'impotenza di Encolpio di cui veniamo a conoscenza è anticipata e forse già annunciata da una similitudine: «ego autem frigidior hieme Gallica factus nullum potui verbum emittere» (19, 3)<sup>16</sup>. La sensazione di freddo s'impadronisce di Encolpio nel momento in cui la sacerdotessa costringe i due amanti e il terzo incomodo a riparare l'offesa sottostando a giochi e torture erotiche in onore del dio e ritorna nella scena successiva localizzandosi in una precisa area anatomica: «Ancilla, quae Psyche vocabatur, lodiculam in pavimento diligenter extendit. [...] Sollicitavit

<sup>16</sup> Petronio, *Satyricon*, trad. it. di G. Reverdito, Garzanti, Milano 1995, pp. 23-24: «mentre io, che dentro mi sentivo più freddo di un inverno in Gallia, non riuscivo a spicciare verbo».

inguina mea mille iam mortibus frigida» (20, 2)<sup>17</sup>. L'immagine dell'inverno in Gallia è allora molto più di una similitudine, il freddo si rovescia nel campo semantico funebre, attivando una triangolazione metaforica con l'impotenza e la morte. Il tema del lutto e della perdita si muovono in parallelo con quello della virilità offesa e avranno un'ulteriore ripresa nelle scene finali del *Satyricon* – nella porzione di testo definita anche 'mimo crotoniate'<sup>18</sup> – quando Encolpio confesserà a Gitone, dopo un'altra *débâcle* amorosa: «Crede mihi, frater, non intellego me virum esse, non sentio. Funerata est illa pars corporis, qua quondam Achilles eram» (129, 1)<sup>19</sup>. Ed è anche l'ultima amante delusa, Circe, a riprendere la catena di associazioni impotenza-freddo-morte mettendo in guardia dal destino che l'attende Encolpio (che nell'ultima parte del libro sceglie di adottare il nome con cui le sirene invocano Ulisse, Polieno):

Circe Polyaeno salutem. Si libidinosa essem, quererer decepta; nunc etiam languori tuo gratias ago. In umbra voluptatis diutius lusi. Quid tamen agas quaero, et an tuis pedibus perveneris domum; negant enim medici sine nervis homines ambulare posse. Narrabo tibi, adulescens, paralyisin cave. Nunquam ego aegrum tam magno periculo vidi; medius iam peristi. Quod si idem frigus genua manusque temptaverit tuas, licet ad tubicines mittas (129, 4-7)<sup>20</sup>.

Encolpio-Polieno non demorde, si difende dalle accuse, ricorre al *topos* guerresco – «Illud unum memento, non me sed instrumenta peccasse. Paratus miles arma non habui» (130, 4)<sup>21</sup> – attraverso il quale rafforza il parallelo tra la sua avventura e quella di Ulisse – al pari del quale si sente perseguitato dall'ira di un dio: «Non solum me numen et implacabile fatum persequitur [...] Neptuni pavit Ulixes» (139, 2; 5)<sup>22</sup> – e prova a guadagnarsi

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 25: «L'ancella che si chiamava Psiche stese con cura una coperta sul pavimento. [...] Mi maneggiò gli attributi che ormai erano freddi come se fossero morti un migliaio di volte».

<sup>18</sup> G.B. Conte in *L'autore nascosto*, cit., p. 89.

<sup>19</sup> Petronio, *Satyricon*, cit., p. 241: «Mi devi credere, caro fratellino mio, ma mi sembra di non essere nemmeno più un uomo, di non provare più nulla. È ormai morta e sepolta quella parte del mio corpo, dove prima io ero un Achille».

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 241-242: «Caro Polieno, se io fossi una che bada solo ai sensi, sarei qui a lamentarmi per la delusione. Devo invece ringraziare la tua debolezza, perché mi ha permesso di godermi più a lungo i preliminari. Vorrei però sapere come ti senti e se a casa ci sei ritornato con le tue gambe, visto che, stando a quanto dicono i medici, senza nervi non si cammina più. Ascoltami bene, tesoro, occhio alla paralisi, perché uno mal preso come te non l'ho mica mai visto. Sei già mezzo spacciato, e se quel gelo ti arriva alle ginocchia e alle mani, puoi pure chiamare le pompe funebri».

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 243: «Ricòrdati però di una cosa soltanto: non son stato io a fallire, ma l'arnese. Il soldato era pronto, sono state le armi a mancare».

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 267: «Non me soltanto un nume e il fato implacabile / tormenta [...] Ulisse temette la forza di Nettuno».

una seconda possibilità. Ma il nuovo approccio sarà fallimentare come il precedente. Il nuovo fallimento esaspera la matrona che decide di punire e umiliare il suo amante potenziale al quale non resta che tornare a casa e rivolgere una violenta invettiva contro ciò che una mano imbestialita gli ha strappato<sup>23</sup>:

Quod solum igitur salvo pudore poterat contingere, languorem simulavi, conditusque lectulo totum ignem furoris in eam converti, quae mihi omnium malorum causa fuerat:

Ter corripui terribilem manu bipennem,  
 ter languidior coliculi repene thyrso  
 ferrum timui, quod trepido male dabat usum.  
 Nec iam poteram, quod modo conficere libebat;  
 namque illa metu frigidior rigente bruma  
 confugerat in viscera mille aperta rugis.  
 Ita non potui supplicio caput aperire,  
 sed furciferæ mortifero timore lusus  
 ad verba, magis quae poterant nocere, fugi.

Erectus igitur in cubitum hac fere oratione contumacem vexavi: “Quid dicis, inquam, omnium hominum deorumque pudor? Nam ne nominare quidem te inter res serias fas est. Hoc de te merui, ut me in caelo positum ad inferos traheres? ut traduces annos primo florentes vigore, senectaeque ultimae mihi lassitudinem imponere? Rogo te, mihi apodixin defunctoriam redde” (132, 9-10)<sup>24</sup>.

Se Encolpio risponde al colpo subito con un’apostrofe è perché quest’azione rinsalda il circuito tra ‘letteratura’ ed ‘esperienza’. Encolpio si espone

<sup>23</sup> «quod manus irata praeciderat» (140, 6).

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 249-250: «Facendo perciò l’unica cosa possibile per salvare la faccia, finì di non sentirmi bene e, cacciato a letto, scatenai tutta la mia rabbia contro l’arnese, unico e vero responsabile di quella serie di disavventure. Strinsi in mano tre volte la scure terribile, / tre volte temetti il ferro che male la mano reggeva, / rammollito com’ero più di un torso di cavolo. / Né più avrei potuto infligger la pena che pure volevo. / Infatti l’arnese, spaurito e più freddo del ghiaccio, / si era ritirato nella pancia coperto da innumeri grinze. / Né potei la cappella scoprirgli per dar mano al supplizio, / ma beffato dal terrore mortale di tale pendaglio da forca, / mi tuffai negli insulti che più lo potevano ferire.

Appoggiandomi dunque sul gomito, indirizzai a quel contumace un’invettiva grosso modo così: “Cos’hai da dire, vergogna di tutti gli uomini e di tutti gli dèi? Infatti in un discorso serio non è corretto nemmeno nominarti. Cosa ti avrei mai fatto perché tu mi trascinassi all’inferno dal paradiso in cui mi trovavo? Perché tu mi togliessi il fiore degli anni nel tuo primo rigoglio, per mettermi addosso lo sfinimento dell’estrema vecchiaia? Avanti, dammi anche solo una prova che almeno ci sei”».

a nuovi rischi e ad essi si abbandona, si sporca con la realtà perché la 'letteratura' gli offre una vastissima gamma di modelli di prosa e poesia, di generi d'invenzione già esistenti e su cui esercitarsi<sup>25</sup>, accedendo a quella sfera che Ricoeur avrebbe chiamato la testualizzazione dell'esperienza.

Gli ultimi avvenimenti che abbiamo preso in esame, quelli che vedono protagonista la coppia Circe-Encolpio, sono molto distanti dalle scene iniziali in cui è presente la sacerdotessa Quartilla. A separare le due parti c'è il cuore del *Satyricon*, il lungo episodio che costituisce la parte più cospicua del testo conservato, la *Cena Thrimalchionis*, sublime esempio di rovesciamento tra i momenti digressivi e i momenti progressivi della narrazione. Da questo punto di vista, seppure incompleto, il *Satyricon* risulta perfettamente simmetrico: il motore della narrazione è attivato da una scena di profanazione della quale veniamo presto a conoscenza che si rinnoverà negli ultimi frammenti del testo, quando Encolpio, sul punto di sottoporsi a un rituale che ponga fine alla persecuzione del dio e gli restituisca infine la virilità, si difende dall'attacco delle oche consacrate a Priapo uccidendo quella preferita dal dio. È interessante mettere in evidenza che per tutta l'estensione della porzione di testo che è in nostro possesso, l'impotenza di Encolpio sembra agire come elemento propulsivo e motore della storia: l'impossibilità di consumare la passione erotica mantiene invece tesa la *climax* dell'arco narrativo deferendo con la *jouissance* anche il *dénouement*.

<sup>25</sup> Ad esempio nel primo approccio con Circe, come scrive Conte, Encolpio-Polieno riprende tutte le formule di successo, i topoi, le convenzioni elaborate della grande poesia per preparare con attenzione una scena di seduzione che non potrà concludersi nel modo sperato (Cfr. G.B. Conte in *L'autore nascosto*, cit., pp. 85-87). Il passo che abbiamo appena preso in considerazione è il seguente: «Delectata illa risit tam blandum, ut videretur mihi plenum os extra nubem luna proferre. Mox digitis gubernantibus vocem: "Si non fastidis" inquit "feminam ornatam et hoc primum anno virum expertam, concilio tibi, o iuvenis, sororem. Habes tu quidem et fratrem – neque enim me piguit inquirere –; sed quid prohibet et sororem adoptare? Eodem gradu venio. Tu tantum dignare et meum osculum, cum libuerit, agnoscere". "Immo" inquam ego "per formam tuam te rogo, ne fastidias hominem peregrinum inter cultores admittere. Invenies religiosum, si te adorari permiseris"» (127, 1-3); Petronio, *Satyricon*, cit., p. 237: «Estasiata dal mio madrigale, la donna sorrise in maniera così soave da sembrarmi la luna quando fa capolino da una nube con la sua faccia piena. Poi, accompagnando con gesti le parole, disse: "Se non disdegni, o bel giovine, una donna di classe che quest'anno ha conosciuto per la prima volta l'uomo, io ti offro l'amore di una sorella. So che tu hai già un fratello - lo ammetto, ho preso qualche informazione -, ma chi ti impedisce di adottare anche una sorella? A me basta stare sul suo stesso piano. Tu degnati solo, quando te ne vien voglia, di provare anche i miei di baci". "Anzi" replicai, "sono io che ti scongiuro, in nome della tua bellezza, di voler ammettere tra i tuoi spasimanti uno straniero. Se ti lasci adorare, vedrai come sono devoto"».

Le conclusioni parziali a cui eravamo giunti considerando il ruolo giocato dalla malattia maschile nella ‘new American TV series’ sembrano combaciare con le ipotesi che la presenza dell’impotenza nella struttura del *Satyricon* permette di formulare. Se all’impotenza è negata la possibilità di governare l’azione narrativa, di reggere la trama, essa prende in carico la cornice narrativa, entra a sostegno dell’arco narrativo, contribuendo come abbiamo visto a mantenerlo coeso e a lasciarlo aperto. Ecco che quindi, in fondo, la si potrebbe considerare come una versione maschile delle notti di Penelope, passate a disfare la trama della tela, e delle notti di Shehrazade, passate a tessere la trama della storia.



## Gli Autori

**Antonio Bibbò** ha conseguito il dottorato in Generi letterari presso l'Università dell'Aquila e ha insegnato all'Università di Genova. È Marie Curie fellow presso l'Università di Manchester, dove si occupa della ricezione della letteratura irlandese in Italia nel Novecento. Tra i suoi oggetti di ricerca vanno annoverati la letteratura irlandese, gli studi sulla traduzione, e la teoria della letteratura. Ha pubblicato saggi sul modernismo letterario anglosassone, il romanzo corale, il canone e la censura. Nel 2013 ha curato, con Francesco de Cristofaro, un numero speciale della rivista «Status Quaestionis» dal titolo *Coincidenza & provvidenze*. Al momento sta lavorando a una monografia su Joyce e alle nuove edizioni di *The Years* di Virginia Woolf e di *Moll Flanders* di Daniel Defoe per Feltrinelli.

**Mirella Billi** è stata professore ordinario di Letteratura inglese presso l'Università della Tuscia. Oltre a numerosi saggi in rivista e in volume, dedicati soprattutto a questioni di teoria letteraria, alla cultura del Settecento e alla scrittura femminile dal Settecento al Novecento, è autrice dei volumi: *Strutture narrative nel romanzo di Henry Fielding* (Milano, 1974); *Virginia Woolf* (Firenze, 1975); *Il vortice fisso. La poesia di Sylvia Plath* (Pisa, 1983); *Il gotico inglese* (Bologna, 1986); *Il testo riflesso. La parodia nel romanzo inglese* (Napoli, 1993); *Virginia Woolf. Ritratti di scrittori* (Parma, 1995); *In and Around the Sixties* (Viterbo, 2002); *Italian Beckfordiana* (Bath, 2007). Dal 2009 è General Editor di una collana dedicata ad autori contemporanei (*Lecture di contemporanea*, Firenze, Le Lettere).

**Gennaro Carillo** è professore ordinario di Storia del pensiero politico nella Facoltà di Lettere dell'Università Suor Orsola Benincasa di Napoli, disciplina che insegna anche nella Facoltà di Giurisprudenza dell'Università di Napoli Federico II. Tra le sue pubblicazioni, oltre a numerosi saggi apparsi su riviste e in volumi collettanei, le monografie *Vico. Origine e genealogia dell'ordine* (Napoli, 2000), *Katechein. Uno studio sulla democrazia antica* (Napoli, 2003), *Atteone o della democrazia* (Napoli, 2007). Nel 2011 *Una frenesia di scimie*, un suo adattamento di *Eros e Priapo* di Carlo Emilio Gadda, è stato portato in scena da Sandro Lombardi.

**Flavia Cavaliere** insegna presso l'Università di Napoli Federico II. *Translation Studies, Cross-cultural Communication, English for Special Purposes, Critical Linguistics, C.L.I.L. (Content and Language Integrated Learning) e C.A.L.L. (Computer Assisted Language Learning)* sono i suoi prevalenti settori di ricerca. In tali ambiti ha pubblicato numerosi contributi in volumi collettanei e in riviste internazionali ed alcuni volumi, tra cui: *English via Computer Science* (Napoli, 2003), *T.E.L.L. Technology Enhanced Language Le-*

arning (Napoli 2012) e *The Shaping of the News* (Roma, 2012). È Direttore dell'Area Scientifica «Multilinguismo» del Centro Interdipartimentale di Ricerca L.U.P.T. e Responsabile della Linea Azione EuroEnglish del Centro Europe Direct dell'Università di Napoli Federico II.

**Francesco de Cristofaro** insegna Letterature comparate presso l'Università degli Studi di Napoli Federico II. È autore di saggi pubblicati in riviste come «Modern Language Notes», «Intersezioni», «Lettere italiane», «Between»; di alcune voci del *Dizionario dei temi letterari* (Torino, 2007) e della *Letteratura europea* (Torino, 2014); delle monografie *Zoo di romanzi. Balzac, Manzoni, Dickens e altri bestiari* (Napoli, 2002) e *Manzoni* (Bologna, 2009). Ha progettato e dirige per Carocci un nuovo manuale di Letterature comparate. Ha curato l'edizione delle *Opere* di Giovanni Verga (Roma, 2012) e attende al commento dei *Promessi Sposi* per la Biblioteca Universale Rizzoli.

**Giuseppe Episcopo**. PhD candidate e tutor in Letteratura italiana alla University of Edinburgh, ha conseguito il dottorato di ricerca in Filologia Moderna all'Università di Napoli Federico II ed è stato Visiting Scholar presso la Columbia University. È redattore delle riviste «Italian Poetry Review» (New York) e «The Edinburgh Journal of Gadda Studies» (Edinburgh). Ha tradotto e curato *Brecht e il metodo* di Fredric Jameson (Napoli, 2008) e scritto su D'Arrigo, Goyen, Gadda, Primo Levi, Pynchon, Tozzi, Wilcock. Sta curando il volume *Metahistorical Narratives and Scientific Metafictions* e ha in corso di stampa la monografia *L'eredità della fine*, dedicata alla riscrittura della seconda guerra mondiale nei romanzi di D'Arrigo e Pynchon.

**Annamaria Lamarra** è professore associato di Letteratura inglese presso l'Università di Napoli Federico II. Tra le sue pubblicazioni: *Invito alla lettura di Forster* (Milano, 2003); *Oscar Wilde. La decadenza della menzogna* (Napoli, 2006); *Aphra Behn*, in *The Oxford Encyclopedia of Women in World History* (Oxford, 2007); *L'invenzione del romanzo: il caso Aphra Behn* (Napoli, 2012). Ha contribuito alla *Histoire Transnationale de l'utopie Littéraire et de L'Utopisme* (Paris, 2008) e alla serie *European Intertexts. Women's Writing in English in a European Context* (Bern, 2011). È co-editrice dei volumi: *The Controversial Women's Body* (Bologna, 2003); *Aphra Behn In/And Our Time* (Paris, 2008); *Nations, Traditions and Cross-Cultural Identities*, Bern 2010. È autrice di numerosi saggi sulla critica di genere e sulla teoria del romanzo.

**Angela Leonardi** è dottore di ricerca e docente a contratto in Letteratura inglese presso l'Università degli Studi di Napoli Federico II e docente a contratto di Inglese scientifico presso la Seconda Università degli Studi di Napoli. Oltre ai libri *Tempeste. Eduardo incontra Shakespeare* (Napoli, 2007) e *Il cigno e la tigre. Figurazioni zoomorfe in Shakespeare* (Napoli, 2010), ha pubblicato vari saggi in volume e in rivista, tra cui «My humanity is my right: lo *Shylock* di Arnold Wesker», in *Ebraismo e letteratura*, a cura di S. Manferlotti e M. Squillante (Napoli, 2008); «La tragedia della non comunicazione. Silenzi incompresi e ferocia della parola nel *King Lear*», in *Il tragico*

in *Shakespeare*, a cura di S. de Filippis (Napoli, 2013); «La parola illusionista. Costruzione e decostruzione dell'io di Otello», «Rivista di Letteratura Teatrale» (6, 2013).

**Stefano Manferlotti** è professore ordinario di Letteratura inglese presso l'Università di Napoli Federico II. Ha pubblicato, oltre a numerosi saggi in rivista, i volumi: *George Orwell* (Firenze, 1979); *Anti-utopia. Huxley, Orwell, Burgess* (Palermo, 1984); *Invito alla lettura di Aldous Huxley* (Milano, 1987); *Dopo l'Impero. Romanzo ed etnia in Gran Bretagna* (Napoli, 1995); *James Joyce* (Soveria Mannelli, 1997; 2a ed. aggiornata 2012), *Amleto in parodia* (Roma, 2005); *Shakespeare* (Roma, 2010), *Dal Mattino. Note per la letteratura 1989-2011* (Napoli, 2012), *Cristianesimo ed ebraismo in Joyce* (Roma, 2014). Dirige la collana di studi inglesi *Il Leone e l'Unicorno* e la collana di letteratura comparata *L'armonia del mondo*, entrambe edita da Liguori. È critico letterario del *Mattino* e del *Venerdì di Repubblica*.

**Francesco Marroni** è professore ordinario di Letteratura inglese presso l'Università G. d'Annunzio di Chieti-Pescara. È direttore del CUSVE (Centro Universitario di Studi Vittoriani ed Edoardiani). Dirige la *Rivista di Studi Vittoriani* e *Merope*. Ha pubblicato numerosi saggi in rivista e curato svariati volumi. Fra i suoi libri recenti: *Miti e mondi vittoriani* (Roma, 2004); *Spettri senza nome* (Roma, 2007); *Victorian Disharmonies* (Cranbury, NJ, 2010); *Come leggere "Jane Eyre"* (Chieti, 2013). Dal 2009 dirige la collana *Victorian and Edwardian Studies* per l'editore Peter Lang (Berna-Oxford). È vicepresidente della Gaskell Society (Manchester).

**Carlo Pagetti** è professore ordinario di Letteratura inglese presso l'Università degli Studi di Milano, presso cui insegna anche Cultura anglo-americana. Ha pubblicato saggi e volumi sul romanzo inglese e nord-americano, sull'utopia, la fantascienza, il fantastico, e nell'ambito dei *Media Studies* e dei *Cultural Studies*. Tra i suoi ultimi lavori: *Il corallo della vita. Charles Darwin e l'immaginario scientifico* (Milano, 2010) e la nuova edizione de *Il senso del futuro. La fantascienza nella letteratura americana* (Milano, 2012). È il curatore dell'edizione italiana delle opere di P. K. Dick. Ha recentemente tradotto e introdotto *Othello* di Shakespeare (Torino, 2013).

**Michele Stanco** è professore associato di Letteratura inglese presso l'Università di Napoli Federico II. La sua ricerca si è focalizzata sulle forme letterarie e sulle dinamiche culturali del Rinascimento inglese. Tra le sue pubblicazioni più recenti: *Il caos ordinato. Tensioni etiche e giustizia poetica in Shakespeare* (Roma, 2009); *Rinascimento inglese. Lessico della cultura e tecnologie della comunicazione* (Napoli, 2013); l'edizione, con John Roe, del volume miscelaneo *Inspiration and Technique. Ancient to Modern Views on Beauty and Art* (Oxford-Bern, 2007). Attualmente sta curando un manuale su *La letteratura inglese: dall'Umanesimo al Rinascimento (1485-1625)*.



## L'armonia del mondo

Collana di letteratura comparata diretta da Stefano Manferlotti

1. E. Godono, *La città nella letteratura postmoderna*
2. F. de Cristofaro, *Zoo di romanzi. Balzac, Manzoni, Dickens e altri bestiari*
3. F. Montesperelli, *Flussi e scintille. L'immaginario elettromagnetico nella letteratura dell'Ottocento*
4. F. Ghelli, *Viaggi nel regno dell'illogico. Letteratura e droga da De Quincey ai giorni nostri*
5. *Poesia come pittura nel Romanticismo inglese*, a cura di C. Corti e M.G. Messina
6. P. Boitani, *Esodi e odissee*
7. *Il viaggio nella letteratura occidentale tra mito e simbolo*, a cura di A. Gargano e M. Squillante
8. *La scrittura e il volto. Figurezioni fisiognomiche in letteratura*, a cura di S. Manferlotti
9. V. Maggitti, *Lo schermo fra le righe. Cinema e letteratura del Novecento*
10. *Ebraismo e letteratura*, a cura di S. Manferlotti e M. Squillante
11. *La malattia come metafora nelle letterature dell'Occidente*, a cura di S. Manferlotti

Che la letteratura di ogni tempo e luogo si sia cimentata così spesso – e in forme così variegata ed alte – nella rappresentazione della malattia, è comprensibile, costituendo la condizione morbosa non soltanto un'esperienza pressoché ineludibile di ogni vivente, ma anche una delle più intense e significative: un'esperienza che riguarda in modo congiunto il corpo e l'anima, la vita e la morte, il tutto e il nulla. Di questa fenomenologia molteplice e suggestiva, che incrocia di continuo i saperi più diversi e confluisce in molti temi e archetipi dell'essere umano – tra i quali il corpo, il sangue, la colpa, il peccato, la morte –, i contributi raccolti in questo volume intendono indagare esiti letterari particolarmente significativi e proporre un rilancio teorico sull'intera materia.

Stefano Manferlotti è professore ordinario di letteratura inglese presso l'Università di Napoli Federico II.

In copertina: F. Guarino, *Sant'Agata*, Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte.