

Saggi Tascabili Laterza

404

Tim Parks

ROMANZI PIENI DI VITA

Traduzione
di Eleonora Gallitelli

 *Editori Laterza*

© 2014, Fondazione Eventi-
Fondazione Carispe

Published by arrangement with
Marco Vigevani & Associati
Agenzia Letteraria

www.laterza.it

Prima edizione settembre 2014

		<i>Edizione</i>				
		1	2	3	4	5
		<i>Anno</i>				
2014	2015	2016	2017	2018		

Proprietà letteraria riservata
Gius. Laterza & Figli Spa,
Roma-Bari

Questo libro è stampato
su carta amica delle foreste

Stampato da
SEDIT - Bari (Italy)
per conto della
Gius. Laterza & Figli Spa
ISBN 978-88-581-1241-0

Prefazione

Mi rendo conto che il modo di discutere di libri che qui propongo attirerà l'ironia divertita, se non peggio, di molti colleghi universitari e critici letterari. Sin dal primo Novecento è di moda parlare dei romanzi come se si stessero esaminando oggetti da cui i lettori e l'autore stesso siano completamente avulsi, nella convinzione che questo nobiliti il testo letterario, che così diventa autosufficiente, sacro, imm modificabile, sicché sapere qualcosa sul suo autore non può minimamente influenzarne la lettura.

Altra conseguenza di questo approccio è che il lettore, il critico e lo scrittore stesso diventano sovrani, si distaccano dall'opera, si ritengono capaci di analizzarla e di esprimere un giudizio; viene incoraggiata un'illusione di controllo e di indipendenza, propria della sfera tecnico-scientifica; si prendono le distanze dal caos della vita – che sarà pure contenuta nel romanzo, ma non deve uscire dalle sue pagine.

Così professori e critici possono studiare per anni romanzi di autori esplosivi come Dickens o D.H. Lawrence, Verga, Pavese o Morante, senza esserne mai toccati, parlare di strutture e campi lessicali, critica sociale e così via, e produrre pagine di prosa tra le più noiose e ottuse che siano mai state scritte. Allo stesso tempo però si ritie-

ne – e questo è davvero un mistero – che i romanzi siano per natura edificanti e positivi per la comunità, in quanto opere d'arte, espressioni di una cultura, anche perché solitamente si collocano nell'area liberale dello spettro politico. Anzi, quando diventa difficile fingere che un autore coltivi idee liberali, questo tende a cadere in discredito o nel dimenticatoio (spesso i due destini si sovrappongono).

Per la maggior parte della mia vita anch'io ho (per forza di cose) aderito a quest'ortodossia, pur sapendo dalla mia esperienza di romanziere quanto siano complesse le motivazioni che intervengono nel raccontare una storia, e quanto varie e anzi visceralmente contrastanti siano le risposte dei lettori a seconda del tipo di vita che conducono, del tipo di atmosfera da cui sono avvolti. Ora, però, avvicinandomi ai sessant'anni, vorrei suggerire un modo diverso di pensare alla scrittura e alla lettura, ma vorrei anche – come spero di fare – convincervi che non si tratta di mero 'personalismo' bensì dell'unico modo possibile per spiegare e comprendere gran parte della nostra esperienza con l'oggetto libro.

Vi invito allora, nel leggere questo testo, a prendere in considerazione la seguente analogia: affrontando un romanzo, ciascuno di noi si trova ad entrare in conversazione con l'autore; lo incontriamo in un particolare momento della sua vita, e naturalmente in un particolare momento della nostra vita personale. E, come accade in ogni conversazione, le nostre reazioni e gli effetti, positivi o negativi, incoraggianti o deprimenti, di quell'incontro dipenderanno da fattori che vanno ben al di là di ciò che viene propriamente detto.

Lo stesso varrà anche per questo libro. Non avrei potuto scriverlo vent'anni fa e probabilmente non potrei né vorrei più scriverlo tra dieci anni. Questo sono io adesso. E voi siete voi adesso.

ROMANZI PIENI DI VITA

IMBATTERSI IN JOYCE...

Immaginiamo di incontrare James Joyce, Jim, per la prima volta. Siamo in una strada di Dublino agli albori del Novecento oppure sul lungomare di Trieste poco prima della Grande Guerra o magari in Boulevard Saint-Michel, a Parigi, negli anni Trenta.

Di che si parla?

C'è un copione che hanno descritto in tanti. Innanzitutto si nominano le conoscenze comuni, conoscenze irlandesi. Dublinesi, in realtà. Si parla di Dublino. Non siamo a Dublino, ma Dublino è sempre il punto di riferimento. Se sai di qualcuno, di qualche dublinese, che ha detto qualcosa su Joyce, tanto meglio. Non importa se sia un commento lusinghiero o sprezzante. Quello che conta è che si parli di lui. Animatamente. Meglio ancora se nomini qualche opera recente dell'autore. Lodandola. Vorrà sapere se hai capito qualche finezza, qualche arditezza. Non l'hai capita. Lui è contento. Si dilunga a spiegare. Parla di Vico, di san Tommaso d'Aquino. Sa molto più di te. Ma non ti fa pesare troppo la sua evidente superiorità.

Terminati i convenevoli, Joyce ti chiede di fargli una piccola commissione. Ha un pacchetto in mano, ma dopo la vostra conversazione non ha più tempo per

portarlo all'ufficio postale. Puoi andarci tu? Oppure puoi portare un messaggio a suo fratello, Stanislaus? O a Svevo? O a Shakespeare & Company, la libreria di Parigi che pubblica *Ulisse*?

Se dici di sì, la prossima volta che vi vedrete avrà un'altra commissione da chiederti, più impegnativa.

Se dici ancora di sì, la volta successiva ti chiederà se per caso puoi prestargli qualche sterlina, qualche lira, qualche franco. Qualche centinaio di franchi. Il copione non cambia nei decenni. Joyce non arriverà mai a una situazione di benessere tale da smettere di chiedere prestiti a un nuovo conoscente, a un nuovo ammiratore. Che lui alloggi per mesi, come spesso accadeva, in un albergo a quattro stelle vivendo in grande stile, oppure in una catapecchia, ti chiederà comunque un prestito.

Se glielo concedi, la volta dopo te ne chiederà un altro. Magari più consistente. O molto più consistente. E così via. Nel frattempo, non ti restituirà quelli precedenti. Ma sapevi benissimo che non avresti riavuto i tuoi soldi. Ti racconta invece di qualche vacanza recente, con tutta la famiglia: la moglie Nora, il figlio Giorgio, la figlia Lucia, e forse pure qualche sorella. Se prendete un tè o bevete una birra insieme, o magari quattro, lascerà una mancia spropositata al cameriere. È gentilissimo.

Ma prima vorrà discutere della sua prossima fatica letteraria. Sei disposto a parlare del suo 'Work in Progress'? Cioè, ad ascoltare Jim che ne parla? Allora parliamone.

Se c'è una crisi politica nell'aria, o addirittura una guerra, Joyce dirà: ma non scomodiamo i polacchi (o i cechi, o gli slavi), che è noioso, parliamo invece di *Ulisse*, parliamo del mio 'Work in Progress'.

Più in là ti chiederà un favore ancora più grande. Puoi leggere per lui ogni pomeriggio per un'ora? Ha

problemi agli occhi. Non vede bene. Ha difficoltà a leggere. Puoi correggergli delle bozze? Puoi scrivere sotto dettatura? Battergli a macchina un manoscritto?

Perché accetti di fargli tutti questi favori? Facile. Perché Joyce è un genio. Lo dicono tutti, e te l'ha confessato pure lui. E quando leggi le sue opere lo senti. O quando lui te le legge ad alta voce. Hai l'impressione che Joyce sia il tuo incontro con la storia. Aiutarlo è un onore. E poi lo aiutano tutti. Non c'è nessuno che gli si neghi. «Se Dio stesso fosse sceso in terra», era solita dirgli la moglie Nora, «avresti convinto anche lui a farti delle commissioni». Perché allora non dovresti fargliene anche tu?

Ma alla fine, inevitabilmente, arriva il giorno in cui gli dici di no. Non ce la fai più. Joyce chiede troppo. Anche cose inutili. «Se voleva il tuo aiuto», scrive Stuart Gilbert, studioso e traduttore, che per anni svolse commissioni di ogni tipo per Joyce, «ti chiedeva di disdire tutti i tuoi appuntamenti, anche per affidarti un incarico assolutamente futile, che poteva benissimo essere rinviato».

«Stasera puoi venire a scrivere sotto dettatura?».

«No».

«Non mi hai mai amato», ti dirà Joyce. «Non mi hai mai voluto bene».

E così ti liquida. Il grande scrittore non ti vuole più vedere.

Questo schema di comportamento non era destinato solo ad amici e conoscenti. Se eri suo fratello, oltre ai soldi ti chiedeva magari di trovargli un lavoro, o reclamava un letto nel tuo appartamento. Se eri il suo editore, ti chiedeva di pubblicare una sua nuova opera in tempi record, perché uscisse il giorno del suo compleanno o l'anniversario del suo primo incontro con Nora. Ricor-

renze importanti. Se eri la sua donna, ti chiedeva di soddisfare le sue fantasie erotiche più spinte.

Se gli davi quel letto nel tuo appartamento, ti chiedeva di badare ai figli mentre lui scriveva. Se accettavi di pubblicare l'opera quando voleva lui, ti mandava una valanga di revisioni all'ultimo momento. Se ti prestavi a soddisfare le sue fantasie erotiche, ti chiedeva di flirtare con qualcun altro, sotto la sua sorveglianza. Così era più eccitante. E poteva anche mettere alla prova la tua fedeltà.

Se poi eri uno dei due figli di Joyce, questo significava vivere totalmente nella sua ombra, cambiare casa, scuola, paese, lingua, addirittura carriera in qualsiasi momento facesse comodo a lui. Perché lui era un genio.

E in effetti, come sappiamo, lo era.

Non vi racconto tutto questo perché Joyce mi è antipatico. Anzi, come non ammirare uno che non si piega alle consuete limitazioni che noi comuni mortali accettiamo quasi senza opporvi resistenza; uno che beve, balla e canta anche quando non ha un soldo e il padrone di casa ha dato lo sfratto a tutta la famiglia; un uomo che anche in queste circostanze, con i bambini che piangono e la moglie depressa, riesce a scrivere una prosa straordinaria.

No, Joyce non mi è antipatico, ma vorrei stabilire un legame tra il tipo di rapporto che si poteva avere con lui e il rapporto che il lettore ha con i suoi scritti. Vorrei proporre una connessione tra il suo stile, i suoi libri, e il suo modo di comportarsi con gli altri. E voglio lanciare questa provocazione: che le nostre reazioni a *Gente di Dublino*, a *Dedalus: ritratto dell'artista da giovane*, a *Esuli*, a *Ulisse*, a *La veglia di Finnegan*, non saranno dissimili o almeno non saranno del tutto slegate dalla nostra ipotetica reazione alle ripetute richieste di

commissioni e prestiti sempre più impegnativi, al suo esigere una lealtà assoluta. I suoi libri facevano parte del suo modo di creare rapporti e di comunicare. C'è chi ci sta e chi, arrivato a un certo punto, dice basta.

Sin dall'inizio Joyce ha cercato la celebrità anche corteggiando il rifiuto. Da adolescente si dava un gran da fare a contattare le figure più in vista del mondo letterario. Le lusingava, poi faceva capire loro che gli avevano solo fatto da battistrada. Per esempio, conclude una lunga lettera al vecchio Ibsen informandolo che «nel futuro si avrà un'illuminazione più alta e sacra». Il grande norvegese ha solo aperto la strada al giovane Jim. Avendo chiesto e ottenuto un colloquio con Yeats, passa gran parte della conversazione a criticare il celebre scrittore più anziano. «Mi dispiace, ma l'ho conosciuta troppo tardi», gli dice, al momento del congedo. «Lei è troppo vecchio». Yeats aveva trentasette anni.

Per Joyce cercare la ribalta e inseguire il rifiuto, e così anche il fallimento, sono la stessa cosa. Spesso, effettivamente, i suoi approcci venivano respinti, anche se, nel caso di Yeats, è proprio questa spudoratezza a far sì che il poeta, colpito, lo aiuti e segua con interesse la sua carriera.

Ma torniamo alle opere.

Nessuna delle principali pubblicazioni di Joyce – *Dubliners*, *A Portrait*, *Ulysses*, *Finnegans Wake* – fu completata prima di essere offerta a una casa editrice e pubblicata in forma parziale. Dapprima veniva accettato e pubblicato un racconto, un capitolo, una sezione, un brano, mentre l'opera era ancora nella fase iniziale. Tutte queste pubblicazioni parziali incontravano grosse difficoltà presso gli editori e la censura, sia per lo stile avanguardistico, sia per i contenuti, spesso ritenuti osceni o politicamente scomodi. Ma Joyce, una volta

risolto il problema della prima pubblicazione parziale, non faceva mai un passo indietro, non scriveva in maniera più cauta il resto del libro; al contrario, alzava la posta in gioco, intensificando l'offesa o la difficoltà dello stile man mano che progrediva nella scrittura. Per questa *coerenza artistica*, questo rifiuto di piegarsi, è stato molto ammirato, sebbene – come abbiamo visto – si tratti di un atteggiamento che rispecchia *in toto* i suoi comportamenti privati, dalla richiesta di commissioni e prestiti sempre più onerosi, all'insistenza su una lealtà totale anche su questioni insignificanti, quasi per spingere l'altro a un punto di rottura.

Ma se c'è un'*escalation* in ognuna delle opere prese singolarmente, ce n'è una ancora più marcata tra un'opera e l'altra. I libri di Joyce sono sempre più difficili e, per i tempi, sempre più offensivi.

Dopo aver descritto i dublinesi come una massa di sfibrati, moribondi, corrotti, pettegoli e pedofili, e l'Irlanda come un paese di morti, in *Dedalus* Joyce racconta un'infanzia resa insopportabile da una società perfida e dalle rivendicazioni della politica nazionalista da un lato e della Chiesa cattolica dall'altro, tutte e due bieche, bigotte, caparbie.

Lo stile sempre più sperimentale di *Dedalus* – certe parti degli ultimi capitoli a qualcuno risulteranno incomprensibili – rafforza l'idea che a scrivere fosse un genio, che quindi, proprio per questo motivo, si poneva al di sopra e al di là di ogni rivendicazione politica e di una società in cui tradimento e ingratitudine erano la norma. Fantasticando un impegno quasi religioso, ma assolutamente *sui generis*, il giovane artista *doveva* espatriare; solo così sarebbe stato libero di seguire un percorso estetico tutto suo, inventando una forma di narrativa nuova, addirittura una lingua nuova, che alla

fine avrebbe riscattato e liberato l'intera Irlanda. Espatriava, cioè, non per scomparire e certamente non per immedesimarsi in una società straniera accettando altri costumi e altri vincoli, ma per diventare un punto di riferimento per gli irlandesi, per essere ancora più 'impegnato', ma da una posizione intoccabile, dal di fuori.

Il giornale inglese «The Sunday Express» descrisse *Dedalus* come il libro più infame e osceno di tutta la letteratura, antica e moderna. Importanti critici lo considerarono inutilmente difficile e presuntuoso. Ma a questo punto Joyce aveva attirato l'attenzione di Ezra Pound, intellettuale a caccia di talenti e di testi avanguardistici e cerebrali come i suoi. Pound divenne fervente discepolo di Joyce e promotore instancabile prima di *Dedalus*, che fece pubblicare sulla rivista per cui lavorava, «The Egoist», poi di *Ulisse*. Prometteva una lealtà che andava ben al di là di quella che Joyce aveva conosciuto fino ad allora. Così, sia il poeta americano sia la nuova classe di accademici che lui stesso contribuiva a formare divennero per Joyce una nuova sfida. Sarebbe mai stato possibile *chiedere troppo* a Pound e a questi accademici?

Pound, per di più, garantì a Joyce il patrocinio di Harriet Weaver, intellettuale inglese ricchissima e anche lei fedelissima, peraltro uno dei direttori di «The Egoist», che decise di mantenere economicamente Joyce purché lui continuasse a scrivere. Sarebbe mai stato possibile *chiedere troppo* a Harriet, che lo considerava un genio assoluto? Joyce ce la mise tutta, sperperando gran parte dei soldi che lei regolarmente gli versava in bevute, viaggi e alberghi costosi. Insomma, *ci provò*.

Dopo *Dedalus* Joyce scrive la commedia *Esuli*, che pochi conoscono e quasi nessuno ha mai visto in scena. L'opera delinea una situazione estremamente complessa

di stallo assoluto tra quattro personaggi: una coppia, Richard e Bertha, che assomiglia in ogni dettaglio a Joyce e alla moglie Nora, e due cugini che erano stati a loro volta amanti, di cui l'uomo, un vecchio amico di Richard (Joyce), vuole diventare l'amante di Bertha (Nora), mentre la donna, intellettuale e romantica, viene corteggiata, romanticamente e intellettualmente, da Richard. Diversamente dagli altri protagonisti di questo quadrato amoroso, Richard sa del rapporto della moglie con l'amico, ma non interviene, anzi osserva, e addirittura istiga la moglie, dicendole che è libera di tradirlo, se vuole. Poi, con grande imbarazzo di Bertha, fa sapere all'amico che sa e che *ha sempre saputo* del loro rapporto, e racconta pure del proprio interesse per la cugina (ed ex) dell'amico. Senza però agire. Tutta questa «onestà», invece di facilitare una soluzione, crea uno stato di stallo totale e sembra invitare gli altri a fare a meno di lui, ma invano.

Lo stile di *Esuli* è tanto lucido e lineare (il modello è Ibsen) quanto l'intreccio è involuto e perverso. Lo stallo dei protagonisti non viene in nessun modo impreziosito da pensieri fantasiosi o escursioni liriche. La commedia, sulla cui produzione Joyce aveva insistito e scommesso per anni, non ha mai avuto successo. Insomma, l'unica volta in cui Joyce ha cercato di presentare con spietata lucidità il nocciolo della sua vita intima – tutti i rapporti di *Esuli* hanno riscontri ben documentati nella vita dell'autore – ha trovato il pubblico assolutamente indifferente. Non è mai il mero contenuto di un'opera di Joyce né, meno che mai, l'intreccio (che tende sempre alla descrizione di incresciose situazioni di stallo) a destare l'entusiasmo dei suoi discepoli.

In *Ulisse*, che Joyce scrive negli anni in cui cerca inutilmente di far produrre *Esuli*, Bloom non interviene per impedire il tradimento della moglie, così come

Stephen non risolve il difficile rapporto con suo padre. Ancora due situazioni di stallo. Adesso, però, abbiamo una valanga di parallelismi mitici, giochi di parole, informazioni del tutto estranee all'intreccio e uno sperimentalismo avanguardista che, pagina dopo pagina, fanno sprofondare la trama, triste quanto bloccata, in un oceano di prosa enciclopedica. Non che lo stallo venga accettato, anzi, è ancora fonte di angoscia, ma si fa di tutto per deviare l'attenzione altrove, in un altrove dove l'autore può mostrare tutta la sua genialità e mostrarsi vincente con la sua arte quanto i suoi personaggi (per molti versi simili a lui) sono perdenti nella vita. Bisogna anche dire che se *Gente di Dublino* e *Dedalus*, almeno nei primi capitoli, potevano passare per letteratura tradizionale, questo non era più possibile con *Ulisse*. D'ora in poi bisognava pensare a Joyce come a uno scrittore 'speciale'.

Ecco un brano dal capitolo *Le sirene*. Mentre Bloom è nel retro di un pub a mangiare, al bancone Blazes Boylan (che, Bloom ne è consapevole, presto diventerà l'amante di sua moglie) e Lenehan flirtano con le cameriere. A dominare nel capitolo è il tema musicale ed effettivamente, in sottofondo, qualcuno canta al pianoforte. Per chi non conosce il brano, si parla di Miss Douce, descritta come «scintillante bronzo» per via dei suoi capelli rossi (la traduzione italiana, in certi punti, è necessariamente una parafrasi e una semplificazione dei complicati giochi di parole dell'originale):

Scintillante bronzo azzurrochiava il fiocco e gli occhi azzurrocielo di Blazzurro.

– Andiamo, insisteva Lenehan. Non c'è nessuno. Non l'ha mai sentito.

–... *alle labbra di Flora s'appressava.*

Alta, una nota alta, scampanò acuta, limpida.

Bronzodouce, congiunta alla sua rosa or saliente or ritrosa, cercava il fiore e gli occhi di Blazes Boylan.

– Per favore, per favore.

Invocava fra ricorrenti frasi di devozione.

– *Mai ti potrei lasciar...*

– Tra un pochino, promise Miss Douce, pudicamente.

– Ma no, ora, insisteva Lenehan. *Sonnez la cloche!* Via! Non c'è nessuno.

Ella guardò. Presto. Miss Kenn fuori portata d'orecchio. Chinata a un tratto. Due volti infiammati la osservavano chinarsi.

Tremuli gli accordi si staccarono dal motivo, lo ritrovarono, accordo perduto, e lo perdettero e ritrovarono smorente.

– Andiamo! Via! *Sonnez!*

Chinandosi, s'afferrò un lembo di gonna sopra al ginocchio. Differiva.

Ancora li tormentava, chinandosi, in sospeso, con occhi mandrini.

– *Sonnez!*

Schiocco. Lasciò libera a un tratto di scatto la giarrettiere elastica estesa schioccalda contro la coscia schioccante caldicalzata di donna.

– *La cloche!* gridò Lenehan giubilante. Ammaestrata dal proprietario. Niente imbottitura lì.

Lei sorriseghignò sussiegosa (addolorata! non sono dei begli) ma, scorrendo verso la luce, mite sorrise a Boylan.

– Lei è la quintessenza della volgarità, disse scorrendo.

Boylan occhieggiava, occhieggiava. Riversò il calice accostato alle grosse labbra, scolò il suo picciol calice, sorbendo le ultime grosse gocce violette sciroppose. I suoi occhi ammaliati seguivano la testa scorrente per il bar lungo specchi, arco dorato per bicchieri da gazosa, vino del Reno e chiarretto baluginanti, una conchiglia spinosa, ove concertava, specchiava, bronzo con bronzo più solare.

In tutto il brano non c'è traccia dell'ansia di Bloom per il tradimento della moglie. Trasudano, invece, il piacere e il senso di superiorità del narratore, che gioca con i suoi personaggi facendo di tutta la scena un *divertissement* tanto colto nella presentazione quanto

volgare nel contenuto. Leggendo *Ulisse* poco dopo la sua prima pubblicazione, Carl Gustav Jung intravide, in questa distanza tra l'intreccio essenziale e l'atmosfera emotiva, un'analogia con la strategia comunicativa dello schizofrenico, che fa di tutto per evitare di focalizzarsi sui nodi più difficili della propria situazione, quelli che non riesce a sciogliere, e annotò:

L'intera opera ha le caratteristiche di un verme tranciato a metà, a cui, secondo i casi, può crescere una nuova testa o una nuova coda... Questa straordinaria e singolare caratteristica della mente joyceana mostra come la sua opera pertenga alla classe degli animali a sangue freddo, e in particolare alla famiglia dei vermi. Se i vermi fossero dotati di capacità letterarie, scriverebbero con il sistema nervoso simpatico, in mancanza di cervello. Sospetto che a Joyce sia successo qualcosa di questo tipo, che qui abbiamo un caso di pensiero viscerale con severe restrizioni dell'attività cerebrale, limitata ai processi percettivi.

Lasciando da parte il tono di quest'insulto gratuito, che fa pensare a quanto Jung si fosse risentito per l'implicita pretesa di superiorità di Joyce, ciò che qui sembra sostenere Jung è che il costante scostamento, presente nel libro, tra il coinvolgimento nel dramma dello stallo e il resoconto 'irrelevante' dei processi percettivi dei personaggi (fino ad includere lunghe descrizioni di defecazione, minzione, masturbazione) ha l'effetto di «congelare ogni sentimentalismo – e persino ogni normale sentimento». Tempo dopo, Jung arrivò alla più benevola conclusione che la finalità, più o meno conscia, di quest'approccio era quella di raggiungere uno stato mentale simile al distacco buddista, cioè una percezione dell'inutilità di ogni coinvolgimento attivo nel mondo. Il libro è un «*Mababharata* della futilità e dello squallore del mondo» e «In *Ulysses* c'è talmente poco sentimento che piacerà molto agli esteti».

Curiosamente, però, anche se Jung si convince che il libro spinge a riflettere sulla futilità del coinvolgimento dei personaggi nell'*impasse* delle proprie vite, e dunque sulla necessità del distacco, non coglie invece l'estremo attaccamento dell'autore al proprio virtuosismo, al suo aver trovato un modo per vivere in un perenne stato di stallo, sentendosi comunque in una posizione di successo e di controllo, proprio per la sua abilità di rappresentare quello stallo in modo stravagante. E non si può far a meno di notare che Jung, dopo aver dichiarato la sua intensa avversione per *Ulysses*, riesce a guardarlo positivamente solo quando può dargli un significato che si attaglia alla propria visione del mondo e alla sua attrazione per il pensiero orientale, cosa che in realtà in Joyce non figura affatto. In precedenza Jung aveva lamentato che lo sfoggio di cultura di Joyce «fa sempre provare al lettore un irritante senso di inferiorità», e persino che «gli sbatte in faccia la sua stupidità». Jung supera poi questo senso di umiliazione trovando un significato per il testo che è ben diverso da quello inteso dall'autore, quasi il libro abbia un'inconscia missione di cui lo stesso Joyce non è a conoscenza, ma lui, lo psicologo, sì. A questo punto Jung può sentirsi superiore a Joyce. L'irlandese resta un grande scrittore, ma lo svizzero capisce la sua opera meglio di lui.

Il più famoso commento di Joyce sull'erudizione e l'ermetismo di *Ulisse* è «Ci ho messo dentro così tanti rompicapi ed enigmi da poter tenere occupati i professori per secoli», quasi che lo scopo dell'opera fosse questo rendersi enigmatico, e perciò interessante e forse anche vincente, non l'affondo nella condizione umana.

Per riconciliare le due posizioni, quella dello psicoanalista e quella dello scrittore, o almeno per metterle sullo stesso piano, si potrebbe dire che Joyce dà prova

di un notevole attaccamento all'affermazione dell'artista (sé stesso), mostrando allo stesso tempo l'inutilità dell'attaccamento in generale, data la sua condizione di stallo...

Nel frattempo, il lettore che aveva dato credito allo scrittore di *Gente di Dublino*, accettando trovate nuove e magari, per certi versi, sgradevoli, in cambio della scoperta di questo genio letterario, aveva visto la posta in gioco alzarsi con *Dedalus*, e adesso aumentare enormemente con *Ulisse*, soprattutto nelle sezioni allora considerate oscene (ma c'è chi le considera tali anche oggi): in particolare la scena in cui Bloom si masturba spiando le mutandine della giovanissima Gerty MacDowell che, seduta su un muretto, si piega all'indietro per guardare i fuochi di artificio.

E Jacky Caffrey gridò che guardassero, ce n'era un altro e lei si gettò all'indietro e le giarrettiere erano azzurre per intonarsi e per mettere in rilievo la trasparenza e tutti lo videro e urlarono di guardare, guarda eccolo e lei si gettò ancor di più all'indietro per vedere i fuochi e qualcosa di strano volava per aria, qualcosa di morbido avanti e indietro, scuro. Ed essa vide un lungo bengala che saliva di là dagli alberi, su, su, e, in un silenzio teso, a tutti mancò il fiato per l'eccitazione mentre saliva sempre più in alto, e lei dovette gettarsi sempre di più all'indietro per seguire con lo sguardo, in alto, in alto, quasi a perdita d'occhio, e il suo volto era soffuso di un divino, seducente rossore per lo sforzo e lui poteva anche vedere altre cose di lei, mutandine di batista, il tessuto che accarezza la pelle, meglio di quelle altre mutande a pantalone verdi, a quattro scellini e undici pence, perché erano bianche e lei lasciava che lui e vedeva che lui vedeva e poi saliva così in alto che si sottrasse alla vista un istante e lei tremava in ogni parte del corpo per essere così gettata all'indietro e lui poteva vedere tutto quel che voleva al di sopra del ginocchio, dove mai nessuno neanche sull'altalena o quando si mettono i piedi in acqua e lei non si vergognava e lui neanche di guardare in quel modo impudico perché lui non poteva resistere alla vista di quelle mirabili rivelazioni semiprofferte come quelle ballerine

che si comportano così impudicamente sotto gli occhi dei signori e lui continuava a guardare, guardare. Avrebbe voluto gridare con voce soffocata, tendergli le svelte braccia nivee perch'egli venisse, sentire le sue labbra posarsi sulla sua bianca fronte, il grido d'amore di una fanciulla, un piccolo grido strozzato, strapatole a forza, quel grido che è risuonato nei secoli dei secoli. Allora partì un razzo e pam uno sprazzo di luce accecante e oh! il bengala scoppiò e fu come un sospirare di oh! e tutti gridarono oh! oh! in estasi di rapimento e ne sgorgò un fiotto di pioggia di fili d'oro e si sparsero e ah! ora erano tutte roride stelle verdastre che cadevano con altre dorate, oh così vive! oh così tenere, dolci, tenere!

Poi tutto si sciolse rugiadosamente nell'aria grigia: tutto tacque. Ah! Gli lanciò uno sguardo nel chinarsi rapidamente in avanti, un piccolo sguardo patetico di pietosa protesta, di pudico rimprovero sotto il quale egli avvampò come una fanciulla. Egli si appoggiava alla roccia dietro di lui. Leopold Bloom (sì, non altri che lui) è là in piedi silenzioso, a testa bassa di fronte a quei giovani occhi innocenti. Che brutto è stato!

Sembrirebbe materiale per un banalissimo film porno. In *Ulisse* la genialità della scrittura, che qui imita le riviste femminili, fa sì che il lettore colto sorvoli sullo squallore della scena, ammirando la straordinaria abilità di Joyce nel fare proprio qualsiasi stile immaginabile e dando un valore estetico al suo estroso *pastiche*.

Fu però troppo per Stanislaus, fino ad allora il più fedele tra gli aiutanti e gli ammiratori di Jim: l'episodio, disse al fratello, sarà ricordato come «la cosa più orribile di tutta la letteratura».

Vedendo che *Ulisse* aveva diviso amici e critici tra chi lo sosteneva per tirare acqua al suo mulino, soprattutto chi parteggiava per una letteratura sempre più sperimentale e svincolata dalla morale comune, e chi invece bocciava il libro come osceno, incomprensibile e noioso (anche Jung confessa di averlo trovato noiosissimo), Joyce si diede da fare, *non* per allargare il circolo

dei suoi lettori o per andare incontro a chi era rimasto turbato, ma per sottomettere la lealtà dei suoi sostenitori – gente che per seguirlo stava anche rischiando, smarcandosi dall'establishment – alla prova suprema: un'opera enorme e quasi del tutto incomprensibile il cui titolo non sarebbe stato rivelato fino al giorno stesso della pubblicazione, ben sedici anni più tardi.

L'intreccio di *Finnegans Wake* è impossibile da riassumere; diciamo solo che c'è un padre accusato di vari e imprecisati reati sessuali, compreso forse l'incesto, e una madre che chiede al figlio scrittore (dalla vista debole) di scrivere una lettera per difendere suo padre, lettera che nel libro non c'è. Joyce sosteneva con insistenza che il libro raccontava la storia del mondo dalle origini al Novecento.

Mentre *Ulisse* crea i suoi effetti per lo più stravolgendo l'ordine delle parole nella frase, qui si vanno a disturbare le parole stesse, inventandole, fondendole, alterandole, si da rendere quasi impossibile decifrarne il significato:

Spippola spàppola snòdola. Nu err historiend gudnita. Di un lillolo tripp trappo ed di un grande troeskone perché lui ha tolto dal fuoco il ketyllone ed essi ferero il tre (fer la fiesèria!) e se hec non ama alpy allora lagazzo tu mi annoi. Perché hanigen con hunigen ancora hacciano ahcacciamente per finndare il loro hinnigen dove Pappappapparrassannuaragheallachnatul-laghmonganmacmacmacwhackfalltherdebbledononthedubblan-daddydoodled e una persona ansubordinata creekkò una battuta. Getaponete di eludere i cheekarri o i franchifurti sull'odor. Fine inganno, Cuoholsonno! Parce, O riglio!

Joyce si riferiva a questo stile come al «JJ [James Joyce] Safety Pun Factory». Un *pun* è un gioco di parole. Una *safety pin*, invece, è una spilla da balia, un congegno che ti tiene su le braghe. In pratica, i giochi di

parole, come aveva intuito Jung, fungevano da sistema di sicurezza, presumibilmente per evitare un confronto diretto con il contenuto del libro: ancora una volta Joyce crea uno stato di stallo tra i vari personaggi, si rifugia nell'enigmatico, seduce con la sua scrittura brillante, si consola con la straordinaria ricchezza sia del mondo sia della lingua, evitando risoluzioni.

Se leggendo agli amici una pagina di quello che chiama 'Work in Progress' – e già l'idea di un *work in progress* che non sembra avvicinarsi mai alla fine è in linea con l'idea dello stallo – Joyce aveva l'impressione che si capisse con troppa facilità, lo riscriveva per renderlo più oscuro. Ogni frase doveva mettere in difficoltà il lettore, che non doveva mai immaginare di essere allo stesso livello dello scrittore.

Già con il primo capitolo, peraltro tra i più comprensibili, Joyce riuscì ad allontanare il fedelissimo Pound che, sebbene avesse personalmente investito nella carriera di Joyce, non vedeva il senso di un'opera così incomprensibile. E non si può certo dire che i *Cantos* di Pound fossero facili. Per inciso, pur avendo per anni ricevuto aiuto e sostegno da Pound, che ne aveva praticamente inventato *ex nihilo* la celebrità, Joyce non si scomodò mai a leggere i *Cantos*, che pure ricevettero elogi da autorevoli critici. Ancora una volta vediamo che per Joyce un rapporto è possibile solo quando la sua supremazia è evidente, consolidata e pienamente accettata dalla controparte. Un lettore di Joyce non è mai alla pari con lui. «Vuoi dimostrare di essere un superuomo superintelligente con un superstile», lo accusava Stanislaus, che si rifiutò – come Pound – di proseguire nella lettura del libro.

Poco dopo la presa di distanza di Pound, in parte per l'incomprensibilità del 'Work in Progress' e in

parte per le spese folli dello scrittore che ormai aveva dilapidato quasi tutta la sua fortuna, anche Harriet Weaver, amareggiata, se ne allontanò. Di nuovo, Joyce interpretò questi passi indietro come tradimenti. Si sentiva sconfitto e depresso, ma anche per questo convinto della propria grandezza. Comunque, a questo punto, la simbiosi tra la sua scrittura e il nuovo modo di intendere la letteratura degli accademici su cui ormai si reggeva la sua celebrità avevano creato un'inerzia positiva tale da rendere possibile la pubblicazione di *Finnegans Wake* e dare al libro una certa notorietà, anche se non raggiunse mai un vasto pubblico, perché palesemente illeggibile. Così, poco prima di morire, a cinquantanove anni, esausto, abbandonato da molti amici, con la moglie che minacciava costantemente di lasciarlo senza però mai trovare il modo né i mezzi per farlo e una figlia schizofrenica, rinchiusa in un istituto, che lo contestava aggressivamente, Joyce era finalmente riuscito a creare un'opera che fosse *simultaneamente* un grandissimo successo a livello di critica e di immagine e un grandissimo fallimento in ogni altro senso, un'opera che lo metteva insieme al centro dell'attenzione, soprattutto dei dublinesi, e assolutamente fuori da ogni loro schema.

Joyce è un caso estremo: lo si ama quasi con un senso di soggezione o lo si rifiuta con stizza. Oppure lo si ama fino a un certo punto, fino a un certo momento – chi fino a *Dedalus*, chi fino a *Ulisse* – e poi lo si rifiuta. Oppure ancora – se vogliamo essere generosi – diciamo che bisogna riconoscere il genio di *Finnegans Wake*, anche se va *al di là della nostra comprensione*. Diamo la colpa a noi stessi piuttosto che a lui. Perché se dicessimo che *Finnegans Wake* è semplicemente una gran perdita di tempo, frutto di un esibizionismo sfrenato quanto assurdo, come sosteneva Stanislaus, allora dovremmo

riconoscere che tutto il credito che abbiamo concesso a Joyce in passato è stato forse un errore, o almeno che il suo genio non era così limpido come avevamo immaginato. E non vogliamo credere di essere stati capaci di un errore tanto grande. Chi finisce *Ulisse*, deve credere che sia un libro importante. Altrimenti avrebbe perso davvero molto tempo. Chi finisce *Finnegans Wake*, deve essere stipendiato dall'università. Cosa che peraltro Joyce stesso aveva previsto.

Ma perché, leggendo Joyce, c'è chi reagisce in un modo e chi in un altro? Forse per gli stessi motivi che spingevano alcuni a concedergli prestiti ed altri invece no? E perché Joyce insisteva con questo modo kamikaze di fare arte? Era davvero questione di integrità, di coerenza? O questa è la versione di comodo di chi adora lo scrittore, anche perché vi ha investito tanto? Cambiare opinione non è mai facile. Ma non sarebbe stato possibile essere altrettanto brillante senza raggiungere livelli di provocazione simili, senza porre il lettore davanti a un enigma indecifrabile?

E poi, più in generale, perché c'è così tanto disaccordo quando si tratta di discutere di libri? Alcuni amano il nuovo Ammaniti, o il nuovo Franzen, o il nuovo Houellebecq, ed altri lo odiano. E c'è chi resta del tutto indifferente. A qualcuno piace ma non riesce a trovare il tempo per finirlo e lo dimentica, un altro si sente offeso e addirittura schifato ma lo finisce in un baleno, trascurando altre attività, magari urgenti. Voglio dire che le nostre reazioni a un romanzo non sono semplicemente 'mi piace' o 'non mi piace'. C'è anche l'opera che ci affascina malgrado il fatto che 'non ci piace' (*Ulisse*, per Jung, rientra in questa categoria). In effetti, molto spesso non sapremmo dire se un certo romanzo 'ci piace' o

no, e neanche se vogliamo continuare a leggerlo dopo le prime pagine, o dopo la prima metà. Abbiamo l'impressione che il libro valga, e che sia anche in qualche modo importante, ma allo stesso tempo sentiamo una profonda riluttanza a leggerlo. Insomma, l'esperienza della lettura è assai più complessa e misteriosa di quanto solitamente non si voglia ammettere. L'analisi critica di stampo tradizionale ci aiuterà pure a *capire* un romanzo, a comprendere com'è scritto, ad apprendere vari modi di interpretarlo, ma raramente cambierà o spiegherà il colore delle nostre reazioni emotive immediate. Per questo, vorrei proporre un modo diverso di affrontare la questione.

PARENTESI TEORICA: LA PSICOLOGIA SISTEMICA

Cominciamo con un'idea, uno schema, ripercorrendone in breve la storia fino agli sviluppi più recenti. Poi torniamo a Joyce, per verificare se è applicabile al suo caso.

Fu l'antropologo inglese Gregory Bateson a suggerire per primo che la differenziazione della personalità, il processo per cui ciascuno di noi diventa diverso da chi lo circonda, ruota intorno alle polarità comportamentali dominanti in una data cultura. Bateson aveva osservato gli schemi comportamentali radicalmente diversi di uomini e donne appartenenti alla tribù di indiani Iatmul in Papua Nuova Guinea. Il suo obiettivo era riuscire a capire come una cultura possa perpetuarsi, pur concedendo agli individui una certa libertà all'interno di un ethos collettivo condiviso. Dopo qualche settimana trascorsa con gli Iatmul, Bateson osservò che gli uomini tendevano ad essere tronfi ed esibizionisti, mentre le donne erano silenziose e piene di ammirazione nei loro confronti; anzi, più gli uomini erano esibizionisti, più silenziose e piene di ammirazione diventavano le donne. Era evidente che un comportamento stimolava l'altro. Così Bateson iniziò a riflettere sul fatto che l'identità prende forma attraverso una serie di reazioni ai comportamenti altrui, comportamenti che necessaria-

mente incanalano e limitano le risposte possibili, il tutto in seno a una cultura che prevede una certa gamma di possibili azioni e reazioni.

Secondo Bateson, questo processo di differenziazione della personalità frutto di stimoli reciproci (gli uomini diventano più 'uomini', le donne più 'donne' gli uni in reazione agli altri), che lui chiamò *schismogenesi*, poteva essere complementare o simmetrico. Tra gli uomini Iatmul il processo è simmetrico: sono coinvolti in una dinamica di competizione crescente, in cui ognuno cerca di superare gli altri in esibizionismo per guadagnarsi l'attenzione delle donne. Tra gli uomini e le donne della tribù, invece, il processo è complementare, perché ciascun sesso diventa sempre di più l'opposto dell'altro.

La schismogenesi, così come concepita da Bateson, è un processo potente e potenzialmente dannoso, non solo perché tende ad estremi violenti, ma anche perché può negare a un individuo ogni esperienza che non sia innescata da questa dinamica sociale. Bateson intitolò il suo libro sul popolo Iatmul *Naven*, dal nome di una bizzarra serie di rituali che lui riteneva dei «correttivi» al processo schismogenico, in quanto promuovevano una generale stabilità psicosociale. In queste cerimonie piuttosto teatrali, gli uomini si travestivano da donne e viceversa. Le donne assumevano, con grande entusiasmo, il comportamento tradizionale degli uomini, vantandosi e dando spettacolo di sé stesse, mentre gli uomini diventavano umili e passivi, al punto da sottomettersi a simulazioni di stupro. Successivamente, in studi condotti a Bali, Bateson iniziò a pensare all'arte, in analogia con il rituale, come a una forma di correttivo ai processi schismogenetici, uno spazio che permette alle persone di esplorare esperienze e posizioni diverse da quelle che occupano nelle loro vite quotidiane.

Il modello piuttosto semplicistico elaborato da Bateson per indagare sull'interazione tra individuo e gruppo è stato in seguito sviluppato e perfezionato da diversi psicologi del comportamento interessati allo sviluppo della personalità e alla differenziazione all'interno di famiglie e istituzioni più ampie, e al modo in cui questo sviluppo possa condurre, in taluni contesti, a nevrosi e a malattie mentali. In particolare, la psicologa Valeria Ugazio ha ipotizzato che le polarità schismogenetiche abbiano un contenuto semantico. Confrontando sé stesse e le proprie storie personali con quelle degli altri, sostiene Ugazio, le persone si vedono come paurose o coraggiose, egoiste o altruiste, vincenti o perdenti, integrate o escluse, e così via. Inoltre, Ugazio ritiene che sebbene in ogni famiglia siano sempre presenti molteplici valori e vari modi di pensare gli altri e sé stessi, tant'è che un bambino si trova a dover reagire a manifestazioni di coraggio o paura in un certo momento, egoismo o altruismo in un altro, ci sarà però una particolare polarità che tende a dominare, al punto che ogni membro della famiglia si troverà obbligato a costruirsi la personalità determinando la propria posizione all'interno di quella trama semantica. Insomma, che piaccia o no, ciascun membro di ogni famiglia, sin dalla tenera età, sarà sotto pressione nel decidere dove collocarsi in rapporto al valore che più conta nel gruppo. Così ogni nuova personalità si formerà in reazione a un campo di forze preesistente di comportamenti e di idee, sebbene, naturalmente, l'individuo possa usare il proprio ingegno, il proprio intuito, la propria creatività per trovare un ruolo che per lui funzioni all'interno di quella situazione, ed eventualmente per spostare la propria posizione e con essa l'ethos collettivo nell'una o nell'altra direzione.

Nella mia famiglia d'origine, ad esempio, ciò che più contava era la bontà, concepita come altruismo in opposizione all'egoismo, come ubbidienza *versus* trasgressione. Mio padre era un pastore evangelico; ogni idea, ogni individuo, era giudicato in termini di bene/male. E la tua posizione in rapporto a questi valori era assolutamente cruciale nel determinare l'idea che di te si facevano gli altri, ma anche che ti facevi tu; chi stava dalla parte del male, o dei non credenti, andava all'inferno, oppure – il che è forse molto peggio, nell'immediato – poteva essere allontanato dalla famiglia, non fisicamente e neanche 'ufficialmente', perché la bontà esige che si mostri *pietas* anche verso il peccatore; semplicemente, non eri più degno del nucleo familiare più stretto. Non eri *buono*.

In altre famiglie – sempre secondo Ugazio – l'approvazione verte sul coraggio e l'autonomia di qualcuno, in contrasto con i timori e la dipendenza di qualcun altro. In quella famiglia, si può stare certi che mentre un membro dimostrerà un notevole spirito di avventura e di libertà, un altro eviterà di affrontare il benché minimo rischio; uno spiccherà per la sua indipendenza, altri invece lo ammireranno senza tuttavia seguirlo. I membri della famiglia, infatti, tendono a manifestare – o ad attivare, se vogliamo – proprio quelle qualità, sia positive che negative, che richiamano l'attenzione del gruppo. Chi cresce in una famiglia che conferisce un valore supremo all'indipendenza, all'avventura, alla libertà, mostrerà comportamenti che possono essere giudicati secondo questi criteri, sarà decisamente indipendente oppure dipendente, o indipendente in una certa sfera della vita e dipendente in un'altra: si tratta, insomma, di una sorta di incanto collettivo entro il quale una personalità cresce e si sviluppa, un'atmosfera consolidata

negli anni dove ogni comportamento tende a rientrare nello stesso campo semantico. Osserva Ugazio in proposito:

Come esito di questi processi conversazionali, i membri di queste famiglie si sentiranno, e verranno definiti, timorosi, cauti o, al contrario, coraggiosi, addirittura temerari. Troveranno persone disposte a proteggerli o s'imbattono in persone incapaci di cavarsela da sole, bisognose del sostegno dell'altro. Si sposeranno con persone fragili, dipendenti, ma anche con individui liberi, talvolta insofferenti dei vincoli; soffriranno per la loro dipendenza, cercheranno in ogni modo di conquistare l'autonomia. In altri casi saranno orgogliosi della loro indipendenza e libertà che difenderanno più di ogni altra cosa. L'ammirazione, il disprezzo, i conflitti, le alleanze, l'amore, l'odio si giocheranno su temi di libertà/dipendenza.

Lo stesso valeva senz'altro per la mia famiglia, ossessionata dalla polarità bene/male. Da adolescente, mio fratello decise – consapevolmente, credo – di fare o recitare la parte del 'cattivo' (dopotutto, se vuoi provocare, devi farlo sfidando i valori che sono cari alle persone che provochi): si fece crescere i capelli, lunghissimi, e una barbetta da capra, fumava hashish e beveva, disegnava oscenità sulle pareti della sua camera, si chiudeva a chiave con ragazze poco raccomandabili e a tavola si vantava addirittura, con un ghigno ironico, di essere 'indemoniato'. Insomma, accettava di occupare, nel modo più vistoso e farsesco possibile, lo spazio disponibile nel lato negativo della polarità che nella nostra famiglia contava, confermando la visione dei miei genitori, che non riuscivano a distinguere tra recita e realtà. Anzi, il fatto di prenderli in giro *aumentava* la sua cattiveria; questo suo recitare era più cattivo che non una 'sincera' malvagità.

Mia sorella, invece, suonava la chitarra in chiesa, non mancava mai agli incontri di preghiera e si vestiva con

una modestia esemplare. Di nuovo una conferma della visione dei miei genitori: un figlio cattivo e una figlia buona. Ultimo dei tre, io mi sentivo costretto dalle pressioni dei miei genitori a 'scegliere' costantemente tra il fratello 'cattivo' e la sorella 'buona'. Non c'era scampo. Non esisteva un 'me stesso' a prescindere da questa scelta: dovevo definirmi all'interno di questo campo di forze.

Come Bateson, Ugazio propone un modello che dimostra come questa forma di sviluppo della personalità possa provocare disagio e instabilità. Nel suo libro, *Storie permesse, storie proibite*, esamina ognuno dei diversi campi semantici identificati in precedenza – bene/male, paura/coraggio, vincere/perdere, appartenenza/esclusione – chiedendosi che cosa succede se un membro della famiglia non riesce a trovare una posizione nella semantica dominante che lo faccia star bene, o se interviene qualcosa che rende insostenibile una posizione ormai acquisita ed esige un cambiamento radicale. Riducendo all'osso argomentazioni lunghe e complesse: Ugazio sostiene che disturbi quali fobia, depressione, ossessività e problemi alimentari siano sintomi che si manifestano quando un individuo si trova in difficoltà nel riconciliare valori contrastanti all'interno della propria famiglia: chi *deve* essere indipendente, ma ha troppa paura; chi *deve* appartenere, ma poi si sente sminuito dalla comunità; chi *deve* credersi buono, ma si sente soffocare se rinuncia ai comportamenti cosiddetti 'cattivi' (è il mio caso); chi *deve* essere vincente, ma per qualche motivo trova la propria ascesa bloccata. Ovviamente non si tratta di una semplice *scelta*, cosciente e razionale, tra valori trasparenti e dichiarati, ma di una narrativa familiare che lega questi valori anche a rapporti affettivi, a una storia personale. Se, per esempio, io fossi

entrato in competizione con mio fratello per la parte del ‘cattivo’ godendomi ogni possibile trasgressione – una scelta che sognavo di fare –, inevitabilmente avrei fatto soffrire mia madre, e questo per me era allora impossibile (mi ci è voluta una vita per imparare a farlo). La personalità si forma, o fatica a formarsi, all’interno di una narrativa in costante movimento.

Ripercorrendo la formazione di un giovane fobico, Ugazio ci offre l’esempio di una coppia composta da un uomo dinamico, indipendente, intraprendente, che avvia una società, viaggia molto, corre dei rischi, e una moglie contenta di ammirare il marito e di restare a casa per badare ai figli. Il suo bisogno di sicurezza trova una garanzia nel coraggio dell’altro; il coraggio e l’autostima del marito vengono rafforzati dall’ammirazione e dalla dipendenza della moglie. La coppia ha tre figli. La prima imita il padre. Viaggia, conquista un fidanzato invidiabile, poi lo lascia e trova lavoro all’estero. Uno dei figli maschi fa lo stesso. Pratica sport estremi e ha una fidanzata, ma rimanda la convivenza stando attento a non farsi ‘intrappolare’. Arriva però un terzo figlio, che è più attaccato alla madre, le tiene più compagnia, forse perché lei è un po’ stanca di questo marito sempre in viaggio o perché il ragazzo sta cercando un modo per distinguersi dai fratelli intraprendenti. Giunto all’adolescenza, questo terzo figlio, tuttavia, si rende conto che anche se ha un rapporto privilegiato con la madre, la vera ammirazione di lei va ai valori di indipendenza e coraggio del padre e dei fratelli. Questa nuova consapevolezza cambia tutto. Il ragazzo cerca di far mostra della *sua* indipendenza scegliendo di studiare lontano da casa; solo che poi si sente smarrito, prova la paura di chi ha fatto il passo più lungo della gamba. Torna a casa prima del previsto, ma teme che, per quanto rassicurando

te, il rapporto con la madre lo sminuisca, lo soffochi. Più in là quest’ambivalenza nei rapporti affettivi viene riversata sulla fidanzata. La loro relazione gli offre sicurezza e affetto, ma viene vissuta anche come umiliante, soffocante. Al momento di entrare in terapia, il giovane ha attacchi di panico ogni volta che lascia casa per un viaggio e vomita immediatamente quando torna.

Senza arrivare a questi livelli di malessere, anch’io ho avuto non pochi problemi nello scegliere tra la via della sorella ‘buona’ e quella del fratello ‘cattivo’. Invidiavo le esperienze sessuali di mio fratello e la sua libertà intellettuale da ateo dichiarato, ma mi sembrava crudele il modo in cui faceva soffrire i miei genitori di proposito. Scegliere di comportarmi come lui mi faceva sentire antipatico e irresponsabile. Ma quando percorrevo la strada scelta da mia sorella – anche la bontà ha le sue attrattive, soprattutto se sei cresciuto in un ambiente che la coltiva – dopo un po’ mi sentivo di morire, di appassire; avevo bisogno di avventure, di vita. Oscillavo, mentivo, nascondevo, imparavo a vivere una doppia vita. Soprattutto, cominciai a *scrivere*. Scrivere è una attività in genere giudicata ‘buona’, anche se si può scrivere di cose trasgressive, così la scrittura si offriva come strategia per risolvere un problema di *positioning*. Mi permetteva di avere un’identità più stabile nella situazione familiare in cui sono cresciuto. Lo stesso può valere anche per il pauroso che vuole sentirsi coraggioso: puoi scrivere cose coraggiose anche stando a casa con la mamma.

La visione della personalità elaborata da Ugazio è di tipo narrativo piuttosto che statico, e dunque non sorprende che l’autrice ricorra proprio alla narrativa per esemplificare il suo modello di differenziazione del carattere intorno alle polarità semantiche. Mostra, per esempio, come tutti i membri della famiglia Karamazov

si possano comprendere sulla base dell'asse bene/male. Il malvagio Dimitrij da una parte, il puro e pio Alëša dall'altra e il più complesso Ivan, che oscilla tra i due estremi, che non sa se è buono o cattivo, che vuole andare *al di là di questa scelta*. Nel romanzo di Thomas Hardy, *Tess dei d'Urberville*, invece, i personaggi sono tutti timorosi o sfrontati, pazienti o coraggiosi, pusillanimi o audaci.

Tuttavia le analisi di Ugazio si limitano a considerare i rapporti tra i personaggi (genitori e figli, in particolare) in singole opere e non esaminano altri romanzi degli stessi autori per appurare se ricorrano le stesse polarità semantiche (come in effetti avviene); né Ugazio cerca di individuare un rapporto tra queste opere e la vita degli autori, cosa peraltro niente affatto difficile per Dostoevskij, costantemente attratto dalla trasgressione ma allo stesso tempo da questa inorridito, o per Hardy, che voleva sempre pensarsi coraggioso ma contemporaneamente temeva di fare qualsiasi cosa potesse esporlo a critiche. Soprattutto, Ugazio non si pone la domanda intrigante che le sue analisi non mancano di sollevare: si può supporre che anche il rapporto tra autore e lettore sia incoraggiato a formarsi lungo la stessa polarità semantica (paura/coraggio, giusto/sbagliato, vincente/perdente) che determina il comportamento dei personaggi nella narrazione, cioè che il lettore sia spinto, come in una lunga conversazione, a prendere posizione, o almeno ad esaminare la propria posizione, all'interno di quella polarità? Leggendo Dostoevskij, ad essere attivata è la posizione del lettore sul bene e il male; leggendo Hardy, si è costantemente chiamati ad essere in ansia per il destino dei personaggi o a condividere la loro paura delle conseguenze delle proprie azioni ma anche, allo stesso tempo, a desiderare la libertà di fare quello che si vuole, di superare la paura.

L'ipotesi che qui vorrei proporre, pur rendendomi conto che potrebbe apparire schematica e grossolana, aspetti che più oltre cercherò di correggere, è la seguente:

1) nell'opera di certi autori si può individuare una strategia per trovare una propria collocazione tra valori contrastanti e per loro determinanti;

2) non solo i personaggi creati dall'autore hanno sempre a che fare con questi valori, in positivo e in negativo, ma l'opera stessa e il modo di porsi dell'autore nei confronti del pubblico fanno parte di una strategia per trovare una posizione sostenibile all'interno del suo campo semantico;

3) i lettori reagiscono all'opera anche in base al campo semantico in cui sono cresciuti loro stessi, ai valori che nella loro formazione sono stati cruciali.

Se siamo cresciuti in un ambiente dove il valore dominante è il potere, è vincere, allora chi scrive partendo da quella stessa semantica – e Joyce è uno di questi – ci sembrerà più avvincente, più coinvolgente; anche nei casi in cui il libro ci appare odioso o mal scritto, ha comunque *a che fare con noi*. Ci interessa. Altre volte potrà capitarci una scrittura che ci sembrerà bellissima, ma che vede il mondo all'interno di un campo semantico che, semplicemente, per noi non è importante. E dunque non riesce a coinvolgerci.

Io, ad esempio, trovo Dostoevskij assolutamente avvincente proprio perché l'immane dilemma – schierarsi con il bene o con il male, dalla parte della rinuncia o dell'autogratificazione – evoca il medesimo campo di forze entro cui si è formata la mia personalità. E quanto detesto i suoi epiloghi, il peccatore che si pente, si prostra e chiede di espiare il suo errore in un'estasi di umiliazione! Adoro Dostoevskij, ma ogni volta ingaggio con lui una lite furibonda. Lo stesso vale

per *Vergogna* di Coetzee, altro autore ossessionato dal bene e dal male, dalla necessità assoluta di un giudizio morale e simultaneamente dal rifiuto di ergersi a giudice, di condividere l'arroganza dei saccenti. Odio il momento di *Vergogna* dove David si inginocchia davanti ai genitori della studentessa con cui ha avuto una breve tresca per chiedere perdono. Che bisogno c'è? Che male ha fatto? È puro autolesionismo, mortificazione. Sono opere che, al di là del fatto che 'mi piacciono' o meno, mi coinvolgono nel profondo. Volente o nolente, 'converso' con loro.

Sul versante opposto, davanti a Per Petterson, narratore norvegese che tratta prevalentemente le tematiche della paura, della vulnerabilità rispetto agli elementi e del terrore di essere traditi dalle persone più care, devo ammettere che ammiro la sua scrittura, ma non ne sono mai molto coinvolto. Il suo mondo di paesaggi ostili, paure ataviche e genitori inaffidabili è lontano dalle mie preoccupazioni. Lo stesso vale per Cormac McCarthy, intento a evocare una realtà durissima che richiede un coraggio freddo ed estremo. Non mi interessa. Le affinità – ci insegna Goethe – sono importanti. Sono poche le opere d'arte che incontrano un consenso unanime.

JOYCE, IL VINCENTE CHE DEVE PERDERE

Torniamo a Joyce, e domandiamoci perché ci chieda prestiti, perché debba sfidare costantemente la nostra lealtà, perché il suo stile sperimentale si basi su un uso così estremo e innovativo della parola; perché noi reagiamo in questo o in altro modo, e magari diversamente in momenti diversi della vita.

Nato nel 1882, Joyce è secondogenito di una coppia il cui matrimonio era stato violentemente contrastato da entrambe le famiglie d'origine. Un primo figlio, che portava il nome del padre John, morì a soli due mesi, accentuando le tensioni intorno alla coppia, come se la morte del piccolo fosse la punizione per aver disobbedito ai genitori. Così la nascita di James è la prima e cruciale affermazione del matrimonio dei genitori; nonostante i tredici parti seguenti e i nove figli superstiti, James rimarrà per sempre il preferito del padre, che lo considererà fin dall'inizio predestinato a grandi successi. Quando, a dieci anni, James scrive una poesia in onore del leader nazionale irlandese, il carismatico e quasi mitico Charles Parnell, prima tradito e poi travolto dallo scandalo di un rapporto adulterino, suo padre, repubblicano e agguerrito sostenitore di Parnell, fa stampare varie copie della poesia e le distribuisce a tutti

i suoi amici. Per il ragazzo è una conferma, un successo ottenuto con la descrizione di una grande sconfitta.

Otto anni dopo, la dedica della sua prima commedia, intitolata *Una carriera brillante*, indica che James ha totalmente interiorizzato i desideri del padre. Scrive:

Alla
mia stessa Anima
dedico la prima
vera opera della
mia vita.

Essere predestinato alla gloria avrà significati diversi a seconda di chi ti predestina. John Joyce, da sempre la persona più influente nella vita di suo figlio, potrebbe essere descritto come un fallimento *spettacolare*, un uomo la cui discesa, durante la prima adolescenza di James, nell'alcolismo e nella povertà, non poteva non attirare l'attenzione sbigottita di tutti quelli che lo conoscevano. Ed erano tanti. Cantante di talento, gran bevitore e narratore, sempre al centro di ogni gruppo, soprattutto se festaiolo, John Joyce passava le sue giornate nei pub di Dublino a scialacquare la piccola fortuna che aveva ereditato, trascurando i doveri assegnatigli dai vari uffici governativi che lo assumevano per poi rapidamente licenziarlo, costringendolo più volte a traslocare di notte (con la moglie e dieci figli!) per evitare di pagare l'affitto.

John era conosciutissimo, amatissimo e incorreggibile. Nell'autobiografico *Dedalus*, la descrizione del padre del protagonista Stephen è quella di un patriarca che, proprio nell'atto di lodare suo figlio, si afferma come una presenza così imponente, presuntuosa e irresistibile che per il ragazzo non sarà facile capire che cosa

voglia dire diventare *grande* accanto a John Joyce e per John Joyce. Semplicemente, non c'è spazio per un'altra personalità forte nelle vicinanze di quest'uomo, né John accetterebbe di essere messo in ombra da chicchessia. «Ecco qui questo mio figliolo che non ha neppure la metà dei miei anni», dice il padre di *Dedalus*, «ed io sono meglio di quanto lo sia mai stato lui».

Mentre Stanislaus, terzogenito di John, finì per condannare suo padre e non volle avere più niente a che fare con lui, James non lo fece mai, forse perché con il vecchio Joyce aveva in comune molte abitudini: la prodigalità nello spendere, il vizio di bere e fare baldoria, i frequenti spostamenti a spese dei padroni di casa e, più in generale, l'ostinata negazione di quella che la maggior parte di noi considera l'ordinaria quotidianità. Quando John morì, James, ormai quasi cinquantenne, lo descrisse come «leale fino alla fine», ma anche come «l'uomo più sciocco che io abbia mai conosciuto». Quello che Joyce cercava erano invece discepoli lealissimi e intelligentissimi, come Ezra Pound.

Joyce passa l'infanzia in due ambienti fortemente contrastanti: il collegio gesuita, rigorosamente gerarchico, e la famiglia, numerosa, turbolenta, caotica. Quale posizione potrebbe mai assumere in tali ambienti chi è destinato alla grandezza? Effettivamente le prime pagine di *Dedalus* descrivono il giovane protagonista soprattutto in rapporto alle varie posizioni da lui assunte. Nel racconto del padre, che fa da *incipit* al romanzo, il bambino è al centro dell'attenzione, visto addirittura attraverso una lente di ingrandimento:

Nel tempo dei tempi, ed erano bei tempi davvero, c'era una muuucca che veniva giù per la strada e questa muuucca che veniva giù per la strada incontrò un ragazzino carino detto grembialino...

Il babbo gli raccontava questa storia: il babbo lo guardava attraverso un monocolo: aveva una faccia pelosa. Grembialino era lui.

Non solo è il protagonista del libro, ma anche della fiaba che suo padre gli racconta. Poi, però, già nel paragrafo seguente, il ragazzo deve nascondersi sotto il tavolo per sottrarsi ai rimproveri della mamma e della zia, che esigono le sue scuse e la sua ubbidienza. Essere al centro dell'attenzione comporta costrizioni; così il ragazzo fugge ai margini.

Nel paragrafo ancora successivo ritroviamo il bambino, ormai cresciuto, al college. Si parte di nuovo dalla sua posizione rispetto al gruppo. Impaurito, in una partita di rugby si tiene fuori dalla mischia, facendo solo finta di coinvolgersi. La sua vulnerabilità deriva dalla fragilità fisica e soprattutto dalla vista debole, due qualità che rendono impossibile un'esperienza da protagonista nello sport e lo fanno ritirare in uno spazio mentale tutto suo. Separato dagli altri, quasi emarginato, si focalizza sulle parole che gli altri sono soliti usare, imparandole, assaporandole, quasi che la padronanza della lingua degli altri possa equivalere a un successo nelle loro sfere d'azione. Di temperamento competitivo, già lascia intuire che tenterà di decidere lui il tipo di competizione nella quale coinvolgersi: in questo caso, la parola piuttosto che l'azione.

Nel frattempo la sua debolezza ed emarginazione invitano gli altri al tradimento. Stephen viene spinto in un fosso dove si becca un raffreddore, disavventura che lo porta a scoprire il solo luogo, e quindi la sola posizione, che a scuola gli vada a genio: l'infermeria. Qui, a letto malato, appartato e servito, fantastica sulla propria morte identificandosi con Parnell, l'eroe di suo padre,

tradito anche lui, figura in cui si fondono grandezza, tradimento e sconfitta (altrove Parnell viene descritto come un nobile cervo cacciato dai traditori, animale tanto più splendido proprio in quanto inseguito da chi è meno nobile). Inebriatosi di quest'immagine romantica, il ragazzo fantastica il rimorso dei suoi nemici e il rimpianto della famiglia. Ora la lingua nobilita e consola: «Quanto era bella e triste», si dice. «Quanto erano belle le parole».

Che quest'episodio sia realmente accaduto a Joyce poco importa: lo schema di comportamento è chiarissimo e ripetuto più volte nel libro, ma anche nel corso di tutta la vita di Joyce. La vulnerabilità del fisico e della vista lo inducono al distacco, che viene poi esasperato da un'attenzione alla lingua come stile e oggetto estetico, piuttosto che come contenuto. La manipolazione poetica della lingua consola chi si trova in una posizione emarginata, permettendogli di scoprire un modo diverso di mettersi al centro dell'attenzione (attraverso la performance), senza dover partecipare e gareggiare nei modi consueti.

È da notare qui come la scrittura di Joyce, diversamente da quella, per esempio, di D.H. Lawrence, non miri mai a contribuire a un dibattito politico o morale, ma a uscirne, a suscitare ammirazione per un'esibizione di stile che può essere solo acclamata o rifiutata e che man mano che l'autore matura diventerà sempre più ermetica, a sé stante, creando una polarità sempre più estremizzata tra chi lo ammira e chi, spazientito, si allontana.

Ricordiamo che nella vita come nell'opera di Joyce, subire un tradimento – ovvero essere rifiutato – va di pari passo con l'essere davvero grande, è una conferma della propria importanza, sicché la grandezza più eccel-

sa, perché più carica di pathos, è quella che, venendo tradita, fallisce, ma gloriosamente. Insomma è il destino di Parnell, grandissimo eroe di John Joyce, un altro fallito che però è pur sempre il padre e il primo tra i sostenitori di James. Allora la performance linguistica e stilistica di Joyce, che gli permette di concorrere per conquistare l'attenzione altrui, viene sempre spinta al limite, quasi volesse costringere l'altro al tradimento, sinonimo della massima grandezza.

A questo riguardo è interessante tornare alla reazione di Jung di fronte a *Ulisse*. Inizialmente a Jung era stata chiesta una prefazione all'edizione tedesca del romanzo, ma il primo saggio che scrisse sul libro fu, come abbiamo visto, estremamente negativo. Joyce, però, voleva *comunque* utilizzarlo come prefazione, quasi che il 'tradimento' di chi era stato invitato ad ammirarlo aumentasse il valore del libro; era anche convinto che i lettori avrebbero subito capito la superiorità del suo pensiero rispetto a quello di chi lo criticava. Insomma, il vincente sarebbe stato lui. In questo – come vedremo – Joyce non poteva essere più diverso da Hardy, terrorizzato da ogni opinione ostile, o da Lawrence, che amava suscitare reazioni critiche: ma perché gli piaceva suscitare dibattiti, coinvolgersi, ribattere, e non perché si considerava tradito o intellettualmente superiore. Joyce, ovviamente, non pensò mai di replicare a Jung o di confutare le osservazioni di chi criticava il suo lavoro. Si reputava troppo superiore per mettersi in gioco.

A scuola, durante l'adolescenza, Joyce aveva trovato un modo semplice per porsi al centro dell'attenzione: la devozione religiosa. Era anche un modo per distinguersi: spingendo la devozione al limite, scrivendo versi religiosi e persino valutando il sacerdozio, scelta che sua madre avrebbe apprezzato. Nelle varie biografie di Joyce si dà

molta importanza alle sue oscillazioni adolescenziali tra gli estremi del comportamento religioso e profano, dai bordelli e le ubriacature alle maratone con il rosario; eppure non c'è niente nella sua vita che suggerisca un dilemma religioso profondamente sentito o un profondo senso del peccato. Anzi, la colpa, per Joyce, sembra coincidere più che altro con il timore che i suoi peccati possano impedirgli di essere giudicato positivamente o di giudicare positivamente sé stesso. È come se ogni tipo di coinvolgimento, sacro o profano, gli permetta di entrare a far parte di un gruppo sociale e di padroneggiare la sua lingua, spingendo il suo comportamento al limite per distinguersi prima di procedere oltre. Dopo aver rinnegato la religione alla fine dell'adolescenza ed essersi rifiutato, nel 1903, di andare a messa per far contenta la madre morente (altro esempio di quanto fosse deciso a non consentire ad alcuno di imporgli la propria autorità), nondimeno continuò ad andare in chiesa, facendosi notare proprio perché *non* prendeva l'eucaristia.

Questo stratagemma di Joyce, essere cioè contemporaneamente dentro e fuori dal gruppo (starsene fuori per avere tutta l'attenzione), è molto evidente nel suo approccio al canto. Talentuoso come suo padre, amava esibirsi ogni volta che poteva. Ecco la testimonianza di un uomo che durante una festa osserva Joyce, allora ventiduenne:

Il signor James Joyce, un giovane misterioso, silenzioso, curiosamente distaccato, con occhi grandi, strambi, che proteggeva costantemente con la mano e con un'espressione distante e vagamente timida sul viso, cantò delle graziose vecchie ballate in un modo più piacevole e più artistico degli altri, accompagnandosi qualche volta al pianoforte. Mentre cantava, dondolava la testa di qua e di là per intensificare il pathos della sua esecuzione. Più tardi si sedette in un angolo e ci guardò tutti in un modo inquietante e accigliato, e non disse quasi nulla per tutta la serata.

È una posizione che gli permette di essere simultaneamente al centro dell'attenzione e, cantando ballate, perfettamente integrato con la cultura dublinese (anche qui imitando suo padre), ma anche distaccato, superiore. Quest'episodio fa pensare a quando in *Dedalus* Stephen canta a un concorso che poi vincerà, il che, a sua volta, ci rammenta che Joyce pensava al canto – e a tutta l'arte – come a una *competizione*. Si canta e si scrive per vincere, o fallire (se lo tradiscono è anche perché lui è il più bravo). Anni dopo, Joyce sarà ossessionato dall'idea che suo figlio dovesse a tutti i costi diventare un cantante affermato e la figlia una ballerina di successo.

Alla fine, l'«esilio» di Joyce, durato trentasei anni, in pratica tutta la sua vita da adulto, non fu altro che una forma estesa, estesissima, del suo soggiorno nell'infermeria del college; un soggiorno dal quale poteva imporsi a distanza, presentandosi come vittima di vari tradimenti, ma anche come chi si è magistralmente impadronito della lingua degli altri, stravolgendola, appropriandosene. La critica, a proposito di *Dedalus* e di *Ulisse*, parla sempre della drammatica necessità per Joyce di sfuggire a nazionalismo e cattolicesimo, di non farsi intrappolare da un mondo dove dominavano questi imperativi. Ma il vero problema per il protagonista Stephen e per Joyce è piuttosto come riuscire a essere un eroe sempre al centro dell'attenzione senza pronunciarsi sui temi principali della vita del paese, come scegliere, stabilire e affermare un territorio tutto suo.

I motivi che spinsero Joyce a lasciare l'Irlanda non sono così chiari come le biografie tendono a suggerire. Prima di partire il giovane autore aveva già prodotto un volumetto di poesie e pubblicato due dei racconti che

sarebbero confluiti in *Gente di Dublino*, e procedeva nella scrittura del romanzo *Stephen Hero* (una prima versione di quello che sarebbe diventato *Dedalus*), ricevendo pareri critici entusiasti ma attenti da Stanislaus. Aveva anche pubblicato alcune recensioni e mostrava un talento raro nel provocare ira e ammirazione con satire feroci degli intellettuali dublinesi. Tutto questo a ventidue anni. Lungi dall'essere insostenibile, o assolutamente soffocante, l'Irlanda sembrava addirittura generosa. Aveva subito riconosciuto il suo talento.

Cruciale fu il rapporto con Nora.

La madre di Joyce morì nel 1903, privando la numerosa famiglia del suo principale elemento di stabilità. Nel giugno dell'anno successivo James incontra Nora Barnacle. Fino a quel momento aveva avuto esperienze sessuali soprattutto con prostitute, le quali hanno il merito di non tradirti e di non criticare le tue idee, e per soddisfarti non ti fanno aspettare troppo. Ma nel marzo 1904 un'infezione venerea lo costringe a stare più attento. Proprio allora incontra una ragazza attraente, priva di istruzione e sessualmente disponibile, che è scappata da Galway per fuggire dalle grinfie di un padre severo e, sola e indifesa, lavora come cameriera a Dublino.

Si narra di un colpo di fulmine. Joyce, però, si vergognava troppo della sua amata, che a stento sapeva leggere e scrivere, per poterla presentare agli amici intellettuali borghesi o a suo padre, che nutriva per lui ben altre aspirazioni. Stare con Nora in Irlanda voleva dire entrare in conflitto con il padre e subire una perdita netta di immagine: sarebbe apparso un perdente.

Ma per quanto tempo una ragazza resterà fedele se il suo uomo continua a trattarla come un'amante piuttosto che come una compagna? Fuggendo con Nora cinque mesi dopo il loro primo incontro, Joyce poté go-

dersi una convivenza intensamente erotica e, allo stesso tempo, presentarsi a Dublino come un intellettuale che doveva scappare dalla «gentaglia» del mondo letterario irlandese (gente, cioè, inferiore a lui). Il giorno della partenza, Nora, che non aveva mai viaggiato prima d'allora, fu fatta salire sul traghetto da sola, mentre Joyce si intratteneva sulla banchina per salutare degnamente la famiglia e gli amici che così sarebbero rimasti all'oscuro della presenza della donna. Quando suo padre scoprì tutto, si infuriò. Tre anni dopo gli scrisse:

Non c'è bisogno che ti dica quanto il tuo infelice errore abbia colpito i miei sentimenti già infranti, ma poi pensieri più ponderati hanno assunto la forma di pena più che di rabbia, nel vedere una vita promettente sbarrata e un futuro che avrebbe potuto essere brillante appassito in un soffio.

Anche il padre di Joyce, allora, riteneva un errore la scelta di Nora, in quanto danneggiava la brillante carriera da lui pronosticata. Quello che contava era il successo, e per raggiungerlo Nora non serviva.

All'estero Joyce crea una piccola Dublino di cui lui è il padrone assoluto. Infischiandosene di una situazione di indigenza assoluta, non aspetta a fare figli. Al suo fianco ha una moglie poco istruita che gli deve tutto e che, fuggendo con lui, si è bruciata ogni altra possibilità. Poi invita il fratello, Stanislaus, suo grande ammiratore. Poi due sorelle. Alla fine si fa portare a Trieste, affrontando una spesa considerevole, anche i ritratti di famiglia. Recita la parte del patriarca squattrinato, come suo padre.

Anche i suoi libri diventano spazi in cui Joyce detiene un potere assoluto, mai luoghi aperti al dibattito. Nel 1936 incontra a Copenaghen lo scrittore danese Ole Vinding, al quale confessa che «a partire dal 1922 i miei libri

sono diventati più reali della realtà [...] tutte le altre cose non sono state che difficoltà impossibili». Non si rammarica per questa separazione tra i due mondi. Quello che conta è che qualcuno, nel mondo reale, sia costretto ad ammirare il mondo di sua costruzione, nel libro, anche se quel qualcuno non può neanche sognarsi di capirlo fino in fondo, perché la scrittura di Joyce non glielo permetterà mai. «Succhiava energia dall'ambiente circostante», osserva Vinding. E a proposito del rapporto con Nora aggiunge: «[Joyce] era come un ragazzo viziato con una madre silenziosa ed eternamente permissiva».

È con tutto questo, allora, che noi, ancora oggi, entriamo 'in conversazione' quando leggiamo Joyce, ed è a tutto questo che reagiamo, positivamente, negativamente o con indifferenza, man mano che progrediamo nella lettura della sua opera. In una famosa dichiarazione, il joyceano Stephen Dedalus asserisce che «non presterà servizio», non si piegherà davanti alle pretese di Chiesa e nazionalismo. D'altra parte voleva sempre che gli altri si assoggettassero a lui. Ed è questo, in fin dei conti, che Joyce chiede anche al lettore, il quale, specialmente con *Ulysses* e *Finnegans Wake*, si trova a dover fare tante piccole commissioni semiotiche per Joyce, correndo da un punto all'altro del testo per ricomporre i suoi puzzle, magari anche tenendosi libero ogni anno il 16 giugno per celebrare il Bloomsday: tradizione che Joyce ha inaugurato in onore, va detto, di sé stesso. *Finnegans Wake*, poi, con la sua struttura ciclica – la prima frase spezzata che è la continuazione dell'ultima – incoraggia il lettore a ricominciare a leggere il libro dopo averlo finito, quasi fosse intrappolato per sempre nel vortice di un'ossessione letteraria che non lascia spazio a nient'altro che a un'ammirazione reverenziale.

Le nostre reazioni a questo fenomeno dipenderanno in gran parte dal campo semantico in cui ci muoviamo noi, dal nostro modo di rapportarci agli altri, dalla nostra disponibilità a concedere subito la sovranità a chi si presenta come superiore, onnisciente. Per concludere, vorrei raccontare un aneddoto: mentre scrivevo questo capitolo, mi è capitato di cenare con David Lodge, romanziere inglese di successo e celebre critico letterario. Nel corso della serata ho ammesso la mia perplessità nei riguardi di *Finnegans Wake*, che non ho mai avuto la pazienza di finire. Mi sento – gli spiego – come Jung dopo aver letto *Ulisse*: temo di buttare via un sacco di tempo, mi infastidisce la presunzione di Joyce che io debba leggere un'opera vasta quanto incomprensibile.

Lodge, che invece ha letto e persino insegnato *Finnegans Wake*, ha subito convenuto che il romanzo di Joyce richiede uno sforzo immane da parte del lettore, ma ha aggiunto che ancora oggi, anche grazie alla sua notorietà, un seminario universitario su *Finnegans Wake* non manca mai di raccogliere studenti entusiasti. Sicché, ha concluso Lodge, non si può negare che la strategia di Joyce in questo caso si sia rivelata «una strategia vincente».

In un lasso di tempo brevissimo e in pochissime battute, una conversazione su Joyce ha portato a una valutazione basata sulla polarità vincente/perdente. Lodge non ha detto che trovava bellissimo il libro, ma che Joyce aveva indovinato la carta vincente, aveva trovato un territorio dove poter gareggiare con il mondo e trionfare.

Pensandoci bene, un seminario universitario è l'unica sede in cui *Finnegans Wake* venga davvero letto, o piuttosto, come ha detto Lodge, «decifrato» riga per riga. Lo studente, proprio per il suo status di appren-

dista, accetta una posizione subalterna al maestro e si rende disponibile a quel faticoso 'servizio' di interpretazione che Joyce continua ad esigere. Così *Finnegans Wake* diventa una sorta di palestra per allenare un certo tipo di intellettualità. C'è anche il fatto che chi riesce a proseguire nella lettura del romanzo stabilisce una distanza tra sé stesso e altri lettori meno capaci, meno avventurosi. Ne esce vincente pure lui, anche se sempre meno brillante del maestro con il quale, essendo giovane, non si pone per il momento in competizione; quindi, a parte l'omaggio a Joyce, uno dei motivi per celebrare il Bloomsday è senz'altro quello di far capire agli altri che sei una persona colta.

Chi invece non riesce a entrare in questa logica, lo studente ormai allontanatosi dall'ambiente accademico, per esempio, o chi non pensa di aumentare la propria autostima accettando e superando la sfida di decifrare un codice impossibile, o ancora chi semplicemente non vuole riconoscere allo scrittore una così schiacciante e consapevole superiorità, accantonerà il libro molto rapidamente.

Consideriamo, per chiudere con Joyce, la reazione di un suo lettore eccezionale, Samuel Beckett. Come sappiamo, sin dai suoi primi soggiorni in Francia Beckett era entrato in contatto con Joyce, che gli appariva come un artista indipendente e superiore rispetto alla società comune – una posizione di assoluta libertà a cui Beckett stesso ambiva. Joyce era un «eroe», la sua opera «eroica».

Tornato a Dublino – siamo nel 1928 – tutti gli amici notarono con un certo imbarazzo che Beckett cominciava a vestirsi e ad atteggiarsi nello stile bohémien di Joyce. E, inevitabilmente, Joyce aveva chiesto a Beckett ogni tipo di favore: leggere, prendere note, fare ricerche,

scrivere sotto dettatura per lui (non poteva chiedergli prestiti, essendo Beckett completamente al verde). Gli chiese anche, però, quello che ad altri non avrebbe potuto chiedere: scrivere un saggio sul suo 'Work in Progress'. E Beckett lo fece, lodando oltre misura l'opera anche come correttivo alla micidiale tendenza dell'inglese ad essere «abstracted to death» (astratto fino alla morte). Joyce, scrisse Beckett in questo primo saggio entusiastico, aveva ampliato enormemente le capacità evocative della lingua inglese, quasi al punto da sostituire la vita con la parola: «quando il senso è il sonno, le parole sonnecchiano; quando il senso è la danza, le parole danzano».

Va detto che in questo periodo la prosa di Beckett comincia a imitare quella di Joyce. Si trattava di un rapporto evidentemente gerarchico, dove la differenza di età (Beckett aveva ventitré anni, Joyce quarantasei) rendeva possibile, e non gravosa, la posizione subalterna di Beckett.

Ben presto, però, Beckett inizia a rendersi conto del pericolo di quest'influenza, di questa sudditanza. Lamenta che la sua scrittura «puzza di Joyce». Osserva la tendenza di Joyce ad assumere una posizione di onnipotenza e onniscienza, ritiene ingenua la sua tendenza a immaginare che con le parole si possa fare tutto, creare tutto, che bisogna solo «metterle nell'ordine giusto» e diranno sempre qualunque cosa tu voglia. Osserva anche, con una certa perplessità, che Joyce legge le opere altrui solo e unicamente se forniscono materiale per le proprie, mai per il testo in sé. Parla di una sua lotta interiore con Joyce per metterlo da parte: «Giuro che mi riavrò da JJ prima di morire», dice nel 1932, riconoscendo di essere entrato in una sorta di competizione. Ma si tratta di una sfida che Beckett non vuole accet-

tare. Così, parla della necessità di allontanarsi dall'onnipotenza di Joyce e di recuperare, viceversa, la realtà dell'impotenza, della mancanza di eloquenza. Se Joyce era vincente anche nel suo evocare il mondo dei sensi e della percezione, Beckett, al contrario, avrebbe accettato di fallire, ma di «fallire meglio» ogni volta. In fondo – conclude – la capacità evocativa, di cui Joyce era maestro assoluto, era pur sempre un inganno, perché la parola è sempre e *per forza* lontanissima dall'esperienza, è del tutto impotente nell'esprimere l'esperienza.

Queste riflessioni porteranno Beckett a dissociarsi dal progetto di Joyce: sposare quel progetto – ci fa intendere Beckett – vuol dire ascrivere un potere enorme, inverosimile, alle parole e a chi sa usarle. Così, senza mai 'tradirlo', anche per non dover rinnegare il proprio passato, e in virtù della sua amicizia con Joyce, o forse per non fargli *questo favore*, anche Beckett sperimenta la gamma di reazioni tipiche dei lettori di Joyce, andando dall'estrema ammirazione al sospetto estremo.

Fatto sta che qualunque rapporto con Joyce e con i suoi scritti è quasi sempre un rapporto instabile.

PAVESE, IL PURO INSODDISFATTO

Passiamo ora a considerare un altro autore che ha difficoltà ad assumere una posizione in un determinato campo semantico: non più vincere/perdere, ma purezza/vizio, riconducibile alla fine a bene/male. Anche in questo caso la scrittura dell'autore diventerà non solo il modo per comunicare questa tensione, ma anche per superarla. E ancora una volta le nostre reazioni si baseranno sulla posizione rispetto a questo campo semantico che abbiamo noi nel momento in cui leggiamo il libro. L'idea che si possa arrivare a una critica definitiva che fissi una volta per tutte la qualità dell'opera dello scrittore sembra allora insostenibile, anche se questo non vuol dire che non ci siano libri scritti bene e libri scritti male.

Di Joyce, Cesare Pavese ha tradotto *Dedalus*. Ma Joyce non gli piaceva. Pavese non era tipo da concedere prestiti a un genio spendaccione come Joyce. Non dava facilmente credito né agli altri né, soprattutto, a sé stesso. «*Ulysses* [...] incarna per me», scrive a un amico, «la quintessenza dell'insopportabile»; e aggiunge «e se non sono mai riuscito a finire *Ulysses*, non ho saputo nemmeno cominciare *Finnegans Wake*».

Anche Pavese, però, come Joyce, vive una separazione netta tra scrittura e vita («Non è che si esprime

qualcosa scrivendo», ci dice nel suo diario *Il mestiere di vivere*, «si costruisce un'altra realtà, la parola»), e come Joyce ha l'impressione di essere molto più bravo a scrivere che non a vivere. Ma, diversamente da Joyce, avverte questa condizione come un pericolo, se non come una catastrofe. Se sei più bravo a scrivere, pensi troppo a qualcosa che non fa parte della vita vissuta. «Non parli che di te e del tuo lavoro», scrive ancora di sé stesso nel *Mestiere di vivere*, ma con disgusto. In breve, per Pavese l'ossessione per il proprio lavoro, la scrittura, non era una dimostrazione del suo genio, ma un vizio, e la separazione tra i due mondi di scrittura e vita rappresentava per lui una sciagura. Contrariamente a Joyce, non riesce a dare più significato alla propria scrittura rispetto al mondo, a credere che sia più importante parlare di *Finnegans Wake* che dell'invasione nazista della Cecoslovacchia.

Pavese, insomma, è uno scrittore ben diverso da Joyce, una persona che, se la si conosce attraverso i suoi libri, ci tirerà da tutt'altra parte, immergendoci in una semantica, in un'atmosfera, costruita su valori assolutamente diversi. Soprattutto, Pavese non scriverà mai un libro talmente criptato da costringerci a sacrificare gran parte della nostra vita per decifrarlo, perché la vita è molto più importante della scrittura. Anche per questo non gli piace, non può piacergli Joyce. Ma, in quel caso, si chiede Pavese sempre nel *Mestiere di vivere*, «perché concentrarsi sulla scrittura se è la vita che conta?».

La domanda non è retorica. Pavese vorrebbe darsi alla vita, amare, lottare, eppure sta sempre sui libri. Perché? Come lui stesso spiegherà, ci sono diversi motivi, anche validissimi, il primo dei quali è che la vita stanca, non sempre è bella, non è pulita.

L'arte di vivere consiste nell'abituarsi a fare ogni porcata senza guastare la nostra sistemazione interiore. Essere capace di qualunque porcata, è il miglior bagaglio che possa avere un uomo.

Questo amaro commento ci rammenta la Micol del *Giardino dei Finzi Contini*, che reagisce alla dichiarazione d'amore del mite narratore del romanzo sostenendo che l'amore è per i violenti, gli spregiudicati, per gente che è disposta a sopraffarsi a vicenda ogni santo giorno, quindi non fa per loro. È la posizione di chi non può non prendere la vita molto sul serio, ma proprio per questo vuole essere risparmiato, non ce la fa a coinvolgersi, vorrebbe rifugiarsi in una casa con una grande biblioteca, ben protetta da un giardino murato, oppure, alternativamente, nell'arte.

Negli anni del fascismo, un periodo che esigeva che ci si schierasse, questa era una posizione abbastanza diffusa tra gli intellettuali italiani. Pavese si rifugia nell'arte, nella letteratura per proteggersi dalla vita. «Solo l'arte è pura», scrive nel *Mestiere di vivere*. «Niente la compromette».

Questo rifiuto del compromesso richiama Joyce, che attribuiva all'integrità della sua arte (dubito che avrebbe usato la parola 'purezza') un valore supremo, soprattutto perché questa posizione faceva di lui, l'artista, una figura a cui tutto è permesso. Il problema per Pavese è che l'arte, per quanto pura, rimane molto circoscritta e limitata rispetto alla vita; non è, come per Joyce, un mondo che assorbe tutto, giustifica tutto. «C'è lo spettacolo della vita in quelle pagine», Pavese scrive delle sue poesie, «non la vita». La vita è altrove. Anzi, l'arte è una perdita di vita. «Il poetare è una ferita sempre aperta, donde si sfoga la buona salute del corpo».

Pavese, insomma, vive una dicotomia assai diversa

da quella di Joyce. Joyce vuole vincere, catalizzare l'attenzione del suo gruppo di appartenenza, pur rimanendo per tutta la vita fuori da quel gruppo che non ritiene degno di sé e che, per renderlo ancora più grande, deve tradirlo. Pavese vuole essere puro. Ma vuole anche vivere. Le due esigenze sono percepite come totalmente incompatibili. La sua autostima, come accolto di un'arte pura, si fonda su criteri che gli negano ciò che desidera: la vita.

Pavese non vivrà alla maniera di Joyce, da patriarca, creando nel vuoto di un paese straniero un mondo irlandese tutto suo, dove è il solo a comandare, una società da lui appositamente formata per onorare sé stesso e la propria arte; vivrà invece da pensionante in casa di sua sorella, come ammette egli stesso; «come un ragazzo o come un forestiero» – disse Natalia Ginzburg – una persona fuori dalla vita.

Leggendo i romanzi, le poesie, il diario e la biografia di Pavese colpisce quanto sia nitido e costante lo schema di comportamento che percorre l'intera sua vita e che lo porta, alla fine, non a corteggiare simultaneamente fallimento e celebrità, come in Joyce, ma a togliersi la vita: atto che, stando a *Il mestiere di vivere*, doveva sia concludere la sua opera sia difendere la sua purezza dalla banalizzazione di un mondo sempre più superficiale e inquinante, un mondo dove è impossibile rimanere 'puri'. Effettivamente il suicidio doveva rappresentare un atto insieme vitale e puro, il solo gesto che unisce il mondo dell'azione a quello della purezza. Una volta morto, non rischiava più di contaminarsi.

Leggere i libri di Pavese è un invito a condividere questa visione dolorosa, ma anche un avvertimento: l'autore a cui ci stiamo avvicinando non vuole rimanere contaminato da noi o dal desiderio di corteggiarci. Per

questo, quella di Pavese è sempre una scrittura aspra, il più possibile lontana dall'autocompiacimento; una scrittura che indubbiamente ci seduce, ma anche ci respinge; in parte ci seduce proprio in quanto ci respinge. Insomma Pavese non è mai indulgente, non ci dà mai piena soddisfazione. Non vuole la nostra adulazione, addirittura la teme, o teme di volerla. Non si ha mai, leggendo Pavese, la sensazione di intrattenersi con una compagnia bonaria, che è quasi la norma quando leggiamo, ad esempio, Dickens o Kipling; non abbiamo il senso che entrambi – scrittore e lettore – stiamo facendo qualcosa di divertente ma anche lodevole. Allo stesso tempo non avremo mai, come accade con Joyce, l'impressione di una scrittura difficile perché brillante, geniale, sperimentale. Pavese non ci farà sentire stupidi o inadeguati. Semplicemente, nei nostri riguardi, resta arcigno e sospettoso, non vuole fidarsi. Ecco un brano da *La luna e i falò*:

Se mi mettevo a pensare a queste cose non la finivo più, perché mi tornavano in mente tanti fatti, tante voglie, tanti smacchi passati, e le volte che avevo creduto di essermi fatta una sponda, di avere degli amici e una casa, di potere addirittura metter su nome e piantare un giardino. L'avevo creduto, e mi ero anche detto «Se riesco a fare questi quattro soldi, mi sposo una donna e la spedisco col figlio in paese. Voglio che crescano laggiù come me». Invece il figlio non l'avevo, la moglie non parlamone – che cos'è questa valle per una famiglia che venga dal mare, che non sappia niente della luna e dei falò? Bisogna averci fatto le ossa, averla nelle ossa come il vino e la polenta, allora la conosci senza bisogno di parlarne, e tutto quello che per tanti anni ti sei portato dentro senza saperlo si sveglia adesso al tintinnio di una martinicca, al colpo di coda di un bue, al gusto di una minestra, a una voce che senti sulla piazza di notte.

Quest'uomo ha la nostra simpatia. La sua alienazione ci intenerisce. Così il suo desiderio di un terreno soli-

do, di un coinvolgimento. Ma lui non vuole assecondare i nostri buoni sentimenti. Vuole sposare una *donna*, più che una persona, dominare, spedire lei e il figlio dove vuole lui. È vero che soffre, ma è comunque testardo. Non è uno di noi, non fa parte dell'élite intellettuale.

Prima di passare alla struttura dei suoi romanzi, ricordiamo brevemente la biografia dello scrittore. Nato nel 1908, Cesare è l'ultimo di cinque figli, di cui sopravviveranno solo lui e la sorella Maria, più grande di cinque anni. Il padre muore quando Cesare ha cinque anni. Così, cresce da giovane maschio in una famiglia di due sole donne, per giunta più grandi. Per tutta la vita avrà l'impressione di essere rimasto bambino mentre tutti gli altri sono cresciuti o morti.

Nato nelle Langhe, trascorre lì l'estate, ma studia e lavora a Torino. Ben presto si convince che si tratti di due mondi diversi e incompatibili. In ciascuno di essi il giovane Pavese ha un'identità diversa, ma queste due identità non possono fondersi. La campagna è associata a tutto ciò che è intenso, vitale, animale, sensuale, sessuale; la città a tutto ciò che è intellettuale, razionale, lucido, mentale. Pavese si sente forte nel mondo della città, dell'intellettualità, ma è enormemente attratto dal mondo della vitalità, che però tende a escluderlo, addirittura a umiliarlo. Il massimo che può fare è camminare per le colline con un cane che gli fa in qualche modo da intermediario o, addirittura, da protesi con il suo muso che fruga dappertutto:

Fin da ragazzo, mi pareva che andando per i boschi senza un cane avrei perduto troppa parte della vita e dell'occulto della terra.

In particolare, però, e sempre di più mano a mano che Pavese passa dall'adolescenza alla maturità, sotto

questo senso di esclusione dalla vita si cela il fatto che la sua sfera sentimentale è minata da un senso di incapacità e di inadeguatezza: soffre di eiaculazione precoce, quindi ogni rapporto è vissuto come un'umiliazione, che diventa poi fonte di rabbia e di odio verso sé stesso, ma anche verso la donna.

Quant'è minchione l'uomo col suo membro enorme, rosso e scoperto, teso e palpabile, che eiacula al cospetto di Dio e lo si vede sputare e ricadere e afflosciarsi! Tra l'altro la natura femminile ha l'aria di una bocca che se la rida.

La scrittura di Pavese, che comincia con le poesie (1936-40), non sarà allora semplicemente un modo per esprimere questa tensione tra intellettualità e vita, ma anche un tentativo di creare qualcosa che fonda le due dimensioni. Così, da intellettuale, Pavese avrà sempre un'attenzione speciale per tutto ciò che *non* è intellettuale; da uomo di città, scriverà intensamente della campagna. Scrittore coltissimo, cercherà nuovi modi per inserire il dialetto o l'italiano regionale nella sua prosa. Ecco un brano tipico:

Poi venne il treno. Cominciò che pareva un cavallo, un cavallo col carretto su dei ciottoli, e già s'intravedeva il fanale. Lì per lì avevo sperato che fosse una macchina o quel carretto dei messicani. Poi riempì tutta la pianura di baccano e faceva faville. Chi sa cosa ne dicono i serpenti e gli scorpioni, pensavo. Mi piombò addosso sulla strada, illuminandomi dai finestrini l'automobile, i cacti, una bestiola spaventata che scappò a saltelli; e filava sbatacchiando, risucchiando l'aria, schiaffeggiandomi. L'avevo tanto aspettato, ma quando il buio ricadde e la sabbia tornò a scricchiolare, mi dicevo che nemmeno in un deserto questa gente ti lasciano in pace. Se domani avessi dovuto scapparmene, nascondermi, per non farmi internare, mi sentivo già addosso la mano del poliziotto come l'urto del treno. Era questa l'America.

In quella che è, in effetti, una riflessione attentamente pianificata e profonda sulla società, prima in una piccola provincia italiana dove «bisogna averci fatto le ossa», poi in un deserto americano dove la nostra alienazione sia dal paesaggio che dalla comunità è totale, Pavese usa una lingua estremamente colloquiale e apparentemente non intellettuale. È, essenzialmente, l'esatto opposto della strategia joyceana. Piuttosto che esibito, l'intelletto sarà nascosto nella voce di un uomo del popolo che parla una lingua media.

In questo modo Pavese annuncia una delle funzioni chiave della sua scrittura. Sta cercando di trovare una soluzione al suo doloroso oscillare tra due mondi. Nella poesia *Gente che non capisce* immagina una giovane donna che fa la pendolare tra campagna e città, e non sopporta la tensione tra due mondi troppo diversi.

Gella è stufa di andare e venire, e tornare la sera
E non vivere né tra le case né in mezzo alle vigne.
La città la vorrebbe su quelle colline,
luminosa, segreta, e non muoversi più.
Così è troppo diverso.

Pavese parlava delle sue poesie, scritte prima dei romanzi, sempre intense, spesso violente, sensuali, come della «campagna che invade la città», il mondo intellettuale che si trova invaso dal mondo animale. Il sogno era di possedere la vita, arrivare alla maturità adulta, *attraverso la scrittura*. Vivere non nella carne, ma attraverso una scrittura viscerale, spesso cupissima. Già in partenza il progetto ha del paradossale, e Pavese lo sa. Da ciò il suo costante lamentarsi per aver creato un mondo di sole parole, come se avesse sperato in ben altro.

Comunque, la politica del periodo gli è di aiuto. Siamo negli anni Venti e Pavese, all'università, chiede una tesi su Whitman. Poeta sensuale, enciclopedico, intensissimo, Whitman è un esempio perfetto di chi riesce ad essere sia letterato che vitale, di chi fa della letteratura uno spazio che pullula di vita. Ma il professore di letteratura inglese rifiuta la tesi perché, secondo lui, è filoamericana, e dunque antifascista. Suo malgrado, Pavese è incappato nella politica; alla fine trova solo un professore di francese disposto a fargli da relatore e trasforma la tesi in un commento sulla ricezione di Whitman in Francia. Scopre allora che l'atto di avvicinarsi, o anche di tradurre, una letteratura straniera, gli permette di essere, o almeno di sembrare, *coinvolto* nella vita del paese, lo rende più adulto, addirittura protagonista.

In futuro Pavese tradurrà molti libri americani, rallegrandosi che questo suo impegno venga interpretato anche come gesto politico, come atto di coraggio, seppure nel frattempo ha preso la tessera fascista per poter partecipare a un concorso di abilitazione all'insegnamento. Durante il fascismo la letteratura, anzi la traduzione, lo avvicina al conflitto, alla vita vera, la vita come lotta, ma non gli chiede di prendere in mano un fucile, né di fare l'amore con una donna. Vale la pena notare che la sua prima donna importante, Battistina Pizzardo, era attivamente impegnata nella Resistenza antifascista. Pavese fu sempre attratto da persone che erano molto *dentro* la vita, ma non si lasciava coinvolgere personalmente, perché la vita gli appariva caotica, compromettente, sporca, e quando fu mandato al confino per aver custodito in casa sua parte della corrispondenza della Pizzardo, scrisse alle autorità fasciste lamentando che avevano preso la persona sballata. Lui non era colpevole. Di ritorno a Torino, avrebbe scoper-

to che Battistina aveva sposato un altro. La vita gli era sfuggita di mano.

Traducendo *Moby Dick*, una narrazione totalmente immersa nella vita e nell'avventura come Pavese non era mai stato, scrive nell'introduzione: «Credo che ci voglia meno coraggio ad affrontare un capodoglio o un tifone che a passare per un pedante o un letterato». Frase stranissima. È evidente che bisogna essere molto coraggiosi per affrontare una balena, soprattutto nelle condizioni descritte in *Moby Dick*. Davvero ci vuole più coraggio *nel rischiare di sembrare un intellettuale*? Si ha l'impressione che qui Pavese stia cercando di ridefinire il coraggio a suo favore.

Andiamo allora alla struttura dei romanzi di Pavese. Cosa succede nelle storie che sente di dover raccontarci, o raccontarsi, e come vengono raccontate? Lo schema è semplice e ripetitivo. Un protagonista, uomo o donna, che occupa la posizione di *outsider*, di forestiero, si avvicina, dopo un'assenza o per la prima volta, a un gruppo di persone tra cui già intercorrono rapporti forti, anche sessuali, spesso misteriosi, comunque intensissimi. È invitato a coinvolgersi, e all'inizio è disposto a provarci, e ci prova pure. Mano a mano che scopre la natura segreta dei legami degli altri, però, rimane scioccato dalla brutalità e dalla stupidità che regna nel loro mondo, finché non succede qualcosa di drammatico, melodrammatico, che lo spinge a fuggire, scottato dall'intensità della vita. Il libro si conclude con il protagonista in parte sollevato – è riuscito a sfuggire a una brutta situazione che rischiava di sommergerlo –, in parte frustrato e depresso – non è riuscito ad entrare nel vivo della vita, non ha agito.

Paesi tuoi, pubblicato nel 1941, è il classico titolo di Pavese. Paesi tuoi, non miei. Io qui sono straniero,

non mi immischio per non perdere la mia purezza. Ecco l'intreccio: Berto, uomo di città e narratore della storia, esce di prigione insieme al campagnolo Talino. La prima sera, a Torino, Berto dorme con la ragazza di un amico assente, un'avventura, questa, che provoca in lui più disprezzo per l'infedeltà femminile che non piacere. C'è qualcosa di contaminante nell'incontro. Poi parte, pur con qualche riserva, per aiutare la famiglia di Talino con il raccolto del granoturco. La fattoria è sperduta e la famiglia numerosa è afflitta e abbruttita dalla povertà. Berto si accorge immediatamente di un campo di forze occulto tra Talino e il padre, la madre e le varie sorelle. Ci sono segreti a cui lui non è ammesso. Berto trova attraente solo una delle sorelle e molto presto, rozzamente, diventa suo amante, scoprendo così la cicatrice di un aborto eseguito alla meglio. Quando comincia il raccolto c'è un'improvvisa esplosione di violenza, in cui Talino assale la sorella con un forcone. Troppo tardi, Berto scopre di aver interferito in un rapporto incestuoso. La vita, che lo attira così potentemente, è cruenta, brutta e terrificante. Berto si ritira in città, lasciandosi alle spalle i «paesi tuoi».

La spiaggia, pubblicato sempre nel 1941, racconta di un insegnante di Torino che fa visita a un caro amico degli anni dell'adolescenza e alla sua affascinante moglie, che gliel'ha portato via. È estate, sono in villeggiatura al mare. Narrando la storia in prima persona, l'insegnante sembra desideroso di scoprire e trarre vantaggio da quella che gli appare come una potenziale crisi matrimoniale. Un altro amico della coppia tenta spudoratamente di sedurre la moglie. Passa a trovarli un ex studente dell'insegnante, un ragazzo taciturno e scontroso che ha lasciato la scuola, e tra una visita e l'altra a varie prostitute sembra non vedere l'ora di poter attingere alla saggezza del suo vecchio professore.

O forse sta solo cercando di insinuarsi nel circolo di amici dell'insegnante stesso, perché anche lui è attratto dall'incantevole moglie? Di certo lei è affascinante. Nascono incidenti e complicazioni.

Nel momento di massima confusione su che cosa stia davvero succedendo o forse proprio su quale sia l'argomento del libro, la moglie scopre di essere incinta; così la coppia prontamente abbandona il villaggio turistico per tornare a Genova e prepararsi alla vita da genitori, lasciando sbalordito l'entourage di spasimanti. Come in *Paesi tuoi*, si ha la sensazione di un dramma nascosto al narratore, che poi improvvisamente si manifesta con una trasformazione decisiva, anche se questa volta benevola. Gli altri personaggi sono maturati, o almeno si sono coinvolti più a fondo nella vita, senza meritarglielo davvero, senza avere lo stesso livello di intelligenza del narratore al quale, solo e confuso come Berto in *Paesi tuoi*, non resta che tornare a Torino.

La storia di *Tra donne sole* (1949) è ambientata a Torino, dunque Pavese si «avvicina» a casa sua, ma stabilisce anche una distanza, scegliendo come personaggi principali, narratore compreso, solo donne. Clelia, grande lavoratrice, è tornata a Torino per aprire un negozio di alta moda per conto dei suoi datori di lavoro romani. Proprio quando sta completando la registrazione presso un hotel di lusso, una ragazza viene portata fuori da una camera su una barella. Ha cercato di uccidersi. Mentre è impegnata nei preparativi di apertura del negozio, Clelia, che proviene da una famiglia della classe operaia, frequenta le donne altolocate della Torino bene in un'interminabile sequela di deprimenti feste a base di alcool, in cui tutti si rammaricano perché non riescono a portare in scena la commedia che programmano da tempo.

Come al solito, abbiamo la figura del nuovo arrivato che sbircia una comunità dall'esterno. Due delle donne sono Rosetta, la ragazza che ha cercato di uccidersi, e una sua amica, la cinica e aggressiva Momina. Clelia indovina subito che hanno avuto un rapporto lesbico e si chiede se a scatenare il tentato suicidio sia stato un senso di vergogna. È critica e affascinata. Rosetta ammette di trovare che «l'amore, tutto quanto, è una cosa sudicia». Clelia, che non ha un'alta opinione degli uomini, va a letto con l'operaio che lavora alla ristrutturazione del negozio, per una sola notte, come dono d'addio. Il sesso non è altro che un piacere fisico accuratamente circoscritto. Mano a mano che il racconto va avanti, a tenere a bada un soffocante senso di futilità è solo la determinazione di Clelia nel concludere i preparativi per l'apertura del negozio che fornirà ai ricchi gli abiti per le loro feste insensate. Poi Rosetta tenta nuovamente di uccidersi e questa volta ci riesce. Il gioco di prestigio ha funzionato ancora una volta. Qualcuno si è sottratto al mondo della futile immaturità. A un certo punto Clelia rimarca:

Rosetta Mola era un'ingenua, ma lei le cose le aveva prese sul serio [...]. Voleva stare sola, voleva isolarsi dal baccano; e nel suo ambiente non si può star soli, non si può far da soli se non levandosi di mezzo.

Nel diario Pavese descrive il proprio passaggio dalla poesia al romanzo come un tentativo di sostituire la voluttuosità con una visione tragica più ampia. Di nuovo, i termini che usa fanno pensare a una lotta per diventare adulto, ma anche più *morale*. In realtà, la drammaticità più estesa dei romanzi è usata per creare un maggiore senso di esclusione e di enigma nel lettore, che, insieme al narratore, si scervella sulle motivazioni di cinque o sei

personaggi in una rete di rapporti interconnessi ma mai pienamente spiegati. La formula è complicata dall'interesse intenso, anche se mai confessato apertamente dal narratore, per persone del proprio sesso. L'eroe di *Paesi tuoi* lascia una donna nel letto ancora caldo per incontrare l'amico alla stazione e dorme accanto a lui in un fienile, proprio come prima aveva dormito nella sua stessa cella in prigione. In *La Spiaggia* l'insegnante sembra interessato al vecchio amico e allo scorbuto ex studente almeno quanto lo è alla moglie dell'amico e, di fatto, trascura del tutto Ginetta, la single giovane e seducente che in una commedia convenzionale sarebbe stata lì apposta per soddisfarlo. In *Tra donne sole* Clelia sembra attratta soprattutto dalla suicida e forse lesbica Rosetta.

La prima reazione del lettore è quella di sospettare un'omosessualità repressa da parte di Pavese, ma è anche possibile che, sentendosi esclusi dalla vita, questi alter ego siano semplicemente affascinati da chi è capace di agire in modo intenso e trasgressivo e desiderino essere degni della loro amicizia. Ad ogni modo, il fatto che l'attenzione del narratore sia divisa tra personaggi di entrambi i sessi accentua la tensione causata dalle molte altre divisioni presenti nella vita di chi racconta queste storie in prima persona. Questi narratori sono sempre combattuti tra un *qui* e un *altrove*, molto spesso tra classi sociali diverse. La vita di Clelia, ad esempio, è divisa tra Torino e Roma, tra un passato da classe operaia e un presente da signora sofisticata, tra uomini e donne. Solo il lavoro le offre un rifugio dal disorientamento. E lavorare stanca. La situazione è insostenibile.

Tutti questi romanzi sono scritti in prima persona o in una terza persona ravvicinata, cioè sempre dal punto

di vista di un protagonista schivo, sospettoso, titubante, che contempla gli eventi dall'esterno. Di conseguenza, chi legge è invitato ad identificarsi con lui, con l'avventura di chi si avvicina e poi fugge dalla vita. Il mondo degli altri si presenta per questo narratore come una matassa da sbrogliare; ed ecco il piacere semplice, tipico dei gialli, dell'enigma da risolvere: qual è la vera natura dei rapporti che ruotano intorno al narratore? Al di là di questo interesse, tuttavia, la voce brusca e arcigna del narratore dà l'impressione che ci stia trattando come persone appartenenti a quella stessa società e a quello stesso mondo che gli fanno orrore. La diffidenza che il protagonista nutre verso gli altri personaggi del romanzo si estende anche a noi. Così, anche la nostra identificazione è scissa. Soffriamo con il protagonista, ma lui ci respinge; è troppo sensibile. Forse è più lui il problema che non gli altri. Alla fine del libro ci sembra non solo che chi racconta ci abbia allontanati sul più bello dal melodramma, quasi per toglierci la soddisfazione del *dénouement*, ma addirittura che ci abbia abbandonati, che si sia allontanato anche da noi, e in modo brusco, quasi non fossimo degni di lui. E non siamo degni proprio perché quel melodramma, così sudicio, ci *interessava*. Volevamo sapere troppo, eravamo troppo desiderosi di partecipare.

È interessante come i romanzi di Pavese suscitino reazioni assai diverse a seconda che la vicenda interessi la sfera privata e sessuale o quella pubblica e politica. Le difficoltà *personali* di Pavese, quali emergono nel *Mestiere di vivere* o in alcuni romanzi – *Paesi tuoi*, *La spiaggia*, *Tra donne sole* –, ovvero lo schifo che i protagonisti provano di fronte a fatti ordinari della sessualità e della vita, ci sembrano rasantare la psicopatologia. Magari destano curiosità e simpatia, ma anche irritazione, impazienza.

Per tanti sarà difficile immedesimarsi in questi sentimenti. Ad altri potranno al massimo ricordare le ansie dell'adolescenza. Perché Pavese non vuole crescere, ci chiediamo, perché non vuole adeguarsi ai fatti della vita? Viceversa, quando la medesima ripugnanza viene espressa nei confronti della politica e del fascismo, e soprattutto della violenza bellica, allora la accogliamo di buon grado, anzi siamo totalmente dalla parte di Pavese.

Leggendo le sue poesie, ma anche i passi più melodrammatici dei romanzi, abbiamo spesso un'immagine della difficoltà di 'darsi' alla vita. Per far sì che il mondo «abbia un senso», ci dice in una delle varie poesie intitolate *Paesaggio*, «bisogna affondare / dentro il buio radici ben nere». E il protagonista non ce la fa. Nella poesia *Disciplina antica*, un ubriaco viene deriso da alcune donne con cui non riesce a combinare nulla. «Per avere sto figlio», gli gridano, «bisogna passare da noi». Ed è impossibile. In generale, il sesso viene presentato come tremendamente pericoloso e brutale. Ecco *Il Dio caprone*:

Al levar della luna le capre non stanno più chete,
ma bisogna raccoglierle e spingerle a casa,
altrimenti si drizza il caprone. Saltando nel prato
sventra tutte le capre e scompare. Ragazze in calore
dentro i boschi ci vengono sole, di notte,
e il caprone, se belano stese nell'erba, le corre a trovare.
Ma, che spunti la luna: si drizza e le sventra.
E le cagne, che abbaiano sotto la luna,
è perché hanno sentito il caprone che salta
sulle cime dei colli e annusato l'odore del sangue.

E *Luna di agosto*:

Vengono brividi lunghi per le nude colline
di lontano, e la donna se li sente alle spalle,

come quando correvano il mare del grano.
Anche invadono i rami dell'ulivo sperduto
in quel mare di luna, e già l'ombra dell'albero
pare stia per contrarsi e inghiottire anche lei.
Si precipita fuori, nell'orrore lunare,
e la segue il fruscio della brezza sui sassi
e una sagoma tenue che le morde le piante,
e la doglia nel grembo. Rientra curva nell'ombra
e si butta sui sassi e si morde la bocca.
Sotto, scura la terra, si bagna di sangue.

Tutto questo lascerà qualcuno un po' perplesso. Ora consideriamo invece *La casa in collina*, pubblicato nel 1949. Corrado, maestro di scuola, di giorno lavora a Torino e di notte torna sulle colline per sfuggire ai feroci bombardamenti degli alleati. Una sera, camminando, attratto dal suono di un canto si avvicina a un casale dove incontra un gruppo di attivisti politici. La loro vibrante comunità lo attrae, ma non riesce a coinvolgersi nell'antifascismo che le dà vitalità e scopo, benché una delle donne del gruppo, che si scopre essere una sua ex amante, abbia un figlio adolescente, Dino (diminutivo di Corrado), probabilmente suo. Che lo sia o no, lei gli nega il ruolo del padre, forse per via della sua riluttanza a impegnarsi nel gruppo.

Inizialmente sembra che Corrado non riesca a coinvolgersi perché sente che la guerra partigiana è inutile: la guerra finirà quando vinceranno gli alleati – dice – indipendentemente dall'azione dei partigiani. Ma una scena decisiva verso la fine del libro suggerisce che sotto questi ragionamenti c'è qualcosa di più personale. La polizia scopre il gruppo e assedia il casale. Corrado riesce a scappare. Prima si rifugia in un convento (Pavese è stato spesso attratto dalla vita monastica), poi parte per raggiungere la famiglia in una zona distante della campagna. Mentre cammina per le colline, aggirando le

pattuglie tedesche, si imbatte in un agguato e si scontra con i cadaveri di alcuni soldati fascisti ammazzati dai partigiani.

Gli usciva il sangue col cervello da sotto la guancia. Un altro, piccolo, le mani sul ventre, guardava in su, giallo, imbrattato. Poi altri, contorti, accasciati, bocconi, d'un livido sporco. Quelli distesi erano corti, un fagotto di cenci. Uno ce n'era in disparte, sull'erba, che era saltato dalla strada per difendersi sparando: irrigidito, ginocchioni contro il fildiferro, pareva vivo, colava sangue dalla bocca e dagli occhi, ragazzo di cera coronato di spine.

Io rimasi tra i morti, senza osare scavalcarli.

È evidente la somiglianza tra queste difficoltà e i problemi di Pavese con le donne. Il fascino di un atto iniziatico, un atto che sembra centrale nella vita degli altri, è contrastato da sentimenti di repulsione ed esclusione. Sangue e sporco marciano entrambe le esperienze. Il protagonista non riesce a scavalcare il cadavere, si volta. E proprio come in altri romanzi, ad esempio *La spiaggia* o *Tra donne sole*, chi vive intensamente viene svalutato, rappresentato come in qualche modo frivolo, o comunque meno saggio del narratore: così qui, in quest'atto bellico, c'è *solo* la morte, non l'eroismo della battaglia né l'impegno o l'idealismo che hanno spinto qualcuno a combattere. Insomma, non si contestualizza la morte, non si chiede se l'imboscata partigiana possa anche aver contribuito alla vittoria sul fascismo. Non si ricorda il coraggio di chi combatte. Ci sono solo sangue e vittime.

Eppure, *questo* tirarsi indietro, diversamente dal ritrarsi dalla sfera sessuale, lo percepiamo come molto più vicino a noi e al moderno pacifismo. Anche per noi la repulsione davanti all'atto violento in sé esclude ogni altra riflessione. Oggi si sente dire continuamente che la guerra è *sempre e comunque* sbagliata.

Tuttavia, si tratta della stessa repulsione che provoca a Pavese l'iaculazione precoce. Insomma, è solo quando i problemi di Pavese – diviso tra vita e purezza – si manifestano nel campo della politica e della guerra, presentandosi come reazione pacifista, che la sua scrittura si interseca con la posizione dei lettori moderni, e il suo dilemma, il suo escludersi dall'intensità della vita, ci sembra a un tratto nobile e urgente, piuttosto che adolescenziale e forse anche patologico.

Questo scostamento non è del tutto diverso da quello che rende nobile ai nostri occhi Joyce quando insiste nell'alzare la posta in gioco con la censura e quando si rifiuta di essere al servizio di chicchessia, ma molto meno quando, dimostrando una certa «coerenza», chiede l'ennesimo prestito o commissione a un amico.

Che tipo di conversazione abbiamo dunque con Pavese, come lettori? In ogni suo libro Pavese entra in rapporto con noi in parte soltanto per avere compagnia, per essere presente nella vita, anche se solo nella vita su carta stampata. Non vuole starsene da solo, ma non vuole neanche mischiarsi con la folla. «Lo scrivere è bello», riflette, «perché unisce due gioie: quella di stare da solo e quella di parlare a tutti». Scrivendo, può parlare a noi, o almeno così spera, senza essere da noi contaminato. Il pericolo della contaminazione è per lui un'ossessione.

Ma in parte scrive perché si possa riconoscergli, nonostante il suo ritirarsi dalla vita, nonostante il suo non partecipare alla guerra, nonostante il suo non mettere su famiglia e non fare figli, la dignità di adulto, di persona coinvolta nel mondo, e questo anche se il libro stesso non parlerà d'altro che delle sue difficoltà a coinvolgersi, sessualmente e politicamente. Parlando del problema del coinvolgimento, i libri diventano un modo per coinvolgersi.

Ciò che Pavese offre poi come prova della propria maturità è l'intensità della sua narrativa, un misto di evocazione sensuale e riflessione intellettuale. E bisogna ammettere che, leggendola, ne siamo davvero persuasi, e siamo ben disposti a concedergli la dignità di adulto. Vorremmo rassicurarlo, dirgli di non preoccuparsi. Perché crediamo che si possa benissimo essere uomini maturi e di grande valore pur avendo problemi di questo tipo.

Con il passare degli anni e il moltiplicarsi delle sue pubblicazioni, gli concederemo addirittura il premio Strega. Ma lui non si lascerà convincere. Forse non ci crede abbastanza seri per poter conferire a uno come lui l'agognato riconoscimento. Anzi, comincia a vedere il nostro entusiasmo per i suoi romanzi come una forma di contaminazione.

Chiariamo il concetto: inizialmente Pavese ritiene che la scrittura sia pura, ma poi comincia a dubitarne. Si convince che gli scrittori non rimangono affatto puri e distaccati, come gli piacerebbe credere. Anzi, ogni successo letterario è in parte dettato dal plauso del pubblico.

Non è vietata la grandezza, è vietata la grandezza senza la sanzione della classe egemonica.

Come si fa a sedurre la classe «egemonica» (in Italia poi, e negli anni Quaranta in particolare) senza compromettersi? Pavese riteneva che nel mondo contemporaneo questo dilemma si stesse aggravando.

Adesso si è coscienti di una massa la quale vive di mera propaganda. Anche in passato le masse vivevano di propaganda inferiore, ma allora, essendo meno diffusa la cultura elementare, questa massa non mimava i veri colti e quindi non faceva sorgere il problema se fosse o meno in concorrenza con loro.

Oggi quella concorrenza è palese. Ormai ciò che viene elogiato come letteratura e vince premi letterari potrebbe benissimo essere «propaganda deteriore» appena mascherata da cultura alta. In tali circostanze, già il mero ambire al successo letterario diventa un impulso sospetto.

Il problema non è la durezza della sorte, poiché tutto quello che si desidera con bastante forza, si ottiene. Il problema è piuttosto che ciò che si ottiene disgusta. E allora non deve mai accadere di prendersela con la sorte, ma con il proprio desiderio.

Si è presi da una tremenda malinconia nel leggere Pavese. La sua scrittura ci convince, ma il nostro convincimento, il nostro abbraccio, a lui fa schifo. Si ritira. Si suicida. E quel suicidarsi fa parte del suo rapporto con i lettori, fa parte della sua conversazione con noi. Soprattutto, è del tutto in linea con il ritirarsi di ogni protagonista e di ogni narratore nell'epilogo di ogni romanzo. È sempre lo stesso gesto, lo stesso senso di schifo, lo stesso misto di sollievo e sfiducia, la stessa necessità di rimanere puro, di congedarsi.

Così, arrivare alla fine di un romanzo di Pavese è ricordare il suo suicidio, rendersi conto che la letteratura *non ha salvato l'autore*, non gli è servita a superare il suo dilemma, anzi può darsi che abbia contribuito a inasprirlo. Il suicidio di Pavese, adombrato in quasi tutti i suoi scritti, ci ricorda che il suo giudizio finale sulla vita, ma anche sulla letteratura, è negativo, o almeno è il giudizio di chi è rimasto profondamente deluso. La letteratura sarà anche pura, ma non può sostituirsi alla vita e la vita è troppo brutta.

È inutile negare questo messaggio 'pericoloso' quando si legge Pavese, inutile nascondersi dietro i vari buonismi di chi vuole inneggiare alla letteratura senza

ammettere il suo contenuto scomodo. Ma, proprio per questo, la nostra conversazione con Pavese è una conversazione intensissima, affascinante, che ci costringe a ricordare perché siamo diversi da lui, perché *non* condividiamo la sua posizione, perché *non* lo seguiremo in quel gesto estremo.

THOMAS HARDY, TRA PAURA E CORAGGIO

Se Joyce deve a tutti i costi emergere come vincente o proporsi come il grande che viene tradito, se Pavese deve rimanere puro, pur desiderando tanto vivere e agire, veniamo a chi, più semplicemente, deve salvarsi, restare indenne, ma allo stesso tempo deve anche crederci coraggioso e indipendente; chi, perciò, rappresenterà il mondo come terribilmente pericoloso, creando nel lettore un'ansia costante per l'incolumità dei protagonisti; chi ci farà sentire più e più volte che la vita è talmente crudele che forse non vale neanche la pena di rischiare, tanto che qualche lettore si ribellerà, troverà la lettura troppo dolorosa. Altri penseranno, invece, che il solo leggere sino in fondo i libri di quest'autore sia già di per sé un atto di coraggio. Parlo di uno scrittore che ci invita a entrare nella semantica della paura e della libertà.

Autore di *Far from the Madding Crowd*, *Tess of the d'Urbervilles* e *Jude the Obscure*, Thomas Hardy è nato più morto che vivo da genitori costretti a sposarsi da una gravidanza non desiderata. Tutto questo nella campagna del Dorset, non lontana dalla costa sud dell'Inghilterra, nel 1840. Hardy viene tenuto in casa e fatto studiare, perché troppo debole per fare il muratore, il mestiere del padre. Bravo negli studi, viene in seguito

mandato a scuola lontano da casa, decisione che lo impaurisce e alla quale oppone resistenza.

La madre gli raccomanda di non sposarsi mai, e Hardy si limita a flirtare con le cugine con cui non può succedere niente di serio. Apprendista architetto, a ventidue anni prende la prima decisione coraggiosa della sua vita: trova lavoro a Londra e lascia la casa dei genitori. Nella grande città vince persino dei premi per alcuni suoi progetti, ma dopo cinque anni, proprio al culmine di quest'affermazione di autonomia, dichiara di essere malato, senza che gli venga diagnosticata alcuna patologia, se non un malessere generale, e torna a casa dalla mamma, al paesello.

Sembrirebbe una pesante sconfitta, se non fosse che il giovane Hardy porta con sé un manoscritto, *The Poor Man and the Lady*, un romanzo «coraggioso», stando alle sue parole, in cui attacca una società dove a un ragazzo povero ma di talento, evidente *alter ego* dell'autore, Will Strong (letteralmente Volontà Forte), non è concesso di sposare la figlia di un piccolo aristocratico (neanche tanto influente) né di realizzarsi o fare carriera. Era, secondo Hardy, «una schiacciante satira drammatica di quell'impero di nobili e signorotti che è la società londinese [...] uno scritto tendenzialmente socialista, per non dire rivoluzionario». Quasi che il suo ritorno a casa fosse stato determinato da una chiusura da parte della società nei suoi confronti (cosa che, in realtà, non sembra essere avvenuta).

Dopo vari tentativi, a Hardy viene offerto di pubblicare *The Poor Man*, ma George Meredith, editor della casa editrice e famoso romanziere egli stesso, lo avverte che il contenuto del romanzo, fortemente politico e polemico, gli attirerà critiche feroci che danneggeranno la sua futura carriera. Preoccupato, Hardy rinuncia al-

la pubblicazione della sua fatica letteraria. Una cosa è essere coraggiosi sulla carta, un'altra quando il mondo della letteratura si intreccia con quello reale. Così ricomincia daccapo e scrive una commedia tanto leggera quanto innocua, *Desperate Remedies* (il titolo dice già tutto), che pubblica senza problemi. Seguirà poi *Under the Greenwood Tree*, un romanzo godibile improntato a una visione benevola e accondiscendente degli abitanti della campagna del Dorset, con bellissime descrizioni del paesaggio.

La scrittura gli consente di vivere in maniera indipendente, anche se resta la maggior parte del tempo a casa con la madre, nel Dorset, dove continua a lavorare saltuariamente per uno studio di architetti. Scrivere questo tipo di libri gli permette di distinguersi, ma senza rischiare troppo. Ma Hardy vuole essere, in un certo senso *deve* essere, più coraggioso, sia nella vita che nella scrittura. Ha ambizioni e anche istinti da soddisfare, ma trema pensando alle conseguenze.

Nel 1870, a trent'anni, si reca nella sperduta Cornovaglia, dove è stato chiamato a ristrutturare una chiesa. Conosce Emma Gifford, nipote del parroco, e se ne innamora. Emma galoppa su un cavallo bianco lungo la spiaggia: è un'immagine di indipendenza, avventura e coraggio. Emma sprona il giovane autore ad essere coraggioso nella scrittura, assecondandolo nelle sue ambizioni. Tuttavia, a dispetto dell'inizio romantico, e benché anche Emma avesse già trent'anni, la coppia si sposa solo quattro anni dopo. La madre di Hardy era contraria al matrimonio. Emma era una borghese, quindi la relazione tra i due giovani minacciava di allontanare Hardy dalla sua gente una volta per sempre. Per di più, era anche squattrinata. Il peggio dei due mondi, insomma. Anche il padre di Emma era contrario a che

la figlia sposasse un uomo di ceto inferiore, neanche lui benestante.

In breve, c'erano buone ragioni per esitare e intrattenere un'eccitante corrispondenza romantica, che Hardy più tardi paragonò a quella famosissima tra Robert Browning ed Elisabeth Barrett: solo che i due poeti della generazione precedente, gettando all'aria ogni cautela, erano fuggiti insieme. Nei romanzi di Hardy, che sono soprattutto storie di rapporti tentati e di solito falliti, ci sarà sempre un partner che preferirà entusiasmarsi per un 'fidanzamento perpetuo' piuttosto che consumare il rapporto. La vera esperienza sessuale è pericolosa, forse fatale. Soprattutto, rappresenta una scelta decisiva, che ti cambia la vita per sempre. Fa paura.

Scritto quando Emma era ancora a distanza di sicurezza in Cornovaglia, *Far from the Madding Crowd* (1874) assomiglia a un lungo fidanzamento ed è senz'altro il libro più felice di Hardy. Il pastore Gabriel Oak (il nome richiama solidità e protezione), uomo indipendente, fa una proposta di matrimonio all'orfana Bathsheba (qui il richiamo è alla bellezza e all'esotismo). Lei, spavalda e bellissima, lo rifiuta, ma non completamente. Dice di aver bisogno di tempo. Lui perde il gregge, che rappresenta tutte le sue ricchezze, in un incidente assolutamente imprevedibile. La natura è crudele. Bathsheba eredita da uno zio una grande e ricca fattoria, dove Oak viene assunto come dipendente. Ormai più in alto di Oak nella scala sociale, la donna attira l'attenzione di un altezzoso signorotto del luogo, Boldwood (il nome suggerisce spavalderia), che vuole sposarla ad ogni costo. Coraggiosa nel condurre la fattoria, Bathsheba è invece estremamente ingenua in fatto di relazioni amoro-se. Prima che possa soccombere a Boldwood, il poco raccomandabile sergente Troy (altro nome esotico) la

seduce con la sua stupefacente abilità nel maneggiare la spada: in una scena tra le più impressionanti che Hardy avrebbe mai scritto, il soldato fa lampeggiare tutto intorno al corpo della donna la lama affilatissima, velocissimamente e a pochi millimetri dalla pelle di lei, che resta in piedi, terrorizzata e adorante. Paura e desiderio si fondono. Poi, però, scopriamo che Bathsheba sposa Troy *non* perché lo desidera, ma perché teme che lui abbia già trovato un'altra e che la sua reputazione sia già compromessa. Il vero impulso all'azione è la paura, non il desiderio, che spinge solo a un momento di avventatezza, seguito dal timore delle conseguenze, e dunque crea i presupposti per un terribile errore.

In questo romanzo giovanile, tuttavia, l'errore non risulta fatale. Una volta smascherata la sua vera natura di libertino, bugiardo, mascalzone, Troy viene ucciso dal rivale Boldwood. Con il marito morto e il pretendente in galera, l'umile e laborioso Gabriel, che nel corso di una tremenda tempesta ha fatto di tutto per proteggere Bathsheba e la sua fattoria dalla rovina, ottiene infine la donna e la felicità. Appena finito di scrivere il romanzo, Hardy sposa Emma, come se in qualche modo le due storie si sovrapponevano.

Dopo il matrimonio, però, i libri di Hardy non avranno mai più un lieto fine. Nei primi anni Tom ed Emma si spostano continuamente tra Londra, dove lo scrittore sta diventando sempre più celebre, e la campagna del Dorset, dove c'è sempre la sua famiglia, e soprattutto sua madre. Sette spostamenti in otto anni: sembra che Hardy non riesca a decidere tra l'indipendenza della città e la sicurezza della vecchia casa. Nel frattempo la famiglia non cresce, i figli non arrivano. Coinvolta nella scrittura dei romanzi all'epoca del fidanzamento, Emma, senza figli, ora viene allontanata dal lavoro del

marito: lo scrittore non la vuole più come aiutante. Lei non è riuscita ad inserirsi a Londra, dove pure preferisce vivere, e non si è inserita affatto nel Dorset dove invece preferisce vivere lui.

Il matrimonio cade nel torpore. E molto presto Hardy si avvicina all'età in cui, come disse Emma, «i sentimenti di un uomo troppo spesso prendono un corso totalmente nuovo. Un'idea orientale del matrimonio segretamente pervade i suoi pensieri, ed ecco che è stufo della più perfetta e più consona delle mogli, scelta nella vita precedente». Insomma, Hardy pensa all'adulterio. Ancora una volta, come quando doveva pubblicare *The Poor Man and the Lady*, l'autore si trova in una situazione dove la cosa che più desidera (prima la pubblicazione, ora un'altra donna), è anche la cosa che più teme: in una società come quella vittoriana l'adulterio gli avrebbe rovinato la reputazione così faticosamente costruita, anche con la rinuncia alla pubblicazione di quel romanzo rivoluzionario giovanile.

Fu, per Hardy, un periodo di ansia ed eccitazione, che produsse due dei più intensi e pessimistici romanzi mai scritti in lingua inglese: *Tess of the d'Urbervilles* (1891) e *Jude the Obscure* (1895).

Se sotto sotto *Far from the Madding Crowd* ci vuole dire che un uomo forte, cauto, moderatamente coraggioso e profondamente radicato nella comunità sarà infine ricompensato malgrado tutto quello che il fato gli ha scagliato contro, per cui chiudiamo il libro con la piacevole consapevolezza che nella vita vale la pena provarci, gli esiti di *Tess* e *Jude* si collocano all'estremo opposto. Questi libri ci incoraggiano a pensare che solo uno stupido proverebbe mai a cercare di ottenere quello che vuole, come se l'intento profondo della narrazione fosse di dissuadere Hardy stesso dal fare un

colpo di testa e rovinarsi la vita. È una strategia che inevitabilmente influenza il lettore; sono libri che ti fanno sentire vulnerabile, che ti fanno accettare lo status quo: nel caso di Hardy, un matrimonio soffocante.

Di straordinario, però, ci sono l'enorme energia e la ricchezza del materiale chiamato a raccolta per perseguire questo fine, oltre alle reazioni radicalmente diverse del pubblico di fronte ai due romanzi. La chiave per capire queste reazioni, fortemente positive o altrettanto ferocemente negative, è la profonda ambivalenza di Hardy su chi debba essere biasimato per le catastrofi che rendono *Tess* e *Jude* libri tanto tristi da leggere: la società repressiva, il fato maligno o i personaggi stessi?

Sono romanzi lunghi, intorno alle trecentocinquanta pagine, e ci invitano, un po' come la scrittura di Verga, a immergerci in un mondo provinciale dove il paesaggio, il clima e l'affiatata comunità locale sono molto presenti e fortemente determinanti. Hardy offre sempre al lettore il dolce piacere della descrizione lussureggiante e della leggera commedia sociale. Siamo subito coinvolti, anzi completamente immersi. È chiaro che quest'uomo conosce davvero la sua terra e la sa evocare meravigliosamente, voluttuosamente. L'ama. Ha una passione per il suo territorio, come per la vita. Alla fine è proprio questo senso di realtà osservata da vicino e anche goduta a chiuderci nella trappola, proprio come la comunità e il paesaggio congiurano alla distruzione dei protagonisti.

Entrambi i romanzi ci presentano immediatamente un adolescente che viene, per così dire, scaraventato (o scaraventata) fuori dalla propria famiglia, nel vasto mondo, prima che sia davvero pronto per farne esperienza. E subito balza in primo piano il tema del rifugio e della protezione. La sedicenne Tess ha sei fratelli e sorelle e già nelle prime pagine leggiamo come

tutte queste giovani anime erano passeggeri della nave Durbeyfield, interamente dipendenti dai due Durbeyfield adulti, per svaghi, necessità, salute e per la loro stessa esistenza. Se i capi della famiglia Durbeyfield decidevano di navigare nelle difficoltà, nel fallimento, nella fame, nei disagi, nell'infamia e nella morte, a questa mezza dozzina di piccoli prigionieri sotto i boccaporti non restava che assoggettarsi a tale navigazione; sei creature inermi, cui non era mai stato chiesto se desiderassero vivere e a quali condizioni, e tanto meno a quelle così gravose cui si doveva sottostare facendo parte di una famiglia priva di risorse quale era quella dei Durbeyfield.

Insomma, Hardy ci sta preparando al disastro. Non bisognerà attendere molto. Una notte l'improvvido padre di Tess è troppo ubriaco per andare al mercato. Alzatasi prima dell'alba per condurre lei stessa il carro, la giovane Tess si addormenta alla guida, il carro si rovescia e il cavallo rimane ucciso, con una gravissima perdita economica per una famiglia già povera. Così la ragazzina, che si sente colpevole per quanto è accaduto, viene mandata a servizio dalla madre, vestita in modo tale da «apparire una donna, mentre era poco più di una bambina».

Le conseguenze sono di nuovo disastrose, ma vale la pena di vedere esattamente come si sviluppa la vicenda per notare con quanta cura Hardy oscuri la questione di chi sia il vero colpevole, creando un'atmosfera in cui si ha la sensazione che se può succedere qualcosa di brutto, ebbene succederà.

Tess prende servizio presso una famiglia benestante, forse anche aristocratica, di presunti lontani parenti, i d'Urberville; così lei e i suoi genitori credono che sarà trattata bene e protetta. In realtà, già al primo incontro, quando viene a prendere Tess con il suo calesse, il giovane ventenne Alec d'Urberville getta immediatamente gli occhi sulla ragazza e cerca di impressionar-

la e di spaventarla guidando il calesse a una velocità eccessiva. Pur essendo «di temperamento coraggioso», dopo l'incidente Tess è diventata «estremamente timorosa» quando si tratta di viaggiare su ruote, ed Alec non manca di sfruttare questo timore prima accelerando selvaggiamente, poi chiedendole un bacio come prezzo per rallentare. Terrorizzata, Tess accetta, ma quando lui rallenta cambia idea. Non vuole baciarlo. Alec la accusa di non mantenere la parola. Lo ha *promesso*. E siccome venire meno a una promessa – come lei sa – è peccato, accetta di baciarlo, pur protestando: «ma credevo che sareste stato gentile con me e che mi avreste protetto».

Hardy subordina sempre la semantica etica – bene, male, cosa è 'giusto' fare e cosa no – alla semantica della paura. Tess ha paura della velocità, ed è solo quella paura a farle promettere un bacio, ma ha anche paura di non ubbidire alle regole della morale. Obbedisce all'ordine di Alec per mantenere la promessa e gli dà un bacio perché ha paura delle conseguenze, se non lo farà. Come minimo lui si arrabbierà. Inutile dire che ha paura anche del bacio stesso.

Le cose peggiorano. Una sera, tornando tardi da una sagra con un gruppo di servi, Tess viene insultata da una ragazza ubriaca sua rivale. Temendo un'aggressione, saggiamente si sottrae alla zuffa, e poi, con fatale avventatezza, quando appare Alec accetta la sua offerta di essere riportata a casa sul suo cavallo. Hardy rimarca che «l'invito [di Alec] giungeva nella particolare circostanza in cui paura e indignazione verso gli avversari potevano essere trasformate, con un salto, in trionfo, e [Tess] si abbandonò all'impulso». Questa spiegazione incoraggia il lettore a chiedersi non in che modo Tess ha *peccato*, ma piuttosto come ha potuto commettere un tale *errore*? Di nuovo, la semantica etica è meno im-

portante rispetto a un'altra domanda: come posso sopravvivere, come difendermi quando l'impulso prende il sopravvento sulla cautela? In effetti l'etica, o il modo in cui la comunità interpreta l'etica e giudica i trasgressori, è solo un altro elemento da temere, alla stregua del clima o del rischio di una gravidanza.

L'atto sessuale in sé avviene fuori scena. Non sappiamo se Tess abbia partecipato, né se abbia capito quello che stava succedendo, e neanche se in quel momento fosse sveglia o meno. Anche questo è tipico di Hardy. Che abbia anche lei la sua parte di colpa oppure no, l'unica cosa che conta adesso sono le conseguenze: Tess è incinta e la società pronuncerà su di lei un giudizio severissimo. Infatti «uno smisurato abisso stava per scindere quella che d'ora in avanti sarebbe stata la personalità della nostra eroina da quella [precedente]». Dall'esperienza non si può mai tornare all'innocenza. Il passaggio dall'una all'altra è fatale. La vita è disperatamente pericolosa.

Perché, allora, dopo le loro delusioni romantiche, i personaggi di Hardy, non paghi, ci riprovano sempre? E perché dopo essere stato criticato per aver scritto di sesso e dopo aver manifestato quanto quelle critiche lo abbiano ferito, Hardy torna sempre, ma proprio sempre sul tema? Perché è irresistibile, è la vita stessa, e l'impulso ad avvicinarsi alla vita compete con l'impulso all'autoconservazione. Semplicemente, questa è l'esperienza, per Hardy: desiderare e simultaneamente temere le conseguenze del desiderio. Di cos'altro potrebbe mai scrivere? In uno dei suoi taccuini l'autore descrive una donna attraente che osserva durante un viaggio in barca lungo la costa del Dorset. La descrizione finisce così: «l'ho guardata per l'ultima volta mentre era in piedi sul molo quando la barca è ripartita. Piuma

bianca nel cappello, abito marrone, dialetto del Dorset, lineamenti classici, labbro superiore corto. Una donna che avrei sposato su due piedi, probabilmente con risultati disastrosi». Il desiderio innesca immediatamente il freno inibitorio dell'errore fatale. Ed è senz'altro per questo che leggiamo Hardy tanto avidamente: fa sembrare la vita eccitante e intensamente bella, anche se qualunque tentativo di afferrare quella bellezza porta al disastro. Potremmo dire, anzi, che il pericolo accresce la bellezza. Più si ha paura di provare piacere, più quel piacere ci appare bello.

Tornando a Tess, dopo il periodo catastrofico a servizio dei d'Urberville, la ragazza dà alla luce un bambino che subito muore. Ci sono molte morti infantili nei libri di Hardy. La morte di un bambino è sempre il segno che sarebbe stato meglio non lasciarsi coinvolgere nell'amore. Tess fa voto di non sposarsi mai e va a lavorare come mungitrice presso una grande fattoria che è abbastanza lontana da casa perché nessuno sappia della sua onta. Qui incontra l'uomo perfetto, Angel Clare, un gentiluomo apprendista allevatore. Per acuire il nostro senso di apprensione, entrambi i personaggi e la loro possibile ma difficile unione sono resi enormemente attraenti. Ecco Tess vista da Clare dopo un pisolino pomeridiano:

Non lo aveva udito arrivare e non si accorse subito della sua presenza nella stanza: stava sbadigliando e lui poté scorgere la rossa cavità della bocca come se fosse quella di un serpente, poi levò un braccio così in alto sopra la massa raccolta dei capelli e mostrò la serica delicatezza della pelle dove non giungeva l'abbronzatura, aveva il viso arrossato dal sonno e le palpebre poggiavano grevi sulle pupille. L'esuberanza della sua natura trapelava da tutta la persona. Era in quel momento particolare in cui l'anima della donna è più che mai incarnata nel corpo, quando anche la bellezza più spirituale si rivela carne e il sesso assume il ruolo preponderante.

Poi quegli occhi luccicarono attraverso la loro velata pesantezza, prima che il resto del viso fosse completamente liberato dal sonno. Con uno sguardo stranamente composto di gioia, di timidezza, di sorpresa, esclamò:

«Oh, signor Clare... mi avete spaventata...».

Hardy desiderava – così disse – «distruggere la bambola della narrativa inglese», per presentare la vera sessualità della donna. Ma non era, come ai critici moderni piace immaginare, un autore 'di sinistra' che lotta per l'emancipazione femminile. Ciò che per Hardy conta è la libertà di evocare il fascino e il terrore dell'esperienza sessuale. Chi, se non Hardy, avrebbe visto nella bocca della ragazza che sbadiglia le fauci del serpente? E nella sua bellezza Tess non è soltanto minacciosa, ma anche spaventata. E anche la sua paura è inquietante. Ecco la prima conversazione dei due giovani da soli:

«Che cosa vi spinge a fuggire in questo modo Tess?», disse. «Avete paura?».

«Oh, no, signore... non per quello che c'è all'aperto, specie ora che i fiori del melo cadono e la natura è tutta verde».

«Avete paura di ciò che sta dentro, vero?».

«Be', sì».

«Di che cosa, allora?».

«Non saprei dire».

«Del latte che diventa acido?».

«No».

«Della vita in generale?».

«Sì, signore».

«Ah, capita anche a me, molto spesso. Questa pastoia di vivere è piuttosto seria, vero?».

Due «vite tremule» che si avvicinano al grande momento. Alla fine Tess verrà perdonata per aver già perso la verginità e seppellito un figlio? Angel supererà le divisioni di classe, sposandola? Insomma, la vita è una

tragedia o una commedia? Alla fattoria tutto fa propendere per quest'ultima conclusione. Intorno al grande tavolo dove mangiano insieme, braccianti e mungitori si raccontano storie comiche di tradimenti. Altre tre mungitrici, giovani e carine, si invaghiscono anche loro di Clare. È un mondo spumeggiante, farsesco e divertente. Ma questo è proprio il tipo di atmosfera spensierata in cui è facile commettere un errore fatale. Quando Angel finalmente bacia Tess e lei risponde con «irriflessiva ineluttabilità» alla «necessità di amarlo», ci viene detto che «il perno dell'universo per le loro due nature» si è spostato per sempre.

Ignorando i consigli della madre, Tess trova il coraggio per scrivere una lettera a Clare in cui rivela la sua disavventura con Alec. La mette sotto la porta della camera da letto di lui, ma la lettera va a finire sotto un tappeto dall'altra parte della porta, così Angel non la legge. Hardy è stato spesso accusato di riempire le sue opere di coincidenze, quasi sempre a spese della felicità dei personaggi. Di nuovo, l'effetto è quello di creare confusione sul problema della responsabilità, dando anche l'inquietante impressione che un incontro casuale o una lettera messa nel posto sbagliato possano essere tanto devastanti per un destino individuale quanto la discriminazione di classe o l'ipocrisia morale. Le cose possono finire male per infiniti motivi.

Con il segreto di Tess ancora sepolto, la coppia si sposa. Finalmente sono soli. Non c'è nessuno che possa interferire. L'esperienza sessuale preparata in oltre un centinaio di pagine pervase da inebriante erotismo è imminente. Ma Clare, tra tutti i momenti possibili, sceglie proprio questo per confessare a Tess che qualche anno prima ha commesso il peccato di trascorrere «quarantott'ore nella dissolutezza, con una sconosciuta». Tess

lo perdona all'istante e, sollevata, coglie l'occasione per raccontargli la sua triste storia. Angel la respinge all'istante. Non faranno l'amore.

La scena è straordinaria. Improvvisamente le paure di entrambi gli amanti trovano piena conferma. Per Angel, Tess è una persona diversa; la decisione di sposare una ragazza di una classe inferiore si è dimostrata un terribile errore: «Te lo ripeto, la donna che ho amato non sei tu». Con «il terrore [...] sul suo volto pallido», Tess sente tutto il peso della morale vittoriana e del divario di classe che le piombano addosso. Nel frattempo, il lettore non può fare a meno di sentire che entrambi i partner sono sin troppo pronti a veder mandata all'aria la «gioia terrificante» dell'amore sensuale. I preliminari sono stati stupendi, ma la cosa in sé è troppo spaventosa. Non avendo «più nulla da temere», Tess si addormenta prima del previsto. Due giorni dopo, di sua iniziativa, torna a casa dalla madre.

Il romanzo prosegue descrivendo le conseguenze di queste mutate circostanze. Sposata ma abbandonata dal marito (che parte per il Brasile), Tess, spinta dalla necessità economica, alla fine torna da Alec e va a vivere con lui, infelicemente, come sua amante. Inutile dire che è a questo punto che Angel capisce di aver fatto un errore enorme e ricompare per mettersi sulle tracce della moglie. Sconvolta dal ritorno del marito quando, per come la vede lei, è ormai troppo tardi, Tess reagisce alle provocazioni di Alec e, in un attacco di disperazione, lo pugnala a morte. Poi fugge con Angel. Ma i due non sembrano avere l'energia o lo spirito di iniziativa necessario per tentare seriamente la fuga, e dopo un idillio breve quanto amaro, Tess viene arrestata e condannata all'impiccagione.

Sarebbe difficile esagerare l'impatto di *Tess* sull'opi-

nione pubblica nell'Inghilterra vittoriana. Le opinioni a favore e contro erano così feroci che per un certo periodo ci fu chi ci pensava due volte prima di organizzare una cena con sostenitori e detrattori: si rischiava la rissa. E, naturalmente, l'asprezza del dibattito non era dovuta al fatto che da una parte ci fossero lettori più intelligenti o più colti che non dall'altra: quello che contava era piuttosto la misura in cui il libro si intrecciava con i loro valori e la loro psicologia. Vale la pena, pertanto, farsi un'idea di ciò di cui discutevano i vittoriani, così da poter paragonare la loro lettura dell'opera al modo in cui oggi noi pensiamo al libro.

Inizialmente *Tess* fu pubblicato a puntate su una rivista per famiglie e, poiché i contenuti sessuali del romanzo rappresentavano un problema per i direttori della rivista, Hardy, che assecondava sempre, contrariamente a Joyce, gli editori perché temeva quanto loro la reazione del pubblico, ammorbidì il testo eliminando varie scene e riscrivendone altre. Quando poi la storia uscì in volume reintegrò il materiale espunto, nella convinzione che chi comprava libri fosse più indipendente e maturo rispetto ai lettori di riviste per famiglie. Nel reintegrare il materiale, onde evitare eventuali critiche Hardy sottotitolò il romanzo *A Pure Woman Faithfully Presented* (una donna pura presentata fedelmente). Ma, anziché placare i critici, invitandoli a vedere in Tess una vittima delle circostanze e a mettere da parte qualsiasi questione morale, parole forti come «pure» e «faithfully» sollevarono un coro di indignazione: a certi critici, infatti, lungi dall'essere pura, Tess apparve «una puttanella» e il romanzo «una storia rozza e sgradevole» raccontata «in maniera rozza e sgradevole» o ancora «una storia sospetta pubblicata in un modo sospetto».

Il fatto è che i lettori vittoriani erano abituati a pen-

sare alla sessualità in termini di morale, di comportamento buono o cattivo. Quello che volevano sapere era chi si era comportato bene e chi male, e che rapporto c'era tra i comportamenti dei personaggi e l'esito della storia, aspettandosi per lo più che i personaggi sarebbero stati premiati o puniti secondo lo schema tradizionale. In altre parole, leggevano guidati dalla semantica bene/male, in linea con le convenzioni sociali borghesi del periodo. Ma Hardy aveva in mente altre polarità. Né veramente buoni né veramente cattivi, i suoi personaggi erano piuttosto coraggiosi o paurosi, incauti o esitanti, generosi o avari, forti o deboli. Lui, poi, insisteva sull'innocenza di Tess: avrà pure fatto sesso fuori dal matrimonio, avrà ucciso persino, ma *in fondo* è buona. Nel libro tutta la simpatia del narratore è per lei, in barba alla morale vittoriana.

A peggiorare le cose – e non è chiaro se si sia trattato di una provocazione magistrale o di un tentativo *in extremis* di far contenti i critici – a spuntarla nel romanzo è *comunque* la legge vittoriana: Tess viene giustiziata dopo aver assassinato l'uomo che le ha tolto la verginità. Così, se, come ritenevano molti lettori dell'epoca, Tess è una piccola meretrice, alla fine viene punita. Ma la punizione è così estrema da sembrare una parodia della giustizia, una storia grottesca e terrificante. Esaminando con attenzione questo paradosso, noteremo che i vittoriani sono qui chiamati a sospettare che la retorica moraleggiante in cui incasellavano i comportamenti sessuali sia in realtà solo la copertura di una fobia profonda. A provocare la rabbia, allora, era la percezione che il romanzo minava il loro modo di pensare la vita. In questo senso, in effetti, il libro appariva molto più inquietante di quanto avrebbe potuto esserlo un attacco diretto alla loro concezione della morale. La storia

intensa e complicatissima di Hardy rischiava di allontanarli dai tradizionali e familiari valori di riferimento per tirarli dentro il suo mondo fatto di eccitazione e paura, suggerendo che queste sono le vere molle dell'agire umano. Comprensibilmente, molti lettori non vollero seguirlo e opposero una resistenza accanita. «Il comune senso di umanità contro la seduzione, l'adulterio e l'omicidio non sta forse al cuore di tutte le cose?», protestò il famoso critico Mowbray Morris, mostrando di aver capito perfettamente quale fosse la posta in gioco. «Sono queste le vere fondamenta della società umana», insisteva.

Oggi, come ho detto, *Tess dei d'Urberville* è quasi universalmente ammirato. Ma il motivo non è che abbiamo smesso di giudicare gli autori su basi morali: è la morale che è cambiata. Oggi, nella percezione dei lettori, l'intento della storia di Hardy è mostrare la crudeltà di un sistema sociale repressivo e ipocrita che permette a un maschilista sconsiderato come Alec d'Urberville o a un bacchettone complessato come Angel Clare di fare quello che vogliono a spese di una povera ragazza della classe operaia che è l'unica a pagarne le conseguenze. Insomma, il romanzo oggi è visto come un gesto di protesta, uno strumento di riforma sociale, una critica elaborata e profonda alla condotta vittoriana. Quasi che, se solo la società avesse affrontato le cose in modo leggermente diverso, Tess sarebbe stata felice e contenta e Thomas Hardy costretto a trovarsi un altro argomento di cui scrivere.

Naturalmente, questa nostra visione va di pari passo con un senso di superiorità nei confronti dei vittoriani, e, di conseguenza, con un senso di vicinanza a un romanziere che si ritiene abbia anticipato i tempi. Noi siamo moderni, aperti ed emancipati e capiamo il valore

degli artisti, contrariamente ai vittoriani. Colpisce che persino gli accademici più apprezzati e i critici più seri spesso leggano il libro in questa chiave. Così, la femminista Linda Shires conclude che Hardy stava «usando la 'defamiliarizzazione' per sensibilizzare i suoi lettori», «obiettivo primario di un romanziere che voleva che le donne fossero trattate diversamente, che voleva alterare le convenzioni linguistiche e riformare le istituzioni che deformano tanto le donne quanto la lingua». Per ironia, questo tipo di argomentazione – «deformare le donne», come se una donna, o anche un uomo, avesse una forma naturale corretta che le istituzioni sociali hanno corrotto – segue gli stessi criteri di valutazione di Mowbray Morris, che pure odiava il libro: a cambiare è solo la percezione di quello che si ritiene essere al «cuore di tutte le cose».

Io considero il romanzo molto diversamente: quando inventa Tess e la sua carica erotica (anni dopo lo scrittore si sarebbe legato in maniera piuttosto imbarazzante a una giovane attrice che recitò la parte di Tess in una pièce basata sul romanzo), Hardy scrive con un'immensa eccitazione vicaria. Per lui tratteggiare un personaggio come Tess era fonte di grandissimo piacere, e nel periodo in cui scrisse il libro e immaginò questa ragazza meravigliosamente bella, sensuale e innocente e la sua storia d'amore, questo piacere divenne un surrogato per ogni eventuale iniziativa sentimentale, benché senza dubbio alimentasse pericolosamente il suo desiderio di avventura; quindi, per avere un pieno controllo e, simultaneamente, per contrastare questo piacere vicario, costruisce una storia tristissima che lo mette (e ci mette) in guardia sul rischio fatale di soccombere ai propri impulsi e avvicinarsi alla «gioia terrificante».

Ma anche scrivere, come lo aveva avvertito Mere-

dith anni prima, fa parte della realtà, della vita, e se è pericoloso andare in cerca di un'esperienza sessuale, può esserlo anche scriverne. Di fronte alle pesanti critiche negative a *Tess* – e bisogna dire che Hardy sembra notare solo quelle negative, come se, di nuovo, cerchi sempre un alibi per non correre rischi – l'autore così si esprime lamentandosi: «Ebbene, se continua così non scriverò più romanzi. Solo uno stupido si alza in piedi per farsi fucilare».

In realtà, Hardy un altro romanzo lo scrisse, e decisamente più rischioso, più coraggioso, più negativo e più provocatorio di *Tess: Giuda l'oscuro*. Perché se è vero che *Tess* mette sul piatto tutte le ragioni possibili per non correre rischi nella vita, è anche vero che è pieno di bellezza ed erotismo. Ci spinge a desiderare e allo stesso tempo ci mette in guardia sulle conseguenze del desiderio. Si capisce che il suo autore, finito il libro, continuò a sentirsi intrappolato, insoddisfatto e carico di desiderio. Ed eccolo, infatti, tre anni dopo aver scritto *Tess*, comporre una breve poesia invitando alla prudenza, poesia che, a giudicare dalla sua corrispondenza di quel periodo, sembrerebbe autobiografica. Indirizzata a una donna che l'io lirico sperava diventasse sua amante, la poesia descrive un momento in cui i due «riparati in intimità» all'interno di una carrozza rimangono bloccati da una pioggia scrosciante, fermi davanti al luogo di destinazione. Come spesso accade nell'opera di Hardy, si allude alla paura dell'esperienza sessuale, per poi convincersi che l'ostacolo al piacere sia solo una circostanza casuale:

Poi il rovescio cessò, con mia triste e acuta
[sofferenza,
E il vetro che prima aveva riparato le nostre forme

Si aprì, e lei saltò fuori dalla porta:
L'avrei baciata se la pioggia
Fosse durata un minuto di più.

Non pago, dunque, delle conseguenze del suo desiderio, o della sublimazione dei suoi desideri nella narrativa, «Hardy si alza in piedi per una nuova fucilazione» e inventa la figura di Jude. Ma questa volta la sua invenzione è più estrema, da ogni punto di vista. Recensendo il romanzo, Edmund Gosse, amico di Hardy, si chiedeva: «Ma che cosa avrà fatto a Mr. Hardy la Provvidenza, per indurlo a insorgere nelle terre fertili del Wessex e scuotere il pugno contro il suo Creatore?».

Raccontiamo brevemente la trama, per evidenziare la continuità, ma anche l'*escalation* nella strategia di Hardy dopo *Tess*. Prima, però, diciamo che questa *escalation* in parte sta nella decisione di Hardy di eliminare le sue abituali rassicuranti descrizioni della vita di campagna, il coro amabile dei rustici del villaggio, quella generale piacevolezza delle cose belle della vita che rendono gli altri romanzi tanto vivaci e divertenti, seppure al contempo profondamente dolorosi. Con *Jude* Hardy va dritto al cuore della sua visione: pericolo e disillusione. Jude, un povero orfano che si tuffa nello studio per nascondersi dalla vita, che vorrebbe poter rimanere bambino e non crescere mai, subisce una brusca iniziazione quando è sedotto da una rozza ragazza di campagna, Arabella, figlia dell'allevatore di maiali, che resta immediatamente incinta. Nel volgere di poche pagine, Jude si sposa, si separa e inizia a lavorare come muratore (il mestiere del padre di Hardy), poi si innamora di una cugina colta e raffinata, Sue, talmente terrorizzata dal sesso che quando, per sfuggire all'intensità del rapporto con Jude, sposa un uomo molto più vecchio, gli si nega e rimane

vergine. Lasciato il marito e tornata da Jude, Sue spera che questi accetti un rapporto senza sesso, poi cambia idea e gli si concede solo quando teme che il desiderio fisico possa ricondurlo dalla moglie. Come sempre, è la paura che fa agire i personaggi.

Una volta cominciata la vita di coppia, casi sfortunati e sventure abbondano. Jude fa un tentativo dopo l'altro per migliorare la sua posizione, impara il latino, sogna di andare all'università, ma soccombe sempre alle necessità economiche impellenti e alla discriminazione di classe. In particolare, deve provvedere al figlio avuto da Arabella e ai due nati da Sue; tra i vari ostacoli che incontra, si vede anche rifiutare dalla gente un alloggio perché lui e Sue non sono ufficialmente marito e moglie. Sue, per parte sua, non riesce a superare il senso di appartenenza al vecchio coniuge e la paura di essere punita per averlo lasciato, anche se tra i due non c'è mai stato sesso. La catastrofe arriva quando il figlio che Jude ha avuto dalla moglie Arabella, percependo il disagio tra gli adulti, impicca entrambi i bambini più piccoli e poi sé stesso. L'unica spiegazione che lascia è una nota: «Fatto perché siamo in troppi».

La scena in cui Jude e Sue tornano a casa e scoprono i loro tre figli morti, pur descritta in termini essenziali, senza particolari melodrammatici o violenti, è una delle più terrificanti e deprimenti che io riesca a ricordare nell'intera mia esperienza di lettore. E questo bisogna dirlo. Le nostre reazioni immediate leggendo un libro sono importanti. È per questo che si scrivono i romanzi. Dopo centinaia di pagine in cui abbiamo imparato a conoscere Jude e Sue e il mondo che li circonda, e condiviso la loro lotta per costruire una famiglia, la scoperta dei tre cadaveri è la morte della speranza *tout court*, la prova che ogni tentativo di raggiungere la felicità, di

vincere i pregiudizi, di credere nella libertà personale, è destinato a finire in disastro. Di certo sarebbe stato meglio se Jude non ci avesse neanche provato, se avesse accettato la sua posizione subalterna e sopportato una moglie rozza, se avesse bevuto di più e pensato di meno.

Per provocare ulteriormente i suoi lettori vittoriani, Hardy offre un'altra conclusione, beffardamente in linea con le loro norme morali: sconvolta dalla morte dei figli, Sue abbraccia la religione e torna dall'anziano marito, mentre Jude, nuovamente sedotto da sua moglie Arabella, torna da lei per un breve periodo e poi muore. La forma della giustizia vittoriana è dunque ancora una volta preservata, ma in forma di incubo, come una terribile restrizione del potenziale umano.

È davvero difficile leggere *Jude* sino in fondo. Se *Tess* abbonda di piacere vicario e voyeuristico, perché Hardy è incredibilmente bravo a descrivere il mondo e la gente, qui non c'è altro che sofferenza. Non è un libro a cui si ritorna con entusiasmo. Ma non è un libro che si dimentica. Hardy doveva saperlo perché inserì un'introduzione che esprime tutta la sua ansia nel presentare al pubblico il romanzo:

Per essere un romanzo rivolto da un uomo a uomini e donne che abbiano superato la maggiore età; che cerca di descrivere senza affettazione l'ansia e l'inquietudine, la derisione e i disastri che possono accumularsi sulla scia della più forte delle passioni note all'umanità, e di indicare, fuori dai denti, la tragedia delle aspirazioni inappagate, non mi risulta che ci sia alcunché nello svolgimento su cui si possa obiettare.

Da una frase tanto piena di cautela e apprensione – che nella traduzione italiana poi è stata totalmente fraintesa – risulta evidente che, invece, Hardy sapeva perfettamente che qualcosa su cui obiettare c'era. E

aveva ragione. «Jude l'osceno», scrisse un critico. «Un incubo vergognoso», scrisse un altro. «Hardy il degenerato», un altro ancora. Un vescovo annunciò di aver sotterrato la sua copia del libro, raccomandando a tutti di fare altrettanto. Questa valanga di critiche, in cui cadeva ogni distinzione tra l'opera e il suo autore, provocò una crisi nella carriera di Hardy. Era come se, senza neanche commettere l'adulterio che sembrava bramare nella vita privata, fosse nondimeno riuscito a tirarsi addosso, attraverso la scrittura, proprio l'ostracismo e l'infamia che temeva, quelle critiche presagite e, forse, perversamente *necessarie* per potersi definire coraggioso. Sua moglie, alla quale le implicazioni del romanzo saranno risultate di certo sin troppo chiare, lo detestava, e non perdeva occasione per rendere pubblica la sua avversione. Accusato di essere a capo di una «Lega anti-matrimonio» e di propugnare l'amore libero, a soli cinquantacinque anni Hardy cedette e decise che non avrebbe più scritto romanzi. Troppo pericolosi. D'ora in avanti, si sarebbe dedicato solo alla poesia.

Forse posso esprimere più pienamente in versi idee ed emozioni che contravvengono all'opinione cristallizzata e inerte – dura come un sasso – che la più parte degli uomini ha un interesse acquisito nel sostenere... se Galileo avesse detto in versi che era il mondo a muoversi, l'Inquisizione forse lo avrebbe lasciato in pace.

Questa distinzione di Hardy tra cosa si può dire in poesia e cosa in prosa fa tornare in mente le diverse reazioni, nell'Italia ottocentesca, suscitate dalla prosa e dalla poesia di Leopardi. Quando le *Operette morali* fecero la loro prima apparizione, furono considerate troppo pessimiste e anticristiane, tanto che uno dei giudici del premio dell'Accademia della Crusca ritenne

che, lungi dall'essere morali, minassero le basi della morale stessa. Viceversa la poesia di Leopardi, in particolare i *Canti*, che esprimevano la medesima visione, furono molto apprezzati, in parte per l'incanto della lingua e poi in virtù di quel comune sentire secondo cui ciò che viene espresso in poesia è solo uno stato d'animo, un'atmosfera passeggera, quindi non ha lo stesso peso di un'argomentazione intellettuale espressa in prosa; né la poesia sembra voler spingere il lettore ad assumere una propria posizione in merito, come invece fa la prosa. E questo è particolarmente vero nel caso del romanzo. L'interazione dei personaggi che affrontano certe situazioni, le conseguenze del loro agire, l'oscillare tra pensiero e azione, mondo esteriore e interiore, obbligano in un certo senso il lettore a misurare tutta questa gamma di esperienze sulla propria, analogamente a come ci si confronta con le vite degli altri nella conversazione quotidiana. Ed è qui che il retroterra personale del lettore, o il contesto culturale in cui vive, diventano importanti nel determinare la sua reazione.

Concludiamo queste nostre riflessioni su Hardy esaminando come un altro grande scrittore, D.H. Lawrence, reagiva di fronte ai libri di Hardy. Nato nel 1885, Lawrence aveva tutti i requisiti giusti per leggere e capire Hardy. Come Hardy, sin da bambino aveva sempre avuto una salute cagionevole, ed anche la sicurezza economica della sua famiglia dipendeva dal lavoro manuale, per il quale egli risultò subito inadeguato. Come Hardy, era molto legato a una madre protettiva, che gli instillava un senso di pericolo nei confronti della vita, ma anche ambiziosa nei suoi riguardi, pronta a spingerlo ben presto nel mondo – una combinazione destinata a diventare ansiogena. Come Hardy, proveniva da un'umile provincia, e lottò contro i pregiudizi di classe

e l'opposizione ai contenuti sessuali e politici delle sue opere per riuscire a pubblicare a Londra e diventare qualcuno nel mondo letterario. Era anche grande ammiratore di Hardy e, agli inizi della sua carriera, scrisse un intero libro di critica su di lui, *A Study of Thomas Hardy*, in cui però esprimeva il suo disaccordo con lo scrittore più anziano: la posizione di Lawrence non era né quella dei vittoriani, offesi dal modo in cui Hardy trattava il sesso e la morale, né quella moderna, in cui il pessimismo dello scrittore viene giustificato in quanto strumento di riforma. No, essenzialmente Lawrence attacca Hardy *perché incita il lettore ad avere paura*.

Il saggio si apre con alcune affermazioni da cui si capisce subito che Lawrence si muove nella stessa semantica di Hardy, pensa negli stessi termini di libertà, coraggio, paura. «L'obiettivo finale di ogni organismo vivente, creatura o essere, è la piena realizzazione di sé stesso», sostiene Lawrence; eppure, sfortunatamente, la maggior parte delle persone ritiene che «la vita sia una grande lotta per l'autoconservazione», a causa di «una codardia che non vuole lasciarci vivere». Hardy dipinge «personaggi eccezionali» – Tess, Jude – che lottano per raggiungere la piena realizzazione – e questo per Lawrence è proprio il tema che va affrontato in un romanzo – ma escogita sempre uno stratagemma perché vengano distrutti, o meglio «intimiditi» dallo spirito di autoconservazione della comunità. Alla fine, in ossequio all'idea che «lo spirito dell'Amore deve sempre soccombere davanti al cieco, stupido, ma sovrachante potere della Legge», Hardy va «contro sé stesso» per «schierarsi con la media, contro l'eccezione», e tutto questo «per spiegare il proprio senso di fallimento».

Lawrence non ci dice qual è questo «fallimento», ma

è chiaro che, avendo capito come nell'opera di Hardy tutto tende nella direzione della paura e della disfatta, Lawrence vi si definisce per contrasto. È come se Hardy fosse il tipo di scrittore che lui, Lawrence, avrebbe potuto essere se non avesse superato le proprie paure. E aggiunge che, sebbene l'opera di Hardy prenda sempre una brutta piega, vale comunque la pena di leggerla, perché il romanzo è una forma che, nel raccontare di azioni e personaggi, è percorso inevitabilmente da così tanta vita da non potersi mai ridurre a una singola posizione dogmatica; anzi, esso incoraggia la discussione e il dibattito, spesso in contrasto con la posizione di chi l'ha scritto. Lawrence, insomma, giustifica la propria decisione di scrivere romanzi suggerendo che il romanzo, per sua natura, è il terreno della libertà e non della coercizione, dell'autorealizzazione e non della repressione. E la libertà, più di qualsiasi sistema etico, è un imperativo *morale*. Lawrence sta dicendo che il superamento della paura attraverso l'affermazione della libertà è la più importante delle leggi etiche, rovesciando così le posizioni convenzionali. Una volta fatto questo, può polemizzare con Hardy e con le sue trame narrative all'insegna del timore, ma anche apprezzarlo, o piuttosto apprezzare di porsi polemicamente 'in conversazione' con lui. Questa posizione di Lawrence ci dice anche come vuole che vengano letti i suoi lavori.

Tornando ad Hardy: abbandonato il romanzo per paura delle reazioni dei critici, riuscì davvero a raggiungere gli stessi obiettivi personali scrivendo poesie? La sua è una poesia che si focalizza molto sul paesaggio, sul fatalismo, il quietismo e la rassegnazione; è l'opera di un uomo che si va convincendo che i giochi ormai sono fatti, un uomo che si è arreso. Ecco una delle tante poesie di Hardy in cui chi parla è già morto:

Si avvicina l'inverno;
Ma non mi riporterà
la pena del mio lutto:
Nessuno muore due volte.

Volano petali di fiori;
Ma poiché è accaduta una volta,
La scena di quel distacco
Non può più straziarmi.

Gli uccelli cadono per il timore:
No, non perderò la vecchia forza
Nel tratto nero e solitario del gelo:
Forza da tempo fuggita!

Le foglie gelano e si ingriscono;
Ma gli amici non possono raffreddarsi
In questa stagione come un tempo
Verso chi non ha nessuno.

La tempesta può distruggere;
Ma l'amore non può addolorare
Quest'anno il cuore
Di chi cuore non ha.

Nera è la veste della notte;
Ma la morte non turberà
Chi dopo di là dalla titubanza
Aspetta senza speranza.

Questa poesia mi spinge a tornare ai romanzi di Hardy per parlare di qualcosa che, nel concentrarmi soprattutto sugli intrecci, ho tralasciato ma che è invece cruciale per capire la reazione del lettore, qualcosa che ci spiega perché, persino quando criticavano l'etica di Hardy, i vittoriani continuassero comunque

a leggerlo: i paesaggi. Secondo molti, la rappresentazione del paesaggio del Dorset resta la sua più alta realizzazione e di certo l'eccesso sontuoso delle evocazioni dei campi, dei fiori e della vita agricola in tutte le sue attività stagionali offre un piacevole conforto alle speranze sempre spezzate dei giovani personaggi. Ma in Hardy il paesaggio è più che un mero sfondo o una consolazione. Sempre di più si percepisce nella sua scrittura il desiderio di fuggire ansie e dilemmi personali lasciandosi assorbire dal mondo della natura. Sola in un bosco di notte, per esempio, Tess scopre che «il difficile impegno di essere vivi si attenua al minimo». E ancora, in momenti più felici, la sua «figurina flessuosa e furtiva diveniva parte integrante della scena». Quando è infelice, si consola immaginando la sua finale fusione con la natura, dopo la morte, quando sarà «ricoperta d'erba, dimenticata».

Questo desiderio di essere assorbiti dalla natura sembra appartenere tanto a Hardy che ai suoi personaggi, e in effetti è alla base del suo stile e del suo amore per l'evocazione, che è tutt'altra cosa rispetto alla scrittura evocativa di Joyce. Il piacere non sta mai, come in Joyce, nella novità dell'espressione, ma piuttosto nella brama di andare incontro alla natura descritta, di crogiolarsi in lei e nelle parole che la descrivono. Ecco un momento del romanzo *The Return of the Native*, in cui il protagonista Clym, dopo aver subito una serie di battoste, fisiche e sentimentali, è obbligato a procacciarsi da vivere tagliando la folta vegetazione della brughiera di Egdon; è un lavoro umilissimo, ma lui lo trova meravigliosamente anestetizzante:

Era una macchia scura in una distesa di cespugli color verde oliva e niente di più. [...] La sua vita quotidiana aveva un carattere curiosamente microscopico, essendo il suo mondo limitato

a un raggio di pochi metri dalla sua persona. Gli erano familiari gli animali striscianti e gli insetti alati, alla cui razza gli sembrava d'appartenere. Le api gli ronzavano intorno alle orecchie come se gli fossero amiche e s'attaccavano ai giunchi e ai fiori della finestra in sì gran numero da piegare i rami a terra. Le strane farfalle color ambra che si vedono a Egdon e difficilmente altrove, fremevano al respiro delle sue labbra, gli si posavano sulla schiena china, scherzavano con la punta lucente del suo falchetto, mentre lo muoveva su e giù. Tribù di cavallette color verde smeraldo gli saltellavano sui piedi, ricadendo goffamente sulla schiena, sulla testa o sui fianchi, secondo i casi, come acrobate inesperte: oppure, sotto le foglie di felce, corteggiavano rumorosamente altre cavallette silenziose di colore più modesto. Grosse mosche, ignare di dispense e moscheruole, e affatto selvatiche, gli ronzavano attorno senza sapere ch'era un uomo. Le bisce entravano e uscivano dai loro nidi tra le felci con la lucida pelle giallo azzurra: era infatti la stagione in cui, lasciando il vecchio involucro, mettono in mostra i loro colori più vivi. Nidiate di coniglietti uscivano dalle loro tane a riscaldarsi al sole sui monticelli di terra; e i caldi raggi solari, penetrando nel delicato tessuto delle loro orecchie, le rendevano rosse come fuoco e così trasparenti che vi si poteva scorgere il disegno delle vene. Nessuno di questi esseri aveva paura di lui.

«Nessuno di questi esseri aveva paura di lui». La prodigalità di dettagli in questo brano ci fa capire come la dinamica creata dai problemi relativi a paura e coraggio influenzi lo stile di Hardy, che sembra cercare nella ricchezza della lingua e del paesaggio un piacere e un rifugio analoghi al conforto che trova Clym quando sottopone il suo corpo a un'immersione nella natura che quasi anticipa la decomposizione. Questo ci riporta alla consuetudine degli anni successivi, in cui Hardy scrive poesie vestendo i panni di chi è già morto, di chi è già al di là del mondo del desiderio e del rischio che a lui appaiono tanto terrificanti. E, in effetti, il desiderio di morte in Hardy è sempre in agguato. In una lettera del 1888 osserva:

se c'è un modo per prendersi una soddisfazione malinconica dalla vita, questo risiede nel morire, per così dire, prima di uscire dalla carne; con la qual cosa intendo l'agire alla maniera dei fantasmi, vagando nei luoghi infestati e guardando gli oggetti circostanti con i loro occhi. Pensare alla vita come trapasso è triste, pensarla come passato è per lo meno tollerabile. Quindi, persino quando entro in una stanza per fare visita a qualcuno, ho inconsciamente l'abitudine di guardare la scena come se fossi uno spettro non abbastanza solido da poter influenzare il mio ambiente.

Si può affermare che è questa la strategia a cui Hardy ricorre nelle sue poesie. Un fantasma che osserva la vita a distanza, a distanza di sicurezza. Il godimento voyeuristico e vicario dei romanzi, che attizzava il desiderio e poi lo bloccava raccontando delle sue conseguenze catastrofiche, svanisce; qui ritroviamo invece il piacere crepuscolare di perdere l'individualità per essere assorbiti nella più generale esperienza umana. Il sostantivo «haunt» (luogo infestato) ricorre con notevole frequenza. Lessico e sintassi arcaici evocano un mondo in cui il melodramma si è concluso da tempo, affondando piacevolmente in una indulgente memoria collettiva.

Per tirare le somme, che cosa significa allora 'incontrare' Hardy? Se ci si avvicina a lui con domande e curiosità, se gli chiediamo che cosa veramente intendeva dire, si terrà sulle sue. Hardy viveva nel timore che qualsiasi informazione sulla sua vita privata potesse essere usata contro di lui, per questo distrusse quasi tutti i suoi appunti personali e le sue lettere e scrisse di proprio pugno una biografia pensata per la pubblicazione postuma a firma della sua seconda moglie, con la speranza di bloccare ogni biografo potenzialmente ostile. Se siamo giovani e attraenti, forse Hardy sarà bonario e galante, ma si tirerà inevitabilmente indietro se cerchiamo di ricavare qualcosa dall'incontro. Se siamo

in pace con noi stessi ed entusiasti alla prospettiva di migliorare le nostre vite e quelle di chi ci circonda, o se siamo innamorati, riconoscerà ed apprezzerà il nostro entusiasmo, magari ne sarà pure contagiato, ma poi lentamente inizierà a minarlo, ricordandoci tutte le insidie che sono in serbo per noi, come tutto può cambiare, quante cose possono andar male. Naturalmente lo farà in modo gradevole ed elegante, ma il suo orientamento è questo. Se ci accostiamo a lui da infelici, ci inviterà a trovare consolazione nella natura, nella sua bellezza, nella sua vastità, la sua silenziosa accettazione, ci dirà che nelle medesime circostanze si sono trovati milioni di persone prima di noi e, del resto, c'era da aspettarselo. Se lo incontriamo dopo aver perduto una persona cara, ci dirà che sbagliamo ad affliggerci. «Per essere schietti», scrisse a un amico a cui era appena morto il figlio di dieci anni, «penso che non ci si debba mai rammaricare per la morte di un bambino, se si riflette su ciò a cui è scampato».

Reazioni frequenti e assolutamente comprensibili nei confronti di Hardy sono sempre state la rabbia e il rifiuto. Non lo accetto. Non ci sto. Le conversazioni con i grandi autori raramente sono facili o totalmente gratificanti. Nel caso di Hardy, tutto dipende da quanto sei disposto a pazientare con una persona che trova la vita assolutamente terrificante.

D.H. LAWRENCE, LA PAURA COME PECCATO

Il rischio in questo mio approccio ai testi letterari è che possa sembrare schematico o riduttivo. Quello che sto cercando di proporre è un modo diverso di pensare a *come* leggiamo, a *come* la nostra mente entra in relazione con questo o quel testo, un diverso modo di affrontare e analizzare un testo narrativo, per essere più consapevoli delle nostre reazioni di lettori e dei motivi di quelle reazioni.

Abbiamo visto che questa modalità di lettura implica identificare i valori, e la tensione tra i valori, che sono dominanti tanto nella narrativa quanto nella vita dello scrittore, e vedere come la scrittura stessa si integri con la risoluzione di quella tensione nella vita dello scrittore. Ciò, tuttavia, non significa che io stia insinuando, ad esempio, che chiunque sia 'imbrigliato' tra il desiderio di libertà e la paura delle conseguenze di quella libertà, come lo era Thomas Hardy, scriverà come lui, o che chiunque percepisca la vita come contaminazione, ma avverta al tempo stesso che la purezza e il ritiro dalla vita siano alla fine alienanti, scriverà come Pavese. Entro una determinata gamma di valori si possono assumere molte, moltissime posizioni e, naturalmente, ogni storia personale, ogni contesto sociale è diverso dall'altro.

Come abbiamo visto, D.H. Lawrence riconosce subito che la scrittura di Hardy nasce dalla semantica della paura, ma è in profondo disaccordo con lui. Vediamo allora come l'impulso all'autorealizzazione, in particolare la libertà sessuale, e il timore delle sue conseguenze (proprio gli elementi che abbiamo individuato in Hardy) spingano Lawrence a scrivere libri completamente diversi, ma che sembrano anche essere 'in conversazione con Hardy', cioè che parlano dei suoi stessi sentimenti e dilemmi. Lawrence, come sappiamo, condivideva con Hardy le umili origini, la gracilità fisica in un mondo che attribuiva valore alla forza, una madre protettiva che lo sollecitava a una vita intellettuale intesa come compensazione. Contrariamente ad Hardy, però, Lawrence non era il primo figlio, ma il quarto di cinque, e dovette aspettare che morisse il secondo figlio per diventare il prediletto della madre. Crebbe, cioè, in una situazione di competitività tra fratelli. La madre di Lawrence, poi, morì quando lui aveva venticinque anni e con la successiva dissoluzione della famiglia non c'era più un 'nido' a cui poter tornare. Non poté, come accadde ad Hardy fino a sessant'anni, godere della protezione della madre. Ma la differenza più evidente tra le due famiglie era il livello del conflitto tra i genitori di Lawrence, di cui l'autobiografico *Figli e amanti* offre un vivido resoconto.

Il romanzo racconta la storia di Paul Morel, cresciuto in una piccola città mineraria delle Midlands inglesi, di suo padre, un minatore, vivace e molto popolare tra i concittadini, e di sua madre, maestra di scuola, quindi più colta del marito, che si appella costantemente a un preciso sistema di valori etici. La coppia litiga ferocemente e il lettore è invitato a schierarsi – in genere a prendere le parti della madre, fisicamente più debole –,

ma ha sempre la sensazione che i due non arriveranno mai a risolvere veramente i loro conflitti.

Cominciò una lotta tra marito e moglie, una lotta a sangue, terribile, che sarebbe cessata solo con la morte di uno di loro. Ella lottava per fargli assumere le sue responsabilità, per farlo adempiere ai suoi impegni; ma era troppo diverso da lei: la sua natura era soltanto sensuale, e lei si sforzava per renderlo morale e religioso.

La lingua del conflitto – vincere/perdere, vittoria/sconfitta, trionfo/umiliazione – è così pervasiva in *Figli e amanti* da far pensare che sia il conflitto a stabilire la polarità dominante, che ciò che più conta, per Lawrence, sia vincere. Non solo ci sono capitoli che si intitolano «Nascita di Paul e nuova lite» e «Conflitto in amore», ma ogni accadimento e ogni rapporto vengono descritti in termini di conflitto e di competizione. I ragazzi Morel sono più amati dai genitori quando vincono premi gareggiando con altri. La signora Morel «aggregisce» il sacerdote per i suoi sermoni; il figlio maggiore, William, litiga con i figli dei vicini, e litiga con sua madre a causa delle sue varie ragazze (che percepisce in termini di conquista). Paul litigherà con sua madre, con Miriam (la sua prima ragazza), con un'altra amante, Clara, e, violentemente, fino allo scontro fisico, con Baxter Dawes, marito di Clara. Da bambino, osservando le ombre disegnate dal fuoco sulle pareti, gli sembrava che la sua stanza fosse «piena di uomini che lottassero in silenzio». Persino nei dialoghi più brevi il linguaggio della lotta emerge costantemente: arrivato dopo suo figlio al pub in cui verranno distribuiti gli stipendi, Morel chiede a Paul: «mi hai battuto?». E quando gli offre da bere, si trova di fronte alla «feroce moralità» del figlio. La giocosità di Paul, una volta cresciuto, si manifesta im-

mancabilmente come un finto combattimento. Spesso viene descritto in lotta con i propri sentimenti. Alla fine del romanzo, quando la madre perde la sua «battaglia» contro il cancro, Paul è uno che «lotta contro la disperazione».

Ma se il conflitto è in primo piano – come non lo è mai in Hardy, per il quale solo il più sconsiderato degli sconsiderati arriva a battersi –, nondimeno l'atteggiamento verso il conflitto è governato dalla paura. Ogni personaggio si posiziona immediatamente a seconda di come paura o cautela, coraggio o imprudenza, lo predispongono al conflitto. Morel è «sbadato e incurante del pericolo»; «non aveva la benché minima paura», ma d'altra parte è «come se temesse di apparire troppo contento» in presenza di sua moglie e «continuava a fuggire la battaglia con sé stesso». Quando prova a lasciare la famiglia, non ha «neppure il coraggio di portarsi il suo fagotto fuori del giardino». Fisicamente più debole, la signora Morel è spinta a lottare per paura di perdere il sostegno economico («temevo solo che desse in pegno qualcosa», dice quando il marito scappa di casa) o per paura di perdere i figli a vantaggio di altre donne. Miriam, la ragazza di Paul, teme ogni incontro che possa rivelarsi doloroso; ha persino paura di offrire del mais a una gallina per timore di essere beccata. E soprattutto, ovviamente, ha paura del sesso.

Ma anche se i personaggi sono sempre spaventati, in un modo o nell'altro, Lawrence non invita il lettore a temere catastrofi imminenti, espediente narrativo che in Hardy muove sempre l'intreccio, accrescendo la tensione e il nervosismo del lettore. Al contrario, è la psicologia della paura ad interessarlo, non la conferma del disastro, e si chiede costantemente: è giusto aver paura o è possibile, anzi auspicabile, superarla?

L'analisi più intensa del rapporto tra paura e conflitto si ha nella presentazione di Paul, alter ego di Lawrence. Paul teme la battaglia tra i genitori:

I bambini trattenevano il fiato, in silenzio, aspettando una pausa del vento per sentire quel che il padre stesse facendo: forse avrebbe picchiato ancora la mamma. V'era in loro un senso di orrore, una specie di brivido nella notte, un presagio di sangue.

Il risultato di tale esperienza è che il ragazzo si ritrae da ogni forma di coinvolgimento nel mondo adulto. Quando va a ritirare lo stipendio del padre perché questi è ammalato, è talmente terrorizzato da non riuscire a parlare davanti ai minatori. E, tuttavia, ritrarsi dalla mischia significa rischiare l'esclusione dalla vita. Quando Paul e suo fratello Arthur non trovano amici con cui giocare e azzuffarsi, sembrano «ansiosi» e provano una «vera desolazione». Ritrovare con i compagni è un piacere, anche se «tutti [...] si azzuffavano pieni di furia, finché scappavano a casa impauriti».

Paul inizia a capire che deve superare le sue paure se vuole impegnarsi nella lotta della vita, quando sua madre lo porta in città per un colloquio di lavoro. Come il Jude di Hardy, Paul non ha alcun desiderio di crescere. Vuole rimanere bambino e trascorrere una vita sicura e tranquilla accanto a sua madre. D'altro canto, stante lo spirito di competizione in famiglia, è abituato a «misurarsi con gli altri». Il verbo 'ritrarsi' qui diventa importante perché stabilisce un legame tra la paura e la necessità di coinvolgersi. Sia Paul che sua madre 'si ritraggono' dalla vita, ma lei ha comunque imparato a combattere per i propri diritti. La paura è comprensibile ma *inappropriata*. Non aiuta.

Il colloquio di lavoro viene presentato in toni esilaranti, come una battaglia in cui Paul è troppo imbaraz-

zato e timoroso per riuscire a imporsi, finché Mr. Jordan, che vuole offrirgli di occuparsi della corrispondenza con i clienti francesi, gli dà una lettera da tradurre in inglese. Quando Paul traduce *doigts* con 'fingers' ('dita'), Mr. Jordan lo corregge, spiegandogli che la parola in realtà significa 'toes' ('dita dei piedi'); offeso, Paul all'improvviso assume «un atteggiamento di sfida»: «invece sì che significa 'dita'», insiste. Lottando contro la propria timidezza, Paul ottiene il lavoro. Nei romanzi di Hardy non si ha mai un simile risultato positivo.

Una volta deciso di coinvolgersi nella vita e nei suoi conflitti, però, le paure si moltiplicano, e la paura più strana di tutte, quella che ci fa capire che la polarità di valori dominante per Lawrence sarà paura/coraggio anziché vincere/perdere, è la paura... di vincere. Nelle situazioni di crisi la paura accende l'odio, quindi la crudeltà, e si è tentati di schiacciare il proprio antagonista. Ma, se lo farai, le conseguenze saranno veramente disastrose. Dopo una lite furibonda con la moglie, il padre di Paul, ubriaco, la chiude fuori al freddo, ma subito dopo prova un'«incertezza, una perdita di fiducia in se stesso». E quando le lancia contro un cassetto che la ferisce alla testa, «la sua virilità si incrinò, aveva fatto male più a sé stesso che a lei». Ottenere una vittoria fisica tanto brutale rappresenta in realtà un fallimento che chiude qualunque possibilità di avere una relazione fruttuosa. Alla fine la signora Morel, più debole dal punto di vista fisico ma più forte a livello psicologico, coinvolge i figli in un'alleanza contro Morel, che viene «del tutto tagliato fuori dalla vita familiare». Ma anche per lei conquistare una simile vittoria porta alla rovina: ora è 'ferita' dalla sua incapacità di amare il marito e costretta a cercare il proprio appagamento in un rapporto insoddisfacente con i figli.

I pericoli della vittoria vengono evocati più e più volte nel romanzo. Quando Paul si batte con Baxter Dawes, marito di Clara, con cui ha una tresca, gli sembra di avere la vittoria in pugno e capisce che è sul punto di strangolare il rivale. Allora si rende conto che una simile vittoria sarebbe fatale. Molla la presa e permette a Dawes di avere la meglio e di picchiarlo brutalmente, ma questo gli darà un potere psicologico sull'altro quando si rincontreranno in futuro. Nei romanzi di Lawrence questo schema si ripete frequentemente: per arrivare alla realizzazione di sé è essenziale superare la paura e coinvolgersi nella battaglia della vita; chi è troppo pauroso per farlo, verrà isolato e sopraffatto. Ma la totale eliminazione di un antagonista lascia un senso di desolazione. Non c'è più nessuno con cui lottare.

Come in *Tess*, al centro di *Figli e amanti* c'è un coreggiamento lungo e frustrante. Paul e Miriam, la sua ragazza, non si sentono pronti al matrimonio e non sembrano avere il coraggio di fare l'amore. In *Tess*, ricordiamo, il rapporto sessuale viene negato quando, avendo appreso del passato di Tess, Angel dichiara: «eri una persona, e ora sei un'altra». Una volta acquisita una propria storia personale e una propria individualità, Tess cessa di essere un facile oggetto del desiderio e Angel non riesce ad amarla; diventa troppo complicata. In *Figli e amanti*, per converso, Paul scopre che per fare l'amore con Miriam deve *smettere* di vederla come un individuo (sempre terrorizzato, poi) e scoprire invece in lei e anche in sé stesso l'istinto sessuale, potente e impersonale. Leggiamo che «gli ripugnava il contatto fisico», perché Miriam lo richiama sempre «dal deliquio della passione alla piccolezza, il rapporto personale».

Miriam ha una forte vocazione alla spiritualità, e così il loro è un rapporto incorporeo. «Sono diventato del

tutto fantasmatico, incorporeo», protesta Paul, e a quel punto si decide a spogliarsi della sua imbarazzante individualità, che ora ha identificato come fonte di paura e inibizione. Dopo aver finalmente fatto l'amore, Paul si sente «spalmato nel nulla», ha l'impressione di «sciogliersi nel buio»: è un «tendersi verso la morte» e una perdita dell'ego paragonabile all'esperienza di Tess e di Clym quando lavorano nei campi e sentono di fondersi con la natura impersonale. Ma mentre in Hardy queste esperienze sono consolatorie, seguono il fallimento e la sconfitta, in Lawrence sono liberatorie: la scoperta dell'«impersonale fuoco del desiderio» rende possibile un coinvolgimento con il mondo. Più avanti, dell'intenso rapporto sessuale di Paul e Clara si dirà che è stato tutto «impersonale».

Compreso il potere liberatorio dell'abbandono dell'io conscio e delle sue paure, Lawrence compie una trasformazione che diventerà uno dei segni distintivi di tutta la sua opera. Precedentemente Paul si era convinto di non dover fare l'amore con Miriam per paura di danneggiare una persona «buona» (e le sue considerazioni etiche rafforzano le sue paure: «C'è qualcosa in me che la rifugge dannatamente... Lei è così buona, quando io non lo sono»), ma alla fine decide che ad essere sbagliata dal punto di vista morale è la paura stessa: «Non credi», chiede a Miriam, «che siamo stati troppo insistenti in quella che chiamano purezza? Non credi che avere tanta paura e tirarci tanto indietro sia un'altra forma di sporcizia?». E ancora: «C'è, nelle nostre anime, non so che genere di perversità [...] che ci spinge a non volere e ad allontanarci proprio da quello che invece vogliamo. Dobbiamo combatterla».

A questo punto, ad essere immorale non è il sesso fuori dal matrimonio, come invece riteneva la società

vittoriana, bensì la paura degli amanti. Da questo momento Lawrence trasformerà la battaglia per vincere la paura in una *crociata morale*. Così, gli sviluppi delle sue opere successive, la sua esplorazione di diversi livelli di coscienza, il paragone costante tra psiche moderna e 'primitiva', l'elaborazione di una propria personale moralità circondata da un'aura religiosa, in contrasto con la moralità convenzionale, possono essere visti come il frutto della sua esigenza di confrontarsi con la paura e di spingersi oltre. Mentre le narrazioni di Hardy confermano che è sempre giusto avere paura, quelle di Lawrence mettono in scena la necessità di combattere la paura a tutti i costi; leggendo Hardy, ci aspettiamo la catastrofe, leggendo Lawrence osserviamo gli sviluppi di un conflitto psicologico e, nei romanzi nel periodo maturo, noi stessi siamo invitati a entrare nel conflitto.

Che cosa si può dire della 'conversazione' tra il lettore e Lawrence? Le reazioni iniziali dei recensori di *Figli e amanti* sono estremamente interessanti. In sostanza, i lettori amavano la parte tradizionale del romanzo, quella che descrive l'infanzia di Paul all'interno di una famiglia violenta. Riuscivano a immedesimarsi nella sua vulnerabilità e nella evocazione di luoghi e persone. Ma quando Paul inizia a lottare per affermarsi sessualmente, rimanevano scioccati. «Con nostra grande pena e stupore», scriveva un recensore a proposito della seconda parte di *Figli e amanti*, «il libro subisce una profonda trasformazione [...] le incessanti scene di passione sessuale ci fanno urlare dallo sfinimento».

Hardy sarebbe rimasto profondamente turbato, persino terrorizzato da simili recensioni. Lawrence se le gustava e le aspettava con impazienza. «I critici mi odiano», scrisse a un amico. «È giusto così». Talvolta, anche prima che i suoi libri venissero pubblicati,

preparava per iscritto le risposte alle cattive recensioni che immaginava di ricevere. Leggendo le bozze di *L'amante di Lady Chatterley*, commentò: «Spero che li faccia urlare – e che mi buttino addosso tutto il fango che vogliono». Esattamente l'opposto delle caute e cavillose introduzioni di Hardy, che incoraggiavano il lettore a pensare che non ci fosse niente da obiettare alle sue storie. Lawrence vuole farci infuriare o almeno ribellare, perché è proprio lì, nel conflitto, che secondo lui sta la vita. E i suoi libri dovevano legittimare il suo comportamento. Facevano parte di una strategia che gli consentiva di comportarsi in quel modo.

Ripercorriamo allora gli eventi più rilevanti della sua vita privata mentre scriveva e riscriveva *Figli e amanti*. Tra il 1908 e il 1911 (dai ventitré ai ventisei anni) Lawrence insegna in una scuola frequentata da figli di operai nei pressi di Londra. Ha la testa piena di teorie e metodi sperimentali. Gli alunni devono potersi esprimere liberamente, ma al contempo osservare una stretta disciplina. Disse il suo preside che Lawrence si opponeva all'autorità, eccetto quando si trattava di imporre la propria. Spesso con la verga. «La scuola è un conflitto», scrisse Lawrence, «gretto e deprimente».

Nel 1911, poco dopo la morte della madre, si ammalava gravemente di polmonite ed è costretto a lasciare l'insegnamento, come già era accaduto in precedenza, per un altro lavoro. Fisicamente non sembrava essere buono a nulla, tranne che alla scrittura. E quella sarebbe stata una lunga battaglia, dall'inizio alla fine.

Nel 1912, appena ristabilitosi, Lawrence incontra la moglie di un professore che era stato il suo insegnante di storia in un corso di didattica per insegnanti al quale aveva partecipato qualche anno prima a Nottingham. Sei anni più grande di lui, già madre di tre figli, l'a-

ristocratica tedesca Frieda Weekley, nata Richthofen, si annoiava a morte. Un paio di mesi dopo il loro primo incontro, fugge con Lawrence in Germania, poi in Italia. «Non senti com'è certo che ti amo e com'è certo che ci sposeremo?». Frieda *non* lo sente del tutto, ma Lawrence le brucia i ponti scrivendo al marito, a sua insaputa, per comunicargli che stanno insieme e si amano. Frieda perde l'affidamento dei figli. Per dimostrare la sua indipendenza, tradisce immediatamente e apertamente Lawrence con un altro. Come il cavaliere che cinge la mitica bestia polimorfa, sicuro che l'ultima metamorfosi la trasformerà in una compagna perfetta, Lawrence aspetta. Alla fine Frieda, angosciata, torna sui suoi passi. Per entrambi la rottura con il passato, con la rispettabilità, con la convenienza economica è stata talmente drammatica e melodrammatica, che per compensare la loro unione e poi il loro matrimonio *devono* trasformarsi in mito. Sono un uomo e una donna che il sesso ha unito in una coppia in conflitto con il mondo.

Spesso, erano in conflitto anche l'uno con l'altra: urlavano, si lanciavano oggetti, arrivavano ai ferri corti, ciascuno cercava di dominare l'altro. Ma pare che la situazione andasse a genio a entrambi: «lei è l'unica donna possibile per me, perché io devo avere un'opposizione, qualcosa contro cui combattere, o soccomberei». Durante una malattia, passati da poco i trent'anni, Lawrence confidò rammaricato a un suo amico di sentirsi troppo debole per le solite liti: «Immagino che un giorno tornerò abbastanza forte da poter dare una sberla a Frieda, da bravo marito. Al momento sono ridotto al vituperio».

È questo, dunque, il campo di forze in cui ci muoviamo quando apriamo un libro di Lawrence. Gli amici dello scrittore e di sua moglie si lamentavano costante-

mente di essere tirati dentro il rapporto tra i due soprattutto per guardarli litigare. Se un amico (o un'amica) provava a mettere a repentaglio quello che nel frattempo era diventato un matrimonio, magari cercando di allontanare uno dei partner con una proposta romantica, veniva scacciato immediatamente. Certo, leggendo i suoi romanzi, si ha la sensazione che le storie che raccontano siano state inventate sia come strumento di lotta contro Frieda sia per intrattenere noi lettori: in tutti i maggiori romanzi c'è il tentativo di stabilire quale sia il giusto equilibrio tra un uomo e una donna in un mondo in cui la vecchia e convenzionale visione del matrimonio non ha più alcun senso.

Ma Lawrence non era interessato solo alle donne. Aveva, se non esattamente rapporti omosessuali, amici intimi. Gli piaceva invitarli a far parte, insieme a lui e Frieda, di una piccola comunità ideale di «uomini d'onore senza paura», magari per veleggiare nei mari del Sud, o per lavorare la terra in qualche posto lontano dalle pressioni della vita nella metropoli. Se poi non si riusciva a organizzare cose del genere – e non si riusciva mai –, Lawrence era sempre alla ricerca di un'amicizia maschile, una soltanto, che non si basasse su discorsi, idee e opinioni, ma su un legame fisico e, soprattutto, permanente, rapporto che avrebbe creato un contesto più positivo anche per l'unione tra uomo e donna.

Spesso Lawrence sbalordiva amici e persino conoscenti, proponendo di imbarcarsi in una *Blutsbrüderschaft*, di scambiarsi una promessa di amicizia eterna che sarebbe sopravvissuta a critiche assolutamente franche, a un'apertura completa, un rapporto che poteva arrivare a una stabilità, alla longevità, *malgrado* il conflitto. Solo che Lawrence brutalmente franco lo era per davvero. «Sei un verme», scrisse al suo amico John

Middleton Murry, forse quello che arrivò più vicino ad accettare l'offerta di *Blutsbrüderschaft*. «Per ventiquattro ore mi sentii inadatto a vivere», confessò Bertrand Russell dopo aver ricevuto una lettera di critiche da Lawrence. Alla fine nessuno volle diventare suo fratello di sangue.

Questo, dunque, è il rapporto che Lawrence vuole intrattenere con noi, un legame intimo e conflittuale. Lui sarà terribilmente franco, ed esige che noi ci facciamo coraggio, partecipiamo, rispondiamo ai colpi magari, nella speranza che questo ci faccia sentire più vivi, ci faccia vivere meglio, soprattutto vivere con meno paura.

In *Donne innamorate* Birkin, altro alter ego di Lawrence, invita l'amico Gerald a entrare in una *Blutsbrüderschaft*. Gerald rifiuta, ma accetta di lottare nudo con lui. Inutile dire che è Birkin a scegliere la forma di combattimento: lotta giapponese, proprio come è Lawrence a scegliere la forma letteraria in cui incontrarci. Birkin insegna a Gerald come combattere imponendogli le proprie regole, così come Lawrence insegna a noi a leggere i suoi romanzi attenendoci alla sua idea di letteratura. In risposta a chi lo criticava dicendo che nella sua prosa c'erano troppe ripetizioni, replicò: «ogni crisi naturale, che riguardi le emozioni, la passione o la comprensione, proviene da quest'andirivieni pulsante e frizionale, che alla fine arriva al suo culmine». Solo un paio di frasi prima scriveva, però, in tono più polemico: «L'unica risposta è che per l'autore è naturale». Insomma, se vogliamo leggere Lawrence, dobbiamo accettare la sua sfida. «Chi mi legge», insiste, «si troverà nel mezzo della rissa».

Nel combattimento tra Birkin e Gerald, quest'ultimo è fisicamente più forte, ma Birkin è acuto, e ha una volontà di ferro. Alla fine sono entrambi così esausti che

«si smarriscono nell'inconsapevolezza», con Birkin che «sta sopra». È appunto *qui* che Lawrence vuole portare i suoi lettori: si esce talmente esausti dal conflitto di idee che troviamo nei suoi romanzi da perdere la nostra autocoscienza, e con lei le nostre paure, e poi, nel migliore dei casi, addirittura la coscienza stessa. In una catarsi di sfinimento, incapaci di proseguire, lasciamo cadere il libro. Il dialogo che chiude *Donne innamorate* è emblematico. Birkin discute con la sua compagna, Ursula, dicendole che, nonostante la morte di Gerald, lui sente comunque il bisogno di avere un rapporto con un uomo oltre che con una donna per poter essere completamente felice:

«Non ci credo», disse Ursula. «È un'ostinazione, una teoria, una perversione».

«Sarà...», fece Birkin.

«Non si possono avere due amori diversi. Perché dovresti averli?»

«Sì, si direbbe che sia impossibile», disse Birkin. «Eppure, io lo desideravo».

«Non puoi averlo, perché è falso, è impossibile», disse lei.

«Non sono del tuo parere», ribatté lui.

Il libro finisce così. Non c'è un vero epilogo. Non vince nessuno. Sono tutti esausti: i personaggi, lo scrittore e anche il lettore. Leggere *L'arcobaleno*, *Donne innamorate* o *L'amante di Lady Chatterley* provoca sfinimento. Come un incontro di boxe che va avanti per quindici round. Nella sua autobiografia, dopo la morte precoce di Lawrence a quarantasei anni, Frieda scriveva: «Combattevvamo le nostre battaglie dall'inizio alla fine. Poi c'era la pace, e che pace».

BECKETT, MORAVIA, MORANTE: TRE CONVERSAZIONI ESTREME

Detta in parole povere, la mia tesi è che ci sia una continuità, in termini di tono, emozioni prodotte, tipi di storie e rapporti possibili, tra vita e opera. Non nel senso che l'opera narri eventi accaduti nella vita, anche se capita più spesso di quanto non si immagini, ma che questa sia assolutamente in linea con il modo di essere dell'autore, con ciò che fa, il modo in cui si comporta: anzi, *l'opera è un aspetto del suo comportamento*, al punto che incontrare l'autore è un'esperienza per certi versi analoga a quella di immergersi in un suo testo. Si entra nello stesso mondo di pensieri ed emozioni.

Di tanto in tanto ho avuto la fortuna di vivere quest'esperienza in prima persona. Non dimenticherò mai il mio primo incontro con J.M. Coetzee: misteriosamente, ebbi subito la sensazione, dal tono della sua voce, dal linguaggio del corpo, da uno strano miscuglio di austerità e cordialità, ripiegamento e apertura, di trovarmi in uno dei suoi romanzi. Non che vedessi Coetzee come uno dei protagonisti dei suoi libri o me stesso come qualche personaggio minore degli stessi intrecci; era la tonalità emotiva di tutto l'incontro, una tonalità in cui io, prima come lettore dei libri e ora come persona che incontra il loro autore, assumevo una parte proprio

come Coetzee; quel tono era il prodotto della reazione chimica del nostro incontro. Cruciale, in questo tono o sensazione, era un senso di difficoltà, lo stesso che ho sempre percepito fin dalle prime pagine di ogni romanzo di Coetzee: gli permetterò o no di scoraggiarmi con la sua freddezza, che in qualche misura, intuisco, è soltanto apparente? Nei modi di Coetzee traspariva uno strano duplice gesto di seduzione (sicurezza, fascino, mistero) da una parte e distacco (indifferenza, freddezza, rifiuto) dall'altra, che era esattamente uguale dal vivo e sulla pagina; o almeno io ho avuto quest'impressione. E come mi accade, quando leggo Coetzee, di chiedermi se ho la pazienza di proseguire, allo stesso modo, incontrandolo, volevo capire se valeva la pena di aspettare che la sua freddezza si sciogliesse.

È stato dopo questo incontro, felicemente seguito da altri tre o quattro, che ho capito come la sua genialità stia nel ricreare nella sua scrittura esattamente quell'aura del tutto inusuale che lui stesso emana, di permetterci di imbatterci nella sua inquieta compagnia attraverso i libri. Vorrei allora proporvi, come una possibile descrizione della creatività, la facoltà di riprodurre – entro le convenzioni di una forma artistica, nel nostro caso quella narrativa – il tono emotivo e il campo di forze in cui vive il narratore, il particolare mondo mentale in cui si muove. Lungi dall'essere scontato, un simile modo di comunicare richiede autenticità e precisione straordinarie. Nel corso del Novecento, periodo in cui si è sviluppata la prassi della critica letteraria, si è molto insistito sulla necessità di eliminare la personalità dell'autore dall'opera. Eppure, quando ci avviciniamo a quegli scrittori che più si ritiene abbiano raggiunto questo risultato – per esempio Eliot, Joyce, Beckett – le loro opere ci appaiono assolutamente *sature* della lo-

ro personalità, riconoscibilissime, anzi inconfondibili, proprio in virtù della loro forza creativa.

Prendiamo il caso di Beckett, che assume una posizione curiosissima tra dipendenza e indipendenza, prima all'interno della famiglia d'origine, poi della coppia che formerà con Suzanne Dumesnil, e poi ancora nei confronti del mondo e del lettore. Da giovane, Beckett rifiuta di lavorare insieme al fratello maggiore nell'ufficio del padre geometra. Non gli farà quel favore. Vuole una vita *sua*. Ma allora deve trovarsi un lavoro con cui mantenersi, gli dicono i suoi. Ebbene, sulle prime Beckett sembra disposto a intraprendere la carriera universitaria come insegnante di lingua e letteratura; poi, convinto di essere inadatto e incapace, si licenzia e torna a casa, dove vuole essere allo stesso tempo mantenuto (quindi economicamente dipendente) continuando però a rimanere indipendente, *assolutamente* indipendente, dal punto di vista intellettuale; insomma non lavorerà nell'ufficio di papà. Questa sua pretesa innesca una lotta feroce con la madre e provoca in Beckett un fortissimo senso di colpa, accompagnato tuttavia da un altrettanto forte senso di superiorità. Comincia a tentennare, se ne va di casa pieno di buoni propositi, vuole trovare un lavoro e mantenersi da sé, ma poi ritorna quando scopre che non c'è un lavoro che si senta di fare, che ritenga accettabile.

A quarant'anni Beckett scrive *Primo amore*, un racconto in francese nel quale un balordo che dorme su una panchina viene 'sedotto' da una donna che se lo porta a casa e poi a letto. Non appena mette piede nell'appartamento della donna, l'uomo si chiude in una camera, bloccando la porta con un mucchio di sedie; esige che gli sia portato da mangiare e che gli sia cambiato il vaso da notte. È il solo tipo di comunicazione che accetterà.

Come si vede, si tratta di una situazione di totale dipendenza materiale e di totale sovranità mentale. Alla fine, come era inevitabile, la donna lo butterà fuori di casa.

Sembra che Beckett si stia chiedendo: come posso raggiungere questa posizione, perfetta e che per me è la sola possibile e renderla stabile? Farmi mantenere, rimanendo completamente libero. La risposta sarà: scrivere qualcosa di assolutamente suo, senza cedere ad alcun compromesso con l'editore o il lettore, riuscendo ugualmente non tanto a vendere il testo – il che indicherebbe uno sforzo da parte sua di andare incontro a qualcuno – ma a fare in modo che *si vada da lui* per comprarlo. Non era un progetto facile.

Nel 1938 Beckett conosce Suzanne, che per lui farà quasi tutto, lasciandogli una totale libertà, anche sessuale (sia pure non in modo esplicito). Sarà Suzanne a portare i dattiloscritti di Beckett alle varie case editrici e a scrivere lettere in sua vece agli editori. Quando viene pubblicato *Molloy*, romanzo in cui uno dei narratori, ammalato, se ne sta sdraiato in camera, ricevendo il cibo e restituendo il vaso da notte (da chi e a chi non si sa), Suzanne scrive all'editore che Mr. Beckett non vuole che il romanzo venga preso in considerazione per un certo premio letterario, perché non potrebbe mai comprometersi andando alla premiazione e pronunciando un discorso di circostanza. Più oltre si preoccupa di chiarire, ovviamente sotto dettatura, che Mr. Beckett sarebbe effettivamente lieto di *vincere* il premio, ma a condizione che non debba presenziare o fare un discorso. Deve avere *tutto* senza concedere *niente*.

Ma come riesce il vecchio Molloy a rendere stabile per anni questa posizione di estremo egoismo e autoisolamento che in *Primo amore* dura molto poco? In cambio di vitto e alloggio, Molloy *scrive* ogni giorno qualche

pagina, pagine che vengono portate via insieme al vaso da notte, quasi si trattasse di un'altra forma di escremento. Ed effettivamente più volte, sia nei romanzi sia nelle lettere, Beckett insisterà nel parlare della sua scrittura come di escremento: produrla non richiede compromessi, anzi, *deve* produrla, e deve venire fuori così com'è. Ma per motivi che non capisce viene accettata e addirittura pagata, garantendogli i mezzi per vivere e l'agognata indipendenza.

Il rapporto del lettore con Beckett è molto speciale. Definirlo una conversazione sarebbe troppo. Perché, di fatto, veniamo simultaneamente e sistematicamente sedotti ed esclusi. Ci è consentito di leggere Beckett o di assistere alla rappresentazione di una sua commedia, ma non possiamo e non *dobbiamo* pretendere di sapere da lui il significato delle stranissime storie che scrive. «Non ci sono simboli dove non c'è l'intenzione», si legge verso la fine del romanzo *Watt*: come a dire, 'non ci sono metafore, non ci sono analogie o allegorie, oppure, se ce ne sono, è affar mio'. A proposito di *Aspettando Godot*, ad ogni richiesta di delucidazioni Beckett rispondeva che, semplicemente, ci sono due tizi che aspettano un certo Monsieur Godot e *basta*. Non si sa chi è Godot e non si sa perché loro lo aspettino. È questa la strategia di Beckett per rimanere sovrano, indipendente, chiuso quasi in una forma di autismo, ma un autismo che ci seduce, incuriosisce e diverte. Noi paghiamo e lui può continuare a mangiare e a 'produrre'. «Può anche darsi», concede stizzito a un critico particolarmente insistente, «che lasciando il teatro tu riesca a portare via un significato insieme al gelato che compri all'uscita», ma non ha niente a che fare con me.

È impressionante, lungo l'intera opera di Beckett, con quale frequenza ricorra questo schema. Già Mur-

phy, nel suo primo romanzo eponimo, non vuole lavorare e si fa mantenere da Celia, costretta a prostituirsi per pagare l'affitto, mentre l'ammirazione di Murphy va tutta non alla donna ma all'autistico, bipolare, Mr. Endon, un uomo totalmente chiuso e per questo protetto e al sicuro nel suo mondo ermetico. Così, quando, salutandolo per l'ultima volta prima di morire, Murphy si vede riflesso negli occhi di Mr. Endon, abbiamo questo brano volutamente oscuro:

«La fine infine vista da lui,
se stesso non visto da lui
e da se stesso.»

Mezzo sospiro

– L'ultima immagine che il signor Murphy ebbe del signor Endon fu il signor Murphy non visto dal signor Endon. Questa fu ugualmente l'ultima immagine che Murphy ebbe di Murphy.

Mezzo sospiro

– Niente potrebbe riassumere meglio la relazione tra il signor Murphy e il signor Endon che la tristezza di quello vedendosi nella dispensa di veder altro che se stesso di cui questo godeva.

Anni dopo, anzi decenni dopo, gli 'eroi' degli ultimi brevissimi testi di Beckett non saranno altro che voci incorporee, nutrite non si sa come, libere di farneticare e di delirare in una prosa quasi impenetrabile, eppure stranamente eloquente. Così, l'invito che ci porge Beckett non è molto diverso dalla sola comunicazione, se tale la possiamo chiamare, che Mr. Endon offre a Murphy: un invito, cioè, a renderci conto di quanto siamo invadenti ma anche ingenui nel volere da lui una spiegazione, una comunicazione profonda, e a capire che è un vizio di noi lettori questo insistere nel cercare indizi e nell'immaginare simboli, nel presumere di

poter sapere qualcosa da lui; di certo non ci porterà da nessuna parte, proprio come i costanti tentativi dei suoi protagonisti di capire qualcosa dell'universo in cui si muovono non giovano loro mai a nulla.

Leggendo Beckett, come altri autori estremi, i lettori si divideranno a seconda delle proprie esigenze. Chi vede il mondo come lotta tra il bene e il male, faticherà ad entrare nello spirito di Beckett. Non sentendosi 'in conversazione' con lui, è probabile che se ne allontani ben presto. Chi intende la vita come lotta per il successo, chi vuole storie di progetti riusciti, o anche nobilmente falliti, rimarrà deluso. Beckett gli sfugge: il fallire di Beckett non è il nobile fallimento del grande tradito che sognava Joyce, è pura e semplice impotenza. Beckett non ci offre mai un *pathos* con cui possiamo facilmente identificarci. E, in effetti, di tutti gli scrittori davvero grandi del Novecento è forse il meno letto. Almeno come romanziere. È più facile apprezzare la strategia di Beckett a teatro, dove perlomeno quello che *non* dobbiamo capire ha un'esistenza fisica e, per quanto grottesco, è riconoscibile o immediatamente provocatorio, come un rompicapo insolubile. Senza contare che a teatro siamo in compagnia nel nostro non capire, e in compagnia ci si sente meno stupidi; non solo: neppure possiamo abbandonare lo spettacolo con facilità al primo moto di irritazione, e pertanto abbiamo più tempo per arrivare al punto in cui finiamo per rimanere avvinti, affascinati dalla sua visione, pur non capendo nulla. È singolare quanto poco peso i critici attribuiscano al fatto che a una commedia si assiste *in compagnia* di altri e, soprattutto, *intrappolati*; insomma, in una situazione totalmente diversa dall'intimità della lettura.

Esaminiamo ora due autori italiani che non solo ci offrono conversazioni molto speciali, ma che sono stati in costante conversazione uno con l'altro: Elsa Morante e Alberto Moravia. Proviamo a immaginarli nell'estate del 1942, poco dopo il matrimonio, a passeggio per l'isola di Capri, lui con un gufo sulla spalla, lei con un gatto siamese al guinzaglio. Moravia aveva trentacinque anni ed era il celebrato autore di *Gli indifferenti*; Morante, trentenne, aveva appena pubblicato una raccolta di storie fantastiche per bambini scritte nell'adolescenza. Entrambi cercavano chiaramente di catturare l'attenzione della numerosa e modaiola comunità artistica di Capri. O meglio, due diversi tipi di attenzione. Il gufo è l'emblema di chi è scontroso e guastafeste – Elsa si sarebbe sempre lamentata dell'«incurabile distacco» di Alberto. Un gatto siamese al guinzaglio non può fare a meno di sembrare esotico. «Elsa scansa la realtà», commentava Alberto, «proprio come i suoi tanti gatti scansano l'acqua».

Qual è il senso di questa strana forma di esibizionismo di coppia? Che tipo di conversazione possiamo intrattenere con questi due autori, e loro l'uno con l'altra? Ecco i primi paragrafi di *L'isola di Arturo* di Morante:

Uno dei miei primi vantì era stato il mio nome. Avevo presto imparato (fu *lui*, mi sembra, il primo a informarmene), che Arturo è una stella: la luce più rapida e radiosa della figura di Boote, nel cielo boreale! E che inoltre questo nome fu portato pure da un re dell'antichità, comandante a una schiera di fedeli: i quali erano tutti eroi, come il loro re stesso, e dal loro re trattati alla pari, come fratelli.

Purtroppo, venni poi a sapere che questo celebre Arturo re di Bretagna non era storia certa, soltanto leggenda; e dunque, lo lasciai da parte per altri re più storici (secondo me, le leggende erano cose puerili). Ma un altro motivo, tuttavia, bastava lo stesso a dare, per me, un valore araldico al nome Arturo: e cioè,

che a destinarci questo nome pur ignorandone, credo, i simboli titolati), era stata, così seppi, mia madre. La quale, in se stessa, non era altro che una femminella analfabeta; ma più che una sovrana, per me.

Di lei, in realtà, io ho sempre saputo poco, quasi niente: giacché essa è morta, all'età di nemmeno diciotto anni, nel momento stesso che io, suo primogenito, nascevo. E la sola immagine sua ch'io abbia mai conosciuta è stata un suo ritratto su cartolina. Figurina stinta, mediocre, e quasi larvale; ma adorazione fantastica di tutta la mia fanciullezza.

Abbiamo un narratore che in età adulta cerca di recuperare la voce e l'atmosfera di un'infanzia straordinaria, vantandosi del suo nome, sognando la gloria, innamorato di una lingua intrisa di araldica ed eroismo. Ma dopo solo cinque righe deve confrontarsi con il ridimensionamento e la delusione. Re Arturo non è storia comprovata, solo leggenda. Immediatamente si lancia in un'altra fantasia, un'altra fonte di orgoglio e sovranità, sua madre. Le frasi sono elaborate, il registro alto, pieno di energia e ricco di incisi. Ma ecco un altro ridimensionamento. La madre, morta il giorno in cui è nato lui, è una diciottenne analfabeta di cui non resta che una fotografia sfocata.

Per lungo tempo, leggendo Morante, in particolare *Menzogna e sortilegio*, *L'isola di Arturo*, *Aracoeli*, mi era sembrato che il conflitto dell'autrice fosse essenzialmente tra illusione e realtà: la necessità costante della mente di negare la bruttezza e le difficoltà, di raffigurarsi il mondo come bello e amorevole, un luogo in cui io sono forte e ammirata, e poi il crollo di quell'illusione e l'invasione di una realtà di cruda e dolorosa impotenza e solitudine. E ancora il bisogno di trarre da questa sconfitta, questa bruttura, un'altra visione di bellezza che consentirà di nuovo la felicità, ma sempre negando la realtà, e rivelandosi sempre, presto o tardi, incompa-

tibile con la vera natura delle persone e delle cose. Così, la scrittura di Morante oscilla tra meraviglia, entusiasmo, registri alti e prodigiosi, e delusione e squallore, due estremi che quasi non prevedono mezze misure. «Ma farsi adoratori e monaci della menzogna!», dichiara Elisa, la narratrice di *Menzogna e sortilegio*, «Fare di questa la propria meditazione, la propria sapienza! Rifiutare ogni prova, e non solo quelle dolorose, ma fin le occasioni di felicità, non riconoscendo nessuna felicità possibile fuori del non-vero! Ecco che cosa è stata l'esistenza per me!».

Recentemente, però mi sono reso conto che le illusioni e i progetti fantastici dei personaggi di Morante sono tutti dello stesso tipo: esprimono tutti un desiderio di famiglia, di appartenenza, di comunità, di intimità. Il loro sogno è sempre quello di essere amati all'interno di un gruppo affiatato che si basa, è vero, su una coppia centrale – un genitore e un figlio, un uomo e una donna – che però è qualcosa di più di una semplice coppia, si potrebbe dire una coppia *sovvrana*, una famiglia nobile a capo di una comunità più ampia. È questo l'ideale di Morante. Essere leader e protagonista all'interno di una serena comunità di eletti. Quando il giovane e solitario Arturo si costruisce l'immagine di re Arturo e dei suoi cavalieri, ci sembra quasi di vedergli brillare gli occhi: «un re dell'antichità, comandante a una schiera di fedeli: i quali erano tutti eroi, come il loro re stesso, e dal loro re trattati alla pari, come fratelli».

È questo il sogno, dunque: essere in una comunità, una comunità di valore, in cui sono tutti meritevoli del proprio ruolo e tutti cooperano senza competere, sono tutti positivi, sono tutti eroi. Non sorprende, dato il periodo in cui crebbe Morante, che questa visione abbia molto in comune con l'ideale del fascismo, che postu-

lava una comunità nazionale di eroi. Ma è un obiettivo irrealizzabile, non può esistere fuor di retorica, e per quanto strenuamente sia perseguito, il sogno infine si disintegra.

Così, alla fine, Arturo capirà che la Casa dei Guaglioni in cui è cresciuto, con il suo nome romantico, non ospitava una comunità di eroi, ma era il bordello di un vecchio pervertito. In ogni romanzo la figura che avrebbe dovuto essere al centro della comunità, il padre di Arturo nell'*Isola di Arturo*, Edoardo in *Menzogna e sortilegio*, Aracoeli stessa in *Aracoeli*, si rivela piena di difetti e indegna, e, per di più, *attratta da qualcun altro*. Con loro non si può formare una comunità. Così, piuttosto che essere oggetto d'amore in una relazione tra pari, il protagonista o narratore è escluso dall'amore. Prima il padre di Arturo porta a casa una nuova moglie, poi, peggio ancora, si scopre che è infatuato di un altro uomo, ignorando totalmente Arturo. Nunziatella, la giovane seconda moglie, per breve tempo ama Arturo, ma poi anche lei riversa quell'amore su suo figlio. Aracoeli trasferisce il suo amore dal figlio, il narratore Manuel, a vari altri uomini. Lungi dall'essere un mondo di cooperazione amichevole, è invece un mondo di feroce competizione. I protagonisti, che ritengono naturale il proprio diritto ad amare ed essere amati, scoprono di dover gareggiare per amore. Gareggiano, e perdono.

La posizione peggiore nel mondo di Morante è quella di chi è dentro a una comunità, una famiglia, un gruppo intenso e autoreferenziale, eppure è ignorato, come se non esistesse. Questo sarà il fato di Arturo, ma anche di Elisa in *Menzogna e sortilegio* quando guarda sua madre intenta a scrivere forsennatamente lettere d'amore che finge le siano state indirizzate dal defunto Edoardo, per poi leggerle ad alta voce in presenza

della madre adorante di lui perché l'anziana signora possa immaginare che suo figlio sia ancora vivo. Sono tutti in preda a un'estasi di illusione ed eccitazione, mentre la narratrice è ignorata, viene fatta sentire indegna, brutta, e così, scivolando nella depressione, o combattendo contro di essa, inizia a sognare illusioni ancora più fantastiche, un mondo in cui tutti loro sono al centro dell'attenzione, sovrani e belli, e hanno pieno controllo sugli eventi.

Nel capitolo del suo libro dedicato alla depressione clinica, Valeria Ugazio intitola un paragrafo *Una conversazione dove c'è chi appartiene e chi è escluso*, in cui osserva:

Nelle famiglie da cui provengono le persone con organizzazione depressiva la conversazione rende salienti [...] due polarità: inclusione/esclusione, onore/onta e queste polarità sono alimentate da gioia/allegria – rabbia/disperazione, le emozioni caratterizzanti questa semantica. L'essere incluso nella famiglia, nella parentela, nella propria stirpe, nella comunità è per i membri di queste famiglie la cosa più importante proprio perché nello stesso nucleo c'è chi è escluso, emarginato, reietto. L'espulsione dal gruppo, la mancanza di un'appartenenza familiare è vissuta dai membri di questi nuclei come un'onta irreparabile, mentre il bene più grande è essere radicati ed onorati dentro i propri gruppi di appartenenza, dalla famiglia alla comunità. Tuttavia è spesso in nome della dignità che avvengono fratture definitive. L'onore è quindi in queste famiglie un valore altrettanto fondamentale quanto l'appartenenza.

Più avanti aggiunge:

Le rotture con i propri genitori, con la parentela, con la comunità, sono frequenti in questi nuclei [...] Ricostruendo la loro storia, mi sono spesso imbattuta in persone diseredate, defraudate del patrimonio o private delle proprie radici come spesso accade nelle nascite illegittime o ai figli abbandonati dai genitori. Non mancano di regola membri della famiglia segregati in ma-

nicomio, in prigione o in altra istituzione in cui viene rinchiuso chi è ritenuto, a torto o a ragione, indegno di far parte della comunità a cui dovrebbe appartenere.

Questa descrizione caratterizza per sommi capi il mondo della narrativa di Morante e di Morante stessa, che come molti dei suoi personaggi soffrì di una grave depressione e tentò varie volte il suicidio. Qual è il suo retroterra? Quale ruolo hanno avuto i romanzi nella sua vita? Qual è la nostra reazione? Quale quella di Moravia? Ecco alcuni dettagli attinti dalla biografia di Lily Tuck, *Woman of Rome*.

Nata nel 1912, Elsa era stata preceduta da un fratello che morì in tenera età; crebbe sentendo parlare di lui come di un piccolo re e di un potenziale genio. Sin dalla prima infanzia Elsa desiderò essere un maschio e lottò per dimostrare a sé stessa di essere un genio. Affermò (inverosimilmente) di aver scritto la sua prima poesia a due anni e mezzo. Sin dall'inizio, la letteratura rappresentò uno strumento con cui gareggiare per ottenere affetto. Ma competere non è facile quando l'altro contendente è un morto.

La famiglia viveva in un quartiere popolare di Roma. La madre Irma, ebrea, era una maestra di scuola, mentre l'uomo che Elsa credeva fosse suo padre, il marito di Irma, Augusto Morante, lavorava in un istituto di correzione per adolescenti. Anni dopo, Elsa e i suoi tre fratelli minori avrebbero scoperto che Augusto era impotente e che un uomo che conoscevano come zio era in realtà il loro padre. Nel frattempo, Irma umiliava continuamente il marito per le sue *defaillances* sessuali. Augusto dormiva da solo nel sottoscala e non gli era permesso mangiare con il resto della famiglia o condividere la loro vita. «Irma», racconta Tuck, «urlava di

continuo... in casa risuonavano incessantemente grida, insulti e minacce». Così Elsa crebbe in un contesto in cui il capofamiglia, il presunto padre, era escluso, umiliato, indegno.

Per sfuggire ai conflitti domestici, o per averne il controllo, sin da giovanissima Elsa si ritirava nella sua stanza e scriveva compulsivamente, creando mondi di fantasia che poi metteva in scena insieme ai fratelli più piccoli. Mentre la loro era una famiglia di ceto medio-basso, questi mondi di fantasia erano sempre aristocratici, nobili e antiquati. Le donne erano bellissime, e bastava un bacio a far diventare biondi i loro capelli scuri. Immancabilmente, ai fratelli erano assegnati ruoli che prevedevano un'ubbidienza servile alla bruna e insignificante Elsa. È difficile non pensare che, quando leggiamo i testi di Morante, i fratelli minori siamo noi, un pubblico necessario per dare credito al suo mondo immaginario, un mondo in cui lei può essere un ragazzo invece che una ragazza, può essere bella, può essere – e certo in termini di scrittura lo è – aristocratica. Morante reclama il diritto di essere a capo della sua famiglia di ascoltatori, facendo mostra di una straordinaria immaginazione: è insieme vulnerabile e dominante.

In realtà una vera aristocratica nell'infanzia di Morante c'è stata. Nutrendo grandi ambizioni per i suoi figli, Irma aveva persuaso donna Maria Guerrieri Gonzaga a fare da madrina a Elsa e, sia pure con una certa riluttanza, questa facoltosa signora accettò di accogliere la ragazza nella sua villa per periodi lunghi anche diversi mesi. Così Elsa fece esperienza di un mondo economicamente agiato e orgoglioso della sua stirpe, senza appartenervi davvero o riceverne alcuna rassicurazione. Pur passando del tempo con donna Maria, il suo affetto andava sempre alla madre, anche se desiderava

che Irma perdesse peso e si vestisse con più eleganza. Voleva che fosse 'degnà', che la sua famiglia d'origine coincidesse con la comunità nobile della sua fantasia, ma purtroppo le cose non stavano così.

Da parte sua, Irma era tanto orgogliosa quanto invidiosa di sua figlia. Quando Elsa, ancora adolescente, ricevette degli elogi per un racconto che aveva pubblicato, Irma ne scrisse subito uno e lo pubblicò. Era una competizione, lanciata da chi non avrebbe dovuto gareggiare. Quella era divisione, non unione. Dopo una feroce discussione tra madre e figlia, Elsa fece scivolare sotto la porta di Irma un biglietto con scritto *maledetta*; poi qualche tempo dopo un altro biglietto con la parola *benedetta*. La realtà era estrema ed estremamente instabile. Sua madre era una nobile compagna o un'avversaria sleale? Morante sentiva il bisogno di appartenere, ma la famiglia non la meritava, o forse era lei a non meritarsela. Nel 1929, a diciassette anni, dopo l'ennesimo litigio, lasciò casa e andò a vivere per conto proprio: un atto di autoesclusione, come i tanti che popolano i suoi libri e la sua vita.

In questo scenario, non è difficile intravedere come lo scrivere rappresenti un modo per diventare degni di appartenere al gruppo di rango superiore agognato, una nobile comunità di artisti, non la famiglia d'origine ripudiata. «Elsa era ambiziosa?», chiede Alain Elkann a Moravia nella 'biografia in forma di conversazione' che i due hanno scritto insieme. «Ambiziosa è poco dire», risponde Moravia. «La letteratura era la sua vita». Così, nel leggere Morante ci viene chiesto in ogni momento di confermare il suo diritto di appartenere, di ammirare la sua prosa straordinaria, che richiama sempre l'attenzione su sé stessa perché rigogliosa, stravagante e appariscente, ma anche di far parte di quella comunità,

mostrandoci alla pari con il suo genio. Ma questo è solo l'inizio.

Pensiamo ai primi capitoli di *Arturo*. Sono irresistibilmente ricchi, giocosi, ironici, intensi. Avendo sempre desiderato di essere un maschio, Morante riversa la sua creatività nell'evocare la mascolinità, scrivendo in prima persona, come fosse Arturo, con enorme slancio. «*Arturo, c'est moi*», dichiarò. Incapace di nuotare e avendo addirittura paura del mare, Morante si lancia in pagine idilliache sulle nuotate di Arturo. Amante dei gatti e della loro imperiosa elusività (creature che sembrano superiori alla comunità), sceglie come compagno di Arturo il più amabile e servile dei cani. Credendo molto nell'indipendenza femminile, sguazza nel maschilismo meridionale di Arturo. Il paesaggio, il cielo, i paesani sempliciotti, le paure e i desideri del ragazzo, tutto è reso con un'intensità lirica e un simbolismo punteggiato di ironia che sono il massimo dell'eccesso al paragone con il neorealismo penitenziale dei suoi contemporanei.

Ma gran parte del fascino di questa visione deriva dalla sua evidente precarietà. Benché la paura sia quasi assente nei libri di Morante – non ci prepara alla catastrofe, né i suoi personaggi sono particolarmente paurosi –, i lettori avvertono subito che è tutto troppo bello per essere vero. Non può durare. Questa infanzia stupenda, questa prosa meravigliosa e felice, il piacere intenso di far parte del mondo della letteratura, capiamo allora, saranno certamente soltanto una parentesi all'interno di qualcosa di molto più vasto e difficile. E, in effetti, la richiesta di riconoscimento che Morante ci pone nei suoi romanzi si farà più pressante proprio quando distruggerà tutto quello che ha creato, quando rivelerà la fragilità di tali visioni, di tali aspirazioni,

che sospettiamo lei condivida con i suoi personaggi. Desidera comunità nobili e artistiche, ma non ci crede veramente. Così, i finali dei suoi libri – l'inevitabile crollo delle illusioni, il ritiro in una profonda depressione, per cui Arturo cerca di uccidersi, Elisa si rinchioda in una stanza polverosa, Manuel si dispera nel non trovare alcuna traccia della perduta Aracoeli – ricordano al lettore che la letteratura, l'immaginazione, non possono costringere il mondo a diventare il luogo meraviglioso che dovrebbe essere. Morante ci congeda lasciandoci colpiti e sgomenti.

Molti anni dopo aver scritto *Menzogna e sortilegio*, la scrittrice dichiarò che il suo intento era di «uccidere» il genere romanzesco una volta per tutte, presumibilmente mostrando come ogni narrazione sia, sotto sotto, una forma di tirannia e di illusione. Ma, dovendo continuare a vivere e a sperare, si trattava di un'uccisione prolungata che lei non avrebbe smesso di compiere, e a cui noi siamo sempre contenti di tornare, magari per indugiare su ciò che non è possibile avere.

Che tipo di conversazione avevano la brillante, ambiziosa, arrivista Elsa e il freddo e distaccato Moravia? Come si accordava quella conversazione con il desiderio di lei, non solo di appartenere, ma di essere la più degna, di essere al comando della comunità di cui fa parte, come re Arturo con i suoi cavalieri?

I due si incontrarono nel 1937 – ricorda Moravia nella sua autobiografia – nella loro città natale, Roma. «Cenammo insieme con degli amici e salutandomi lei mi mise in mano le chiavi di casa sua». A quel tempo Moravia (il vero nome è Alberto Pincherle) aveva già pubblicato due raccolte di racconti e due romanzi, uno dei quali era *Gli indifferenti*. A trent'anni era uno dei giovani scrittori italiani di maggior successo. Legandosi

a lui, Morante si poneva al centro della comunità letteraria e saliva nella scala sociale. Il padre di Moravia era architetto, uno zio paterno era senatore, mentre uno zio materno era sottosegretario al Ministero delle Comunicazioni. Nel mettergli in mano le chiavi di casa, apparentemente gli dava il controllo della sua vita, mentre in realtà era lei ad assumere il controllo del loro futuro rapporto, facendo il primo passo in maniera sfacciata e impavida. Moravia non agì, semplicemente reagì. «Elsa», commentò più tardi, confessando di essere turbato dalla sua competitività, «era un po' totalitaria». Di certo Moravia sapeva che a coniare la parola «totalitario» era stato Mussolini.

L'infanzia di Moravia non avrebbe potuto essere più diversa da quella di Morante. I Pincherle erano benestanti. Vivevano in una villa costruita dal padre di Alberto. Che cosa c'è di meglio per instaurare un senso di serena appartenenza che una casa costruita dal proprio padre? Non c'erano segreti, nessun mistero sui propri genitori, niente urla furibonde, nessun problema di inclusione o esclusione. Moravia stesso la descrive come un'infanzia «normale, benché grave e solitaria». Ci si potrebbe chiedere fino a che punto un'infanzia possa essere «grave e solitaria» quando si hanno tre fratelli, ma il fatto è che a nove anni Moravia si ammalò di tubercolosi e passò la maggior parte dei successivi dieci anni a letto, a casa e in sanatorio. Da una parte fu uno dei fortunati, che apparteneva all'élite sociale; dall'altra, la malattia lo aveva isolato, rendendolo consapevole della propria mortalità, e incoraggiandolo, quasi costringendolo a sviluppare le sue doti intellettuali mentre gli altri bambini giocavano all'aperto. In effetti, nell'intero universo della narrativa di Moravia l'intelletto, iperconscio, distaccato e passivo per scelta, felice solo quando

si ritira nel suo cantuccio sicuro, cerca di capire e di controllare le minacce invadenti del mondo dell'azione e della sessualità. È un mondo impregnato di paura, il che difficilmente sorprenderà venendo da chi ha vissuto l'intera adolescenza all'ombra della morte; la mente dei vari protagonisti si avvita senza fine intorno a sentimenti ed eventi che resteranno per sempre oscuri, situazione in cui il peggio che possa accadere è essere costretti a intraprendere un'azione decisiva. In *Gli indifferenti*, che Morante certamente già conosceva la sera del loro primo incontro, Michele e Carla, fratello e sorella, sono vittime passive di amanti rapaci più vecchi di loro e rispondono alle loro avances con ansia e freddezza. Alla fine, chiamato a difendere l'onore della sorella contro il ripugnante Leo (amante sia della madre che della figlia), Michele si mostra esitante e inetto. E spessissimo nell'opera di Moravia il tentativo di prendere l'iniziativa e coinvolgersi in un'azione decisiva assume un surreale tocco farsesco. Michele cerca di uccidere Leo con una pistola che ha dimenticato di caricare. Sarebbe difficile immaginare una dichiarazione di impotenza più chiara.

Vediamo ora come questo campo di forze che coinvolge paura, controllo, distacco ed erotismo si risolve nel romanzo *Il conformista* (1951), che non potrebbe essere più diverso, nel tono e nella struttura, dall'*Arturo* di Morante (1957). Terrorizzato dal lato irrazionale, violento e sensuale, forse omosessuale, della sua personalità, il giovane Marcello è ossessionato dal desiderio di essere 'normale': a differenza di Arturo, che vuole essere degno, risaltare in una comunità di eletti, Marcello vuole essere invisibile in una società di massa. Cerca in tutti i modi di conformarsi, di essere come gli altri, di avere le stesse opinioni e abitudini, di svincolarsi da ogni responsabilità individuale aderendo all'opinione

corrente, espressa in quel periodo dal regime fascista. Mentre seguiamo le sue riflessioni ansiose sulla normalità, determinanti nella scelta della moglie e del lavoro (è un funzionario di Stato), non possiamo fare a meno di simpatizzare, e tremare, per lui e per chi gli sta intorno. È un uomo pauroso, vulnerabile, e sentiamo che questo suo conformarsi lo rende ancora più vulnerabile. In questo senso, la narrativa di Moravia è tipica di quegli scrittori (pensiamo a Hardy) per i quali la paura e il desiderio di liberarsi dalla paura sono le principali molle dell'azione. Quando il regime fascista lo ingaggia come agente segreto e gli dà l'ordine, o forse dovremmo dire l'opportunità, di esprimere il lato violento e irrazionale della sua natura a vantaggio della società di massa, l'ironia sotterranea della trama diventa sin troppo evidente. A Marcello, che aspirava ad essere normale, verrà chiesto di fare ciò che temeva potesse renderlo anormale. La normalità stessa è irrazionale e terrificante.

Leggere Moravia affascina e spaventa. Perché un uomo che sembra così riflessivo e lucido si lascia costringere ad agire contro i propri principi? Sentiamo che dev'esserci un modo per uscirne, ma come in un sogno tutta la logica è distorta per fare sì che eventi bizzarri appaiano inevitabili. Nel frattempo la prosa di Moravia – sempre fredda, calma e precisa, per quanto melodrammatiche possano essere le circostanze – consiste in una lingua che non prende l'iniziativa, non colora il mondo, cerca solo, attraverso la sua precisione, la sua freddezza, la sua mancanza di emozione, di non essere sopraffatta dalla pazzia, di conservare un certo grado di controllo nella disfatta generale.

Se Morante cercava come partner un eroe per porsi con lui al centro di una comunità nobile, e forse persino di una famiglia, non poteva scegliere una persona più

improbabile e meno disponibile di Moravia. Ma forse era proprio la difficoltà dell'impresa ad attrarla. Voleva essere lei la forza che lo sovrastava. Sedurre un uomo distaccato come Moravia e appartenere al suo mondo, magari scrivere meglio di lui, sarebbe stata indubbiamente una prova del suo valore. Quel che è certo è che i personaggi di Morante scelgono immancabilmente i partner meno adatti.

Osservando la cosa dal punto di vista di Moravia, se lui temeva l'invasività, l'irrazionalità e qualsiasi tipo di appello all'emotività, come tutti i suoi protagonisti, era garantito che da Elsa avrebbe avuto proprio questo. Ma, di nuovo, forse quell'attrazione serviva a dimostrargli di essere abile nell'affrontare ciò che più temeva, perché – come abbiamo visto a proposito di Hardy – le cose più temute sono anche le più vitali.

Potremmo aggiungere che solo ciò che è invasivo e incomprensibile gli sembra veramente *reale*.

In ogni caso, quattro anni dopo quel gesto impulsivo da parte di Elsa di consegnargli le chiavi di casa, Alberto le chiede di sposarlo, ma solo – precisa – perché «faceva così freddo quell'inverno che dopo averla accompagnata a casa ogni sera il gelo mi penetrava nelle ossa». Anche guardando retrospettivamente, resta distaccato, per niente romantico.

Negli anni successivi, che vedono la drammatica parentesi della fuga dai nazisti in tempo di guerra e il nascondiglio sulle colline tra Roma e Napoli – «Elsa nella vita prediligeva i momenti eccezionali», disse Moravia, «invece la vita quotidiana la spazientiva e la faceva diventare difficile, intollerante e persino crudele» – la coppia non fa altro che litigare.

Si vociferava di una presunta impotenza di lui e di esigenze sessuali estremamente diverse. Elsa era «molto

passionale», scrive Moravia nell'autobiografia, «e poco sensuale», una combinazione che ricorda la madre di Elisa in *Menzogna e sortilegio*, la quale si chiudeva in una stanza a scrivere lettere appassionate che indirizzava a sé stessa da parte di un amante immaginario, ignorando il marito che la amava nella stanza accanto. Viene da chiedersi che cosa pensasse Moravia nel leggere quelle pagine.

Che le voci fossero fondate o meno, Morante spenderà molte energie nel cercare di suscitare una reazione appassionata e romantica in Moravia, e lui ne spenderà altrettante nell'opporle resistenza. Quando nei primi anni Cinquanta lei si trova un amante, senza neanche darsi pena di nascondere il tradimento, ebbene l'amante è l'omosessuale Visconti, il che fa pensare più a una necessità di sedurre uomini difficili e di porsi al centro della comunità artistica che non al bisogno di soddisfare pulsioni sessuali. O forse stava ancora cercando di suscitare una qualche reazione da parte di Moravia. Lui descrive con sbigottimento come, arrivati in un hotel di Parigi, Elsa sembrò entrare in coma per qualche ora. Era inerte, silenziosa, non si riusciva a risvegliarla. Era domenica. Lui si disperava perché non trovava un medico, finché alla fine lei aprì gli occhi e gli rise in faccia.

Quel che sto cercando di far emergere è che la letteratura, la scrittura, l'arte non sono in alcun modo sinonimi di saggezza o forme di comunicazione che consentono di condurre una vita assennata. Queste idee lasciamole ai libri di scuola e a chi cerca fondi per i festival letterari. La verità è che la nostra conversazione con gli altri, di persona o attraverso i libri, può essere avvincente o addirittura irresistibile senza per questo illuminarci o esserci di aiuto. Al contrario, i libri possono

provocare rabbia, stupore, anche disgusto. Meravigliosi da leggere (e anche da scrivere), in certe circostanze possono persino peggiorare le situazioni della nostra realtà quotidiana. I personaggi femminili di Moravia, pensiamo in particolare a *Il disprezzo* (1954), sono chiaramente influenzati dal suo rapporto con Morante e, pur trattandosi di una narrazione grandiosa, non sembra che abbiano aiutato l'autore a fare chiarezza o a risolvere i propri problemi. «Sì, ci furono dei giorni in cui avrei desiderato ucciderla», confessa nella sua biografia. «Non separarmi da lei, che sarebbe stata una soluzione ragionevole, ma ucciderla, perché il nostro rapporto era così stretto, così complesso e in fondo così vivo che il delitto mi pareva più facile della separazione». Complessità e vitalità, per come la vedeva Moravia, non sono compatibili con la ragionevolezza.

Ciò che invece la scrittura ha fatto per Moravia, e va detto che scrisse costantemente, regolarmente, giorno dopo giorno, mese dopo mese, senza mai allentare la presa, per anni e anni, fu di rendergli possibile vivere in questa feroce tensione tra un intelletto che richiedeva lucidità, controllo, comportamenti razionali, e un mondo, una donna, che resisteva a ogni comprensione e minacciava costantemente di rendere la sua vita una farsa pericolosa. Consegnandoci un bollettino dopo l'altro di quella collisione, Moravia scrisse fino alla veneranda età di ottantatré anni. (Anche Beckett visse fino a ottantatré anni, Hardy a ottantasette, e anche loro furono scrittori compulsivi che lavoravano incessantemente per far fronte alla paura, ritagliandosi, giorno dopo giorno, con la penna, la propria indipendenza contro l'invasività del mondo.) Leggendo Moravia, a noi, o almeno a me, viene da reclamare un maggiore coinvolgimento emotivo; stupisce che la voce narrante possa rimanere

impassibile davanti a certi fatti; scopriamo, così, quanto siamo diversi da lui. Questa deve essere stata, per Morante, un'esperienza costante nel leggere il lavoro del marito: come far sì che quest'uomo risolutamente freddo si coinvolga, mostri un po' di passione? E capiamo benissimo perché quella mattina a Parigi si finse morta: per costringerlo a una reazione forte, emotiva. E anche la sua prosa, in un modo diverso, è sempre all'opera per suscitare una reazione accesa ed emotiva nel lettore.

Mentre Moravia si rinchiudeva al sicuro nella quotidiana routine della scrittura, Morante era molto socievole, radunava piccole comunità di amici, soprattutto artisti, spesso, man mano che l'età avanzava, molto più giovani di lei, idealisti sulla ventina pronti a riconoscere la sua leadership spirituale. Mentre Moravia pubblicava un romanzo, talvolta anche due romanzi all'anno, Morante è nota soprattutto per quattro grandi opere, pubblicate rispettivamente nel 1948 (*Menzogna e sortilegio*), nel 1954 (*L'isola di Arturo*), nel 1974 (*La storia*) e nel 1982 (*Aracoeli*). Quando scriveva, lavorava freneticamente, stando notte e giorno incollata alla scrivania. I lettori sentono questa compulsività, questo totalitarismo, come disse Moravia. Mentre percepiamo che lui vuole sempre tenerci a distanza, rifiutando di mostrare quella che potrebbe essere la sorpresa o l'emozione appropriata, lei vuole sopraffarci, ci chiede comprensione, ci chiama a entrare nel suo gruppo, proprio come i giovani artisti che conquistava con le sue discussioni animate nei bar. Ma, una volta finito il libro, una volta che con la pubblicazione e il successo arrivava l'acclamazione, per un po' di tempo non c'era più bisogno di scrivere altro. Era arrivata l'ora di godersi la compagnia che aveva creato.

In linea con questo atteggiamento, quando venne

pubblicata *La storia*, libro che doveva chiamare in causa l'intera comunità italiana durante e dopo la guerra, Morante insistette che la prima edizione fosse venduta al prezzo estremamente basso di 2000 lire, perché il maggior numero possibile di persone potesse permettersi di acquistarla. Voleva arrivare a tutti, sedurre tutti gli italiani. Quando Pasolini, suo amico, recensì il romanzo molto negativamente, Morante interruppe i contatti con lui: ecco, di nuovo, l'autoesclusione. Era come se uno dei Cavalieri della Tavola Rotonda ne avesse attaccato un altro.

E come aveva lasciato la sua famiglia d'origine a diciassette anni, così lasciò Moravia, prima per Visconti, poi per un giovane poeta americano, Bill Morrow. Forse, ancora una volta, erano tentativi di spingerlo alla passione. O tentativi di costruire una nuova comunità intorno a qualcun altro. Ma, come per i suoi personaggi, il risultato finale fu l'isolamento. Morrow si suicidò, gettandosi dalla finestra durante un trip di LSD. Lei e Moravia si separarono nel 1962. Nessuna comunità era abbastanza nobile per lei, o forse era lei a non esserlo abbastanza per loro. La scrittura dei suoi romanzi rivela e ripropone questa dinamica, ma non offre una soluzione. Ogni lettore sentirà che la disperazione alla fine di *Aracoeli*, quell'atmosfera di totale bruttezza, squallore e impotenza, vanno ben oltre la disperazione intellettuale curiosamente compiaciuta dell'opera di Moravia. A quel punto, tutto l'amore e qualsiasi comunità appartengono al passato, e l'unico possibile futuro abbraccio che Manuel riesce ad immaginare è quello con la morte, o piuttosto con sua madre, le cui braccia lo chiamano dalla tomba. *Aracoeli* è un libro pericoloso, bello in certi punti, sempre surriscaldato e tossico, assolutamente disperato.

Morante «si considerava un angelo caduto dal cielo nell'inferno pratico del vivere quotidiano. Ma un angelo

armato di penna», disse Moravia. La penna di Morante è sempre più intenta a descrivere l'inferno che non a tornare a immaginare il paradiso. Nel 1983, quando le sembrò che la vita non avesse niente da offrirle, a un anno di distanza dalla pubblicazione di *Aracoeli*, assunse una dose massiccia di sonniferi e accese il gas. Salvata *in extremis* dalla cameriera, ma con danni cerebrali irrimediabili, fu tenuta in vita per due penosi, vuoti anni.

Altri due scrittori ossessionati da questioni di appartenenza, sempre in bilico tra il desiderio di essere al centro di una comunità elitaria e l'impulso a prendere le distanze da chi considerano indegno, sono Virginia Woolf e Charles Dickens. Entrambi raggiunsero un punto in cui si resero conto che la letteratura non poteva più sostenerli. Pur essendo, per nascita e carriera, al centro dell'alta società intellettuale, Woolf si pensò sempre come un'outsider, scrivendo libri che – è il caso di *Mrs Dalloway* – cercano di creare una comunità inclusiva alla quale i lettori sono invitati a partecipare, ma da cui almeno una figura importante si autoesclude, disgustata, e magari si toglie anche la vita. Precaria e idealista, la comunità della narrazione sembra poter esistere soltanto in quell'unica serata della festa di Mrs. Dalloway o in quel singolo giorno della gita al faro. Non può dirsi archiviata e consolidata. Quando la guerra disperse temporaneamente la comunità intellettuale del suo Bloomsbury e i romanzi della Woolf cominciarono ad apparire irrilevanti nel dramma totalizzante dei bombardamenti di Londra, la scrittrice cadde in depressione e si suicidò a cinquantanove anni.

Escluso per un periodo dalla sua famiglia da bambino e mandato a lavorare in fabbrica, Dickens sbalordì i suoi fedeli lettori quando, a quarantacinque anni, respinse sua moglie, madre dei suoi dieci figli, dalla loro

tanto celebrata comunità familiare. Lei, come molti dei figli, dichiarò lo scrittore, non era 'degnà' di lui. Ma l'amante a cui poi si legò non poté renderla pubblica, sia perché troppo giovane, sia perché era solo un'attrice, dunque una donna che la società inglese non avrebbe ritenuto degna del più grande romanziere nazionale. Nelle sue storie, che raccontano la vita degli inglesi in ogni suo aspetto, c'è sempre un protagonista che oscilla tra inclusione ed esclusione. Dickens diceva che i lettori erano la sua famiglia, una compagnia che si era creato con la propria scrittura.

Dopo la rottura del matrimonio e le delusioni che gli procurarono i figli ormai adulti, Dickens concentrò quasi tutte le sue energie nell'incontrare la grande famiglia dei suoi lettori in carne ed ossa, in *readings* lunghi e altamente teatrali in cui veniva applaudito notte dopo notte come una superstar. Contravvenendo alle indicazioni dei dottori, si ridusse a uno straccio per inseguire quest'estasi di appartenenza, e crollò fatalmente a cinquantotto anni.

È interessante che sia a Dickens sia a Woolf siano state dedicate delle associazioni, dei veri e propri club, perché nel leggere questi scrittori siamo trascinati nel pathos dell'esigenza di compagnia. Viceversa, i lettori che si muovono in un mondo moraviano, temendo l'invasività, preferendo la lucidità, forse si ritireranno da Morante, trovandola goffa ed eccessiva, troppo impegnativa. Altri desidereranno di dare ad Arturo la compagnia che vuole, e auspicheranno di essere loro stessi persone degne in una compagnia degna. E forse sentiranno, almeno per la durata del romanzo, che il sogno è diventato realtà.

BIBLIOGRAFIA

JAMES JOYCE

- Dedalus: ritratto dell'artista da giovane*, trad. it. di Cesare Pavese, Adelphi, Milano 1976.
- Esuli*, trad. it. di Roberta Arrigoni e Cristina Guarnieri, Editori internazionali riuniti, Roma 2012.
- Gente di Dublino*, trad. it. di Marco Papi ed Emilio Tadini, Garzanti, Milano 1976.
- Ulisse, Frammenti scelti da La veglia di Finnegan*, trad. it. di Giulio De Angelis, A. Mondadori, Milano 1967.

Su James Joyce

- Samuel Beckett, "Dante... Bruno... Vico... Joyce", in *Disjecta*, a cura di R. Cohn, Grove Press, New York 1984.
- Gordon Bowker, *James Joyce: A Biography*, Farrar, Straus and Giroux, New York 2012.
- Richard Ellmann, *James Joyce*, Oxford University Press, Oxford 1982.
- Carl Gustav Jung, "Ulysses: A Monologue", trad. ingl. di R.F.C. Hull, in *The Collected Works of C.G. Jung*, vol. 15, 1952.
- Willard Potts (a cura di), *Portraits of the Artist in Exile*, Wolfhound Press, Dublin 1979.

CESARE PAVESE

- La casa in collina e altri racconti*, Einaudi, Torino 1967.
- La luna e i falò*, Einaudi, Torino 1950.
- La spiaggia*, Einaudi, Torino 1956.
- Lavorare stanca*, Einaudi, Torino 1943.
- Paesi tuoi*, Einaudi, Torino 1941.
- Tra donne sole*, Einaudi, Torino 1970.

Su Cesare Pavese

Natalia Ginzburg, *Le piccole virtù*, Einaudi, Torino 1962.
Davide Lajolo, *Il vizio assurdo: storia di Cesare Pavese*, Il Saggiatore, Milano 1960.

THOMAS HARDY

Giuda l'oscuro, trad. it. di Giuliana Aldi Pompilj, Rizzoli, Milano 1996².
La brughiera, trad. it. di Ada Prospero, Garzanti, Milano 1965.
Tess dei d'Urberville, trad. it. di Giuliana Aldi Pompilj, Rizzoli, Milano 2010.
The Complete Poems, a cura di James Gibson, Macmillan, London 1979.

Su Thomas Hardy

Thomas Hardy, Florence Emily Hardy, *The Life of Thomas Hardy*, Wordsworth Editions Limited, Hertfordshire 2007.
Dale Kramer (a cura di), *The Cambridge Companion to Thomas Hardy*, Cambridge University Press, Cambridge-New York 1999.
D.H. Lawrence, *Study of Thomas Hardy and Other Essays*, Cambridge University Press, Cambridge 1985.
Michael Millgate, *Thomas Hardy: A Biography Revisited*, Oxford University Press, Oxford 2004.
Claire Tomalin, *Thomas Hardy: The Time-Torn Man*, Viking, New York 2006.

D.H. LAWRENCE

Donne innamorate, trad. it. di Adriana Dell'Orto, Rizzoli, Milano 1995.
Figli e amanti, trad. it. di Ugo Dettore, Rizzoli, Milano 1954³.

Su D.H. Lawrence

D.H. Lawrence, *Foreword to Women in Love*, Thomas Seltzer, New York 1920.
Jeffrey Meyer, *D.H. Lawrence: A Biography*, Cooper Square Press, New York 1990.
Michael Squires e Lynn K. Talbot, *Living at the Edge: a Biography of D.H. Lawrence and Frieda von Richthofen*, The University of Wisconsin Press, Madison 2002.

Philip Callow, *Body of Truth: D.H. Lawrence, the Nomadic Years, 1919-1930*, Ivan R. Dee, London 2003.

SAMUEL BECKETT

Aspettando Godot, trad. it. di Carlo Fruttero, Einaudi, Torino 1956.
Molloy Malone muore L'innominabile: romanzi, trad. it. di Piero Carpi De' Resmini e Giacomo Falco, SugarCo, Milano 1965.
Murphy, trad. it. di Franco Quadri, Einaudi, Torino 1962.
Primo amore, seguito da Novelle e testi per nulla, trad. it. di Franco Quadri e Carlo Cignetti, Einaudi, Torino 1971.
Watt: romanzo, trad. it. di Cesare Cristofolini, SugarCo, Milano 1967.

Su Samuel Beckett

Deirdre Bair, *Samuel Beckett: A Biography*, Harcourt Brace Jovanovich, New York-London 1978.
Martha Dow Fehsenfeld, Lois More Overbeck (a cura di), *The Letters of Samuel Beckett*, vol. I, 1929-1940, Emory University, Atlanta 2009.

ALBERTO MORAVIA

Gli indifferenti, Alpes, Milano 1929.
Il conformista, Bompiani, Milano 1951.
Il disprezzo, Bompiani, Milano 1954.

Su Alberto Moravia

Alain Elkann, *Vita di Moravia*, Bompiani, Milano 1990.

ELSA MORANTE

Menzogna e sortilegio, Einaudi, Torino, 1958;
L'isola di Arturo, Einaudi, Torino, 1957;
La storia: romanzo, Einaudi, Torino, 1974;
Aracoeli: romanzo, Einaudi, Torino, 1982.

Su Elsa Morante

Lily Tuck, *Woman of Rome: A Life of Elsa Morante*, Harper, New York 2008.

ALTRI AUTORI CITATI IN QUESTO VOLUME

- Gregory Bateson, *Naven: a Survey of the Problems*, Standford University Press, Standford 1965².
- Gregory Bateson, *Steps to an Ecology of Mind*, Ballantine Books, New York 1972.
- J.M. Coetzee, *Gioventù: scene di vita di provincia*, trad. it. di Franca Cavagnoli, Einaudi, Torino 2007².
- J.M. Coetzee, *Infanzia: scene di vita di provincia*, trad. it. di Franca Cavagnoli, Einaudi, Torino 2001.
- J.M. Coetzee, *Tempo d'estate: scene di vita di provincia*, trad. it. di Maria Baiocchi, Einaudi, Torino 2010.
- J.M. Coetzee, *Vergogna*, trad. it. di Gaspare Bona, Einaudi, Torino 2000.
- Fëdor Mihajlovič Dostoevskij, *I fratelli Karamazov*, trad. it. di Alfredo Polledro, Garzanti, Milano 1988⁹.
- Per Petterson, *Fuori a rubar cavalli*, trad. it. di Cristina Falcinella, Guanda, Parma 2010.
- Valeria Ugazio, *Storie permesse, storie proibite: polarità semantiche familiari e psicopatologie*, nuova ed. ampliata, aggiornata e rivista, Bollati Boringhieri, Torino 2012.
- Virginia Woolf, *La signora Dalloway*, trad. it. di Nadia Fusini, Feltrinelli, Milano 1999⁵.

INDICI

INDICE DEI NOMI

- Ammaniti, Niccolò, 20.
- Barnacle, Nora, 4-5, 10, 41-43.
- Barrett, Elisabeth, 73.
- Bateson, Gregory, 22-24, 27.
- Beckett, Samuel, 45-47, 116-121, 137.
- Bloom, Leopold, 16.
- Browning, Robert, 73.
- Coetzee, John Maxwell, 32, 115-116.
- Dickens, Charles, v, 52, 140-141.
- Dostoevskij, Fëdor, 30-31.
- Dumesnil, Suzanne, 117-118.
- Eliot, Thomas Stearns, 116.
- Elkann, Alain, 129.
- Franzen, Jonathan, 20.
- Gifford, Emma, 72-75.
- Gilbert, Stuart, 5.
- Ginzburg, Natalia, 51.
- Goethe, Johann Wolfgang von, 32.
- Gosse, Edmund, 89.
- Guerrieri Gonzaga, Maria, 128.
- Hardy, Tomas, 30, 38, 70-82, 84-89, 91-102, 104-106, 108-110, 134-135, 137.
- Houellebecq, Michel, 20.
- Ibsen, Henrik, 7.
- Joyce, Giorgio, 4.
- Joyce, James, 3-11, 13-14, 16-20, 22, 31, 33-35, 37-52, 66, 70, 84, 97, 116, 121.
- Joyce, John, 33-35, 38.
- Joyce, Lucia, 4.
- Joyce, Stanislaus, 4, 16, 18-19, 35, 41-42.
- Jung, Carl Gustav, 13-14, 16, 18, 20, 38, 44.
- Kipling, Rudyard, 52.
- Lawrence, David Herbert, v, 37-38, 93-95, 102, 105-114.
- Leopardi, Giacomo, 92-93.
- Lodge, David, 44.
- McCarthy, Cormac, 32.
- Meredith, George, 71, 87-88.
- Morante, Augusto, 127.
- Morante, Elsa, v, 122-125, 127-141.

Moravia (Pincherle), Alberto, 122, 127, 129, 131-140.
 Morris, Mowbray, 86-87.
 Morrow, Bill, 139.
 Murry, John Middleton, 112-113.
 Mussolini, Benito, 132.
 Parnell, Charles, 33, 36-38.
 Pasolini, Pier Paolo, 139.
 Pavese, Cesare, v, 48-57, 59-70, 101.
 Petterson, Per, 32.
 Pincherle, famiglia, 132.
 Pizzardo, Battistina, 56-57.
 Poggibonsi, Irma, 127-129.
 Pound, Ezra, 9, 18, 35.
 Russell, Bertrand, 113.
 Shakespeare, William, 4.
 Shires, Linda, 87.
 Svevo, Italo, 4.
 Tommaso d'Aquino, 3.
 Tuck, Lily, 127.
 Ugazio, Valeria, 24-30, 126.
 Verga, Giovanni, v, 76.
 Vico, Giambattista, 3.
 Vinding, Ole, 42-43.
 Visconti, Luchino, 136, 139.
 Weaver, Harriet, 9, 19.
 Weekley (von Richthofen), Frieda, 111-112, 114.
 Whitman, Walt, 56.
 Woolf, Virginia, 140-141.
 Yeats, William Butler, 7.

INDICE DEL VOLUME

<i>Prefazione</i>	v
Imbattersi in Joyce...	3
Parentesi teorica: la psicologia sistemica	22
Joyce, il vincente che deve perdere	33
Pavese, il puro insoddisfatto	48
Thomas Hardy, tra paura e coraggio	70
D.H. Lawrence, la paura come peccato	101
Beckett, Moravia, Morante: tre conversazioni estreme	115
Bibliografia	143
<i>Indice dei nomi</i>	149



