



Dipartimento di Sociologia
Dottorato in Sociologia e Ricerca sociale

Tesi di dottorato

Sparire a se stessi
La parabola dell'Identità
dal cambio di secolo al cambio di millennio

Tutor
Ch.mo Prof.
Gianfranco PECCHINENDA

Candidato
Adolfo FATTORI

XXIV Ciclo
2008-2011

Indice

Introduzione <i>Appartenere a due mondi</i>	5
I. La prigione e il salvataggio del Sé	11
<i>I.1 Robert Walser: la fuga dentro le prigioni del Sé</i>	13
I.1.1 Qual è il “mistero” di Robert Walser?	15
I.1.2 <i>L’assistente, Jakob von Gunten</i> : fuga dalla libertà?	16
<i>I.2 Robert Musil: L’uomo senza qualità</i>	23
I.2.1 Il romanzo	25
I.2.2 Un mondo entropico	33
I.2.3 Una sensibilità cinematografica	45
II. Nostalgia del mondo perduto	49
<i>II.1 Hermann Broch: l’abisso e i tentativi di redenzione del Sé</i>	50
II.1.1 Da <i>I sonnambuli</i> a <i>La morte di Virgilio</i> : il ritorno al passato, la tradizione, il sacro, lo smarrimento	51
<i>II.2 Thomas Mann. “E dopo non verrà più nulla”</i> : I Buddenbrook, La montagna incantata	60
II.2.1 <i>I Buddenbrook</i> : decadenza di un modello del Sé	61
II.2.2 <i>La montagna incantata</i> : la fine del tempo	66
II.2.3 Il <i>Beruf</i> al tempo del “disincanto del mondo” e dell’apocalisse: Max Weber	69
III. Lo schiacciamento del Sé	72
<i>III.1 Franz Kafka: la colpa ineludibile</i>	72
III.1.1 Chiuso in un labirinto/escluso dal mondo: <i>La metamorfosi, Il processo, Il castello</i>	73
<i>III.2 Decifrare Kafka?</i>	81
III.2.1 Decifrare Kafka? Walter Benjamin	81
III.2.2 Decifrare Kafka? Theodor W. Adorno	83
III.2.3 Decifrare Kafka? Fredric Jameson	86
III.2.4 Decifrare Kafka? Anthony Giddens	87
III.2.5 Decifrare Kafka? Orson Welles	91
IV. Metropoli Massa Merce estetica	96
<i>IV.1 Fabbrica/Metropoli</i>	97
IV.1.1 Il tempo, lo spazio - Il pubblico, la folla, la massa	97
IV.1.2 La metropoli, lo spettacolo, l’immaginario: <i>L’uomo della folla</i> : ovunque e in nessun luogo	102
<i>IV.2 Il cinema</i>	107
IV.2.1 Cinematografo e cinema	107
IV.2.2 Il cinema come dispositivo e come linguaggio: l’arte della fabbrica e della metropoli	110

V. Infinite solitudini	118
<i>V.1 Elias Canetti. Fra l'individuo e la massa</i>	121
<i>V.1.1 Autodafé</i>	121
<i>V.2 Gottfried Benn. Il declino del soggetto narratore – la morte della forma</i>	
<i>Romanzo</i>	128
<i>V.2.1 Morgue, Ithaka, Cervelli: poesia, teatro, racconto</i>	130
<i>V.2.2 Osteria Wolf – Romanzo del fenotipo – Il Tolemaico</i>	135
VI. Postmoderno, Postorganico, postumano	144
<i>VI.1 La Bomba, la Luna, i robot</i>	144
<i>VI.1.1 Il tempo fuori squadra</i>	145
<i>VI.1.2 Dalla “Bomba” alla Luna</i>	150
<i>VI.2 Ritorno al futuro</i>	153
<i>VI.2.1 La perdita dell’«Ordine del mondo»: orfani della “Legge”</i>	153
<i>VI.2.2 La fine dell’«Ordine del mondo»: figure della nostalgia</i>	163
<i>VI.2.3 Moira, Ananke, Tyche: fato, necessità, caso, fortuna</i>	169
<i>VI.3 Il postmoderno</i>	176
<i>VI.4 James Graham Ballard</i>	177
<i>VI.4.1 Crash</i>	181
<i>VI.4.2 La mostra delle atrocità</i>	184
<i>VI.4.3 Oltre Ballard</i>	187
Conclusioni <i>Un morire inesorabile</i>	192
Bibliografia	207
Videografia	214

“... la supposta inesistenza susseguente alla morte [...] se un giorno cessassimo di esistere... non lo sapremmo mai, non è vero?”
Macedonio Fernandez, *La materia del nulla*, p. 111

Introduzione

Appartenere a due mondi

Enrique Vila-Matas, nel suo *Dottor Pasavento* (2008), la vicenda di uno scrittore contemporaneo (un suo alter ego, senza dubbio) ossessionato dal desiderio di sparire dal mondo, fa dire al protagonista del romanzo (p. 206):

“... mi dedicai a convincere me stesso che era perfetto essere uno scrittore *dimenticato*. E tornai a ricordare quella che ormai era diventata la mia frase preferita di Walser: «Riesci benissimo a vivere senza che nessuno si ricordi nemmeno lontanamente della tua esistenza». E mi dissi che vivere in quel modo significava conoscere costantemente un’esperienza di tranquillità e di morte. Quando questa, per certo, fosse arrivata, sarebbe stata come la vita. In fondo vivere in quel modo [...] mi metteva di fronte alla possibilità di avere una visione del futuro, poter vedere forse un giorno quello che si potrà vedere *dopo la scomparsa del soggetto in Occidente*.”¹

In queste frasi, praticamente contemporanee, riconosciamo alcuni temi cruciali dell’interrogarsi novecentesco: l’irriducibilità della Morte, la necessità di narrarsi a se stessi, l’eclissi del Soggetto – il disagio e lo smarrimento dell’uomo contemporaneo. O, per dirla con Alberto Abruzzese, l’esito della “... vicenda che [...] può essere narrata in altro modo: come nascita, trionfo e caduta dell’umano nel mondo.” (Abruzzese, 2011, p. 37). Ma anche il richiamo ad una fase storica subito precedente, affine alla nostra, quella abitata da Robert Walser, scrittore svizzero vissuto fra la fine dell’Ottocento e la prima metà del Novecento. E – in controtuce – un desiderio di sparire che sembra andare oltre il semplice nascondersi agli altri – quanto piuttosto, in sostanza, a se stessi; quindi, implicitamente, la messa in discussione dello stesso senso dell’identità personale: chi è Pasavento? Una replica di Vila-Matas? O di Walser? E questo desiderio di svanire non attacca al cuore proprio il senso della riflessività del Sé? Quindi la consapevolezza della propria identità come unicità?

Desiderio che aveva avuto una manifestazione se si vuole molto più “triviale”, ma altrettanto radicale in un romanzo di fantascienza di fine anni Cinquanta, quel *Time Out of Joint* di Philip Kendred Dick (1968) che sembra aver ispirato, almeno alla lontana, esattamente quaranta anni dopo (il romanzo fu pubblicato nel 1959), uno dei più bei film sull’identità, sul Sé – come “costrutto sociale” della fine del II millennio, *The Truman Show* di Peter Weir (1998).

Oggi le ricerche e gli studi sulla condizione dell’uomo della contemporaneità – e sulla parabola e gli esiti della vicenda del Soggetto nella nostra epoca – rappresentano ormai una ragguardevole biblioteca, che ha il pregio di essere il prodotto del lavoro di studiosi attribuibili a più di una corrente di pensiero e di un ambito disciplinare – a dimostrazione della centralità dell’argomento come oggetto di riflessione delle scienze umane e sociali.

Ma questo pregio nasconde anche un rischio: quello della dispersione e del disorientamento, nell’avventurarsi nei percorsi tracciati finora dalla ricerca, se non ci si munisce di una bussola che permetta di evitare di perdersi, replicando così nel

¹ Il primo corsivo è dell’Autore, il secondo è nostro.

lavoro critico la stessa condizione di spaesamento che da molti studiosi viene attribuita all'uomo contemporaneo.

Proviamo quindi a descrivere ciò che vediamo avvenire intorno a noi – e a descriverci – in forma per così dire “innocente”, precategoriale.

La maggior parte di noi segue delle *routines*, a qualsiasi livello sia collocato nella scacchiera del sociale. In un mondo in cui il *lavoro* conserva un ruolo di assoluto rilievo nelle vite individuali – al di là delle modificazioni attuali e del valore (strumentale, affettivo, etico) che gli si assegna individualmente – gli si aggiunge un allargamento del peso della sfera del *loisir* mai prima verificatosi, che informa di sé tutto il resto delle nostre vite e che appare come la via maestra d'uscita dalla prevedibilità della propria esistenza. Ma piuttosto che una totalità, questi “tasselli” di un puzzle ipotetico producono una somma di frammenti largamente indipendenti l'uno dall'altro.

Non risolvono il problema di fondo che sentiamo di avere, lasciato di un'epoca in cui al primo posto fra i compiti assegnati all'individuo da un'etica metafisica ed esterna era di “realizzarsi” attingendo alle risorse dell'*interiorità* – del carattere, della personalità – avendo come universi di riferimento sistemi, “universi simbolici” (Berger, Luckmann, 1969, p. 136) largamente determinati da spinte teleologiche – le “grandi narrazioni” di cui scrive Jean-François Lyotard (1981): le ideologie, le religioni. Una fatica di Sisifo, sempre più improba. Un'interiorità irriconoscibile – nel senso che noi stessi non riusciamo a rintracciarla, a riconoscerla, ad indicarla a noi stessi (e questo può spiegare il ricorso progressivo alle psicoterapie, alle autoterapie, o il ritorno al sacro nelle forme canoniche o in quelle eccentriche della galassia *New Age* [Thompson, 1997]) – non è sostituibile con una esteriorità priva di distinzione, fungibile, replicata in tante copie conformi. E quale può essere la strada per alleggerire la *fatica di essere se stessi* (Ehrenberg, 1999)? Viene in mente un'esortazione che molti avranno sentito rivolgersi – o rivolgere a qualcuno accanto a noi: “Sii spontaneo!” O, in alternativa, sentir esclamare da qualcuno “Voglio essere me stesso!” (Taylor, 2006, p. 19). Esempi paradossali del “doppio legame” di cui scrivono Gregory Bateson (1976) e Paul Watzlawick (1984).

Espressioni di un disagio che appare ineludibile, da un certo punto di vista: di chi chiede all'altro di “essere se stesso”, delegandogli un compito, un imperativo, che sente prima di tutto come proprio (Cfr. Taylor, cit., pp. 83 e segg.; Beck, 2008).

Incerti di noi stessi, lo siamo naturalmente anche degli altri, che, seppur presumibilmente simili a noi nella struttura delle *routines* quotidiane, facciamo fatica a percepire come uguali – addirittura fungibili! – ma piuttosto come del tutto estranei, “esser senza volto” (Bauman, 2000) che incrociamo per strada, e di cui automaticamente diffidiamo: imprevedibili, indistinguibili, alieni, come in un film di John Carpenter, *Essi vivono* (1988). Irriducibilmente *altri*, perché non riconducibili ad una identità specifica, ad una *distinzione*.

Ma, nel nostro caso, questo stato di disorientamento riguarda necessariamente tutti? O solo una parte di noi, abitanti del III millennio? E chi può essere, elettivamente, l'autore se si vuole idealtipico e privilegiato delle riflessioni sviluppate in apertura? È, in via paradigmatica, un individuo capace di operare confronti: fra un *prima* e un *dopo*, fra una condizione sociale e individuale percepita come sicura e prospettica, a cui progressivamente si è andata sostituendo

una condizione di incertezza e disorientamento. Un soggetto che è nelle condizioni di paragonare due stati differenti.

Necessariamente questo soggetto è colui che è transitato – grosso modo – attraverso la soglia fra il Novecento e il Duemila. Il che significa colui che ha vissuto fra la Modernità matura, la post (o tarda) modernità, e *questo* tempo, che forse si colloca oltre il tardomoderno, perché ne realizza e supera i punti di snodo e di catastrofe.

In pratica, le generazioni cresciute fra gli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento: hanno potuto esperire la modernità, il suo mutare in tarda modernità, ed oggi sperimentano la realtà attuale. E, nati in un'era già di mutamento, sono in grado di apprezzarne la natura e praticarne le logiche.

Generazioni che oggi – stando a molta letteratura sociologica – oltre a percepire la frammentazione e il diluirsi del Sé, sentono la nostalgia per un futuro (*adiacente* a quello che si è attualizzato nel presente) che non si realizzerà, rielaborando così la stessa nostalgia che il protagonista di *Time Out of Joint* sentiva per un passato mitico, idealizzato, con cui aveva mascherato un presente indesiderato.

Un futuro di gioventù eterna – quella che si era rivendicata e che ci si era promessa, ma che si è frantumata contro un tempo che si è fissato in un eterno presente – che non si realizzerà: se il tempo si è fermato, le vite individuali no.

Paradigmatica per il contrasto che mostra la riflessione, quasi all'alba di quest'epoca, di George (Jack Nicholson), in *Easy Rider*, il film di Dennis Hopper (1969), scelto nel 1998 per essere preservato nella Biblioteca del Congresso degli Stati Uniti:

“Lo sai? Una volta questo era proprio un gran bel paese... e non riesco a capire quello che gli è successo.”

A cavallo fra nostalgia e stupore, l'affermazione dà voce al disorientamento degli “adulti” dell'epoca nei confronti dei cambiamenti in atto, alle reazioni scomposte dell'*establishment* nei confronti delle istanze di liberazione e trasgressione dei più giovani. Quello che stava cambiando era forse il senso stesso della parola “libertà”...

Dove i suoi due compagni di viaggio incarnano invece proprio una delle evenienze delle nuove generazioni – allora in cerca di se stessi con l'ausilio di motociclette e marijuana, e con una intuizione, in seguito forse dimenticata, per cui “... la vera meta del viaggio è il viaggio stesso”.

Le parole di George/Nicholson sembrano echeggiare quelle di uno scrittore di circa mezzo secolo precedente, dell'area mitteleuropea, il ceco Franz Werfel, che scrivendo della dissoluzione dell'impero austroungarico, nel 1936, in *Nel crepuscolo di un mondo* (1950) scrive:

“Questo mondo è scomparso per sempre. La sua morte, dopo il lungo crepuscolo della vecchiaia, non fu lieve, ma travagliata da una dolorosa agonia. Moltissimi dei suoi figli però vivono ancora e parecchi di loro sono figli consapevoli. Essi appartengono a due mondi, a quello morto non ancora estinto in loro, e al mondo nuovo degli eredi, che li ha rilevati come si rileva una merce in liquidazione. *Appartenere a due mondi, abbracciare con un'anima sola due età, è una condizione*

veramente paradossale, che si ripete di rado nella storia, ed è imposta solo a poche generazioni umane."² (Werfel, 1950, p. 11).

Possiamo percepire delle affinità fra la condizione degli uomini della modernità – viventi a cavallo dell'accelerazione del mutamento ben espressa nella battuta del film di Hopper – e questo breve brano di Werfel. La stessa nostalgia per un passato – che rapidamente assume le coloriture del Mito – e che è senz'altro uno dei tratti del disagio dell'uomo del presente.

Ma questo disagio – fatto di nostalgia e insoddisfazione, e riconducibile alla "fatica di essere se stessi" di cui scrive Alain Ehrenberg – a quali terrori di fondo è apparentabile?

Alla paura di *scomparire*? Di non essere presenti agli altri, visto che è attraverso gli altri che esistiamo come soggetti (Berger, 1992, p. 23; Jameson, 2007)?

Nella modernità, la paura fondamentale era quella della Morte – che ci spingeva a *realizzare* per non essere dimenticati (Bauman, 1995; Cavicchia Scalamonti, 2007).

Ma oggi? Nel periodo storico che viviamo, già battezzato come *postumano* da chi fa riferimento ad alcune implicazioni degli ultimi sviluppi delle nuove tecnologie (Cfr. De Feo, 2009, p. 75 e segg)? Non è forse – dato l'apparente fermarsi del tempo – la paura di una vita sempre più lunga, tanto da sembrare eterna e indifferenziata? Sempre noiosamente uguale? Routinaria e ritualizzata al ribasso? Risacralizzata attraverso una ciclicità solo apparentemente laica, secolare, fatta di una periodicità giornaliera, settimanale, stagionale, annuale, ma in fondo alla ricerca di un incanto ormai perduto?

Forse ci si sente stretti fra due destini – altrettanto indesiderabili: la Morte, certo, e un'eternità monotona. La traduzione postmoderna, aggiornata, del "doppio legame".

Il destino – e il disagio – espressi da Vila-Matas per bocca di Pasavento, che almeno crede di trovare una soluzione: "... scrivere è uno spossessarsi senza fine, un morire inesorabile." (cit., p. 30), risolvendo così, con una mossa a sorpresa, una "mossa del cavallo" (Šklovskij, 1967, p. 7) il disagio dell'uomo moderno che, temendo la morte e l'oblio, produce cultura per garantirsi un posto nella memoria dei sopravvissuti (Bauman, cit., 1995, pp. 17-18), perché Pasavento non teme la morte, anzi, l'aspetta, come dice di Robert Walser.

Il gioco di specchi – o di scatole cinesi – che si allestisce fra Enrique Vila-Matas, il suo personaggio Dottor Pasavento e Robert Walser rafforza l'ipotesi che l'attualità del Sé contemporaneo sia oltre la dimensione del soggetto della modernità: che la morte, la scomparsa, l'oblio del Sé non siano poi così indesiderabili. Una fuga dalla banalità – una delle minacce, ancora secondo Marco Belpoliti (2005, p. 17), del contemporaneo, con il corredo di noia e insensatezza che la accompagna – in un contesto, per Belpoliti, marcato a fuoco da "crolli" come quello del "muro" di Berlino nel 1989 e delle Twin Towers nel 2001, che diventano simbolo del rovinare di un'intera cultura, quella dell'Occidente, come rincarando forse la dose scrive John Carroll (2009).

² Corsivo nostro.

O anche degli esiti di quella che Charles Taylor (2009) definisce “terza secolarizzazione”, fase del relativismo estremo, che coinciderebbe secondo lo storico canadese con la nostra epoca.³

Se queste considerazioni – fra osservazioni e riflessioni – hanno un senso, chiedono di essere verificate su un piano più organico, e organizzato, che parta da alcune premesse:

- L'interrogazione sull'identità contemporanea è stato il tema fondamentale della sociologia del Novecento;

- è rimasta tale, a maggior ragione, in questo primo scorcio del III millennio, riconnettendosi alle riflessioni sulla transizione dalla Modernità all'epoca che è stata definita dai vari autori e dalle varie scuole di pensiero come postmodernità, tarda modernità, post industrialismo, tardo capitalismo...

- ... e che forse è già sfociata – o già sta sfociando – in una formazione sociale ancora diversa: il *postumanesimo* (cfr. De Feo, cit., Abruzzese, cit.).

- Ma per ricostruire ed esplorare gli esiti attuali dell'*Identità* e le caratteristiche della formazione sociale che abitiamo, è necessario ripercorrere la sua parabola a partire dal momento in cui il Moderno è entrato nella sua maturità: il periodo a cavallo fra la fine dell'Ottocento e l'inizio del XX secolo...

- ... considerando la circostanza che ambedue i periodi che prendiamo in esame sono stati interessati da una violenta accelerazione dei processi di mutamento sociale: il passaggio di secolo con l'affermarsi della *società di massa*, della *metropoli*, della *fabbrica*, delle comunicazioni di massa – con il *cinema* prima di tutto – come fulcri dell'organizzazione sociale, il passaggio di millennio con la transizione verso la *simulazione*, la *virtualità*.

- Per affrontare il lavoro, useremo come dati i *testi*: quelli scientifici, certo, ma anche quelli estetici: letteratura e cinema – e i prodotti delle tecnologie audiovisive in genere, accettando come sia possibile considerare i personaggi della narrativa come “casi sociologici”, idealtipici – seppur immaginari (Cfr. Berger, 1992).

- E quindi, attraverso gli eventi e i testi esploreremo il percorso del Sé durante il Novecento, per cercare di studiarne le trasformazioni.

Esponiamo quindi due definizioni di *Identità*:

... il sé così come viene riflessivamente concepito dalla persona nei termini della sua stessa biografia. (Giddens, 1999, p. 68).⁴

L'identità deve essere considerata, sociologicamente, la conseguenza di una relazione dialettica tra una identificazione oggettiva, da una parte e una percezione soggettiva di tale identificazione, dall'altra.⁵ (Pecchinenda, 2008a, p. 6).

E un'ipotesi provvisoria:

I mutamenti intervenuti nella percezione del Sé nel periodo a cavallo fra l'Ottocento e il Novecento hanno prodotto un disorientamento e una riflessione sull'Identità e sui suoi rapporti con la società analoghi a quelli che si producono nell'epoca attuale, altro periodo di catastrofe e di profonda trasformazione.

³ In *L'età secolare* Taylor teorizza il susseguirsi di tre “secolarizzazioni”: la prima, coincidente con l'emergere dell'Umanesimo, e con l'espulsione della religione dalla vita pubblica, la seconda, definita dall'uscita della religione dalla vita privata, che copre la modernità fino all'affermarsi della modernità industriale e metropolitana, la terza, quella attuale, definita da un estremo relativismo.

⁴ Corsivo nel testo.

⁵ Tondo nel testo.

Si tratta di confrontare fra loro due crisi: quella dell'ingresso nella Modernità matura, quella del transito nel periodo che provvisoriamente, in mancanza di un termine migliore, definiremo ancora "tarda modernità".

Anthony Giddens, nel testo appena citato, descrivendo le caratteristiche di quella che definisce "alta" o "tarda modernità" – la formazione sociale attuale – e cercando di definirne i tratti fondamentali e i confini (la globalizzazione, l'egemonia dei "sistemi esperti", quindi il disancoraggio dai contesti locali delle interazioni sociali), sostiene che la società attuale, imponendoci continue scelte fra alternative differenti, induce una condizione di "dubbio radicale" (cit., p. 241), che può produrre angoscia. Al limite, la minaccia che si profila al nostro orizzonte esistenziale è quella della *mancanza di senso* (p. 267).

Il che può avere il suo riflesso in una parte almeno della produzione culturale contemporanea, come nel caso del romanzo di Vila-Matas citato in apertura.

In subordine, un'altra ipotesi: *Che le trasformazioni tuttora in atto stiano proiettando la formazione sociale contemporanea in una dimensione ancora altra rispetto al tardo moderno.*

Il che vuol dire confrontare le argomentazioni e le definizioni usate per analizzare gli ultimi trent'anni con quelle che si riferiscono più consapevolmente all'oggi.

Quindi, cercando di dare un maggiore ordine alle questioni poste fin qui:

- Il senso dell'identità personale è forse il prodotto sociale più significativo del processo di modernizzazione/secolarizzazione che ha investito la società occidentale almeno a partire dal XV secolo;

- il Soggetto moderno ha conosciuto più di un momento di crisi. Due di questi sembrano particolarmente cruciali: il primo, nel periodo di passaggio dal XIX secolo al XX, il secondo nel passaggio dal secondo al terzo millennio. La prima di queste crisi si verifica ad inizio Novecento; la seconda al volgere del millennio – quest'ultima con un significativo anticipo verso la fine degli anni Sessanta del XX secolo.

- Questi momenti di "catastrofe" (Thom, 1980) del Soggetto sono in relazione a fasi in cui si agglutinano e precipitano gli effetti del mutamento sociale, negli ultimi cento anni grazie anche agli sviluppi e alle trasformazioni nelle tecnologie della comunicazione;

- ... e in cui si incrina la coerenza fra i sistemi di senso affermati socialmente e i significati percepiti individualmente (Berger, Luckmann, 2010);

- di questo ne danno prova e sintomo le produzioni estetiche, oltre che quelle critiche.

- Ci rivolgeremo alle une e alle altre per provare a tracciare una mappa del percorso del Soggetto, facendo particolarmente attenzione al ruolo che le tecnologie della comunicazione hanno avuto e continuano ad avere.

In questa prospettiva gli anni a cavallo fra XIX e XX secolo sono stati il periodo in cui il romanzo come forma elettiva della narrazione moderna del Sé ha raggiunto i suoi apici e si è avviato verso la sua dissoluzione. Mettendo fra parentesi opere capitali come l'*Ulisse* di James Joyce o la *Recherche* di Marcel Proust è stata la cultura di lingua tedesca a produrre la maggiore quantità di opere significative.

Opere che mettono – tutte, probabilmente per una serie di condizioni "privilegiate" – al centro la profonda crisi vissuta dalla società e dall'individuo

dell'epoca. Alcuni scrittori, come Werfel, appena citato, o Stefan Zweig hanno scritto del crollo di un sistema politico e dell'intero universo simbolico di cui questo faceva parte. Altri, come Thomas Mann, Robert Musil, Hermann Broch, Franz Kafka, naturalmente Robert Walser, si sono interrogati attraverso i personaggi messi in scena direttamente del destino dell'individuo loro contemporaneo.

Di seguito, Elias Canetti, Gottfried Benn hanno esplorato percorsi che conducono ad esiti di incomunicabilità e di annullamento del Soggetto come approdo estremo della crisi del Sé moderno.

La dissoluzione del romanzo borghese come forma specifica di espressione del Soggetto moderno – che riflette la crisi di questo – lascia il posto ed è generata dall'affermarsi di altri formati comunicativi, in particolare quelli audiovisivi: cinema, radio, fumetto, ma prima di tutto il cinema, poi quelli in cui si esprime la dimensione della serialità, anche se naturalmente la forma romanzo non sparisce. È in queste dimensioni, in parte “nuove”, in parte rimediazioni di quelle classiche, che ritroviamo le riflessioni – più o meno consapevoli, esplicite – sulla condizione del Sé nel contemporaneo, un periodo che parte dagli anni immediatamente successivi alla Seconda guerra mondiale per spingersi fino ad oggi.

Proveremo a trovare nella narrativa contemporanea di lingua tedesca, in particolare nei romanzi – a cavallo fra letteratura “alta” e di massa – di Friedrich Dürrenmatt e Max Frisch, nei romanzi di una certa *science fiction* – i lavori di Philip K. Dick e di James G. Ballard in particolare – nella narrativa postmoderna e in alcune pellicole la conferma dei possibili parallelismi, delle eventuali analogie nella percezione dell'identità e della sua relazione con la realtà sociale circostante fra i due periodi – o, in alternativa, eventuali differenze.

Capitolo I

La prigione e il salvataggio del Sé

A cavallo fra il secolo XIX e il XX si addensano una serie di fenomeni che rivoluzioneranno completamente il modo degli uomini di percepire la relazione fra il Sé e il mondo, e di percepire il mondo stesso.

Alla radice di questi sicuramente ci sono i processi di modernizzazione, il dispiegamento quindi della potenza dell'economia capitalistica, il definitivo imporsi della visione del mondo delle nuove classi affluenti. E quindi il radicale cambiamento nei panorami che si presentavano davanti agli occhi degli uomini, nella riconfigurazione delle relazioni sociali, nella trasformazione delle abitudini di vita, coagulandosi in quella che si imporrà allo sguardo degli studiosi come "società di massa".

Si impone la *fabbrica*, come luogo di lavoro per enormi masse di persone. La collocazione a ridosso delle città trasforma queste in *metropoli*. Nascono nuove professioni e nuovi ruoli sociali. Si afferma la *burocratizzazione* della società. I *mezzi di comunicazione* conoscono uno sviluppo imprevedibile anche pochi decenni prima – a partire dai trasporti, per espandersi ai canali della rappresentazione, quelli che oggi, con una riduzione del campo cui applichiamo il termine, siamo abituati a definire mezzi di comunicazione *di massa*: il cinema, prima di tutto, ma anche il telefono, la radio, il fumetto.

Sotto un certo rispetto questo periodo, che possiamo datare fra il 1880 circa e il 1918 (Cfr. Kern, 1998), rappresenta la parte alta di un'onda che copre gli anni dalla metà del XIX secolo alla metà – al 1945 – del XX, con il picco nel 1895, anno di nascita di cinema, radio, fumetto.

È il periodo che vede il dominio di quella visione del mondo definita come "modernismo", una concezione della società basata sulla

"... fede nel progresso lineare, nelle verità assolute, nella pianificazione razionale di ordini sociali ideali e nella standardizzazione della conoscenza e della produzione." (PRECIS 6, 1987, pp. 7-24, cit. in Harvey, 2002, p. 21).

Questa "sensibilità" diffusa è, di fatto, il modo "moderno" di vedere la stessa *modernità*, e i processi di modernizzazione in atto. È, fin qui, in continuità con l'Illuminismo, e la sua fede nella conoscenza e nella naturalità laica delle cose. E si espande anche, naturalmente, all'area delle rappresentazioni e dell'espressione estetica.

Ma non è – essa stessa – una sensibilità lineare, coerente, compatta: contiene in sé i germi della propria contraddizione.

Charles Baudelaire, volendo definire la modernità, scrive che questa è

"... il transitorio, il fuggitivo, il contingente, la metà dell'arte, di cui l'altra metà è l'eterno e l'immutabile." (cit. in Harvey, *ibidem*, p. 23).

Una definizione che appare contraddire l'idea di linearità e regolarità associabile alla connotazione di "ordine" sottesa alla visione delle cose delineata subito sopra. Contraddizione senz'altro reale, che è implicata nella stessa natura

della modernità – e si riflette nell’idea di modernismo. Perché se il modernismo è l’espressione del tumulto che accompagna l’affermarsi dell’egemonia della modernità, e se la *metropoli*, la *fabbrica*, le *comunicazioni* sono le forme evidenti attraverso cui la modernità si manifesta alla percezione e alla riflessione, allora la sua doppia natura può permettere di associare *transitorio e contingente* e *eterno e immutabile*, esplicitando così la critica all’Illuminismo, che, secondo Max Weber, attraverso l’idea della necessità del legame fra scienza, razionalità e libertà, produce come risultato una “razionalità finalizzata-strumentale” che come esito incide proprio sulla libertà, il fine dichiarato dell’Illuminismo. (*ibidem*, p. 29).

Ma la critica più feroce, diretta, si era già abbattuta sull’Illuminismo da parte di Friedrich Nietzsche, che afferma appartenere alla natura profonda dell’umanità

“...essere nello stesso tempo «distruttivamente creativi» e «creativamente distruttivi» [...] L’unica via per l’affermazione di sé consisteva nell’azione, nella manifestazione di volontà in questo vortice di creazione distruttiva e distruzione creativa, anche se il risultato era destinato ad essere tragico.” (*ibidem*).

Questo corto circuito si esprime forse, al massimo grado, nel nuovo ambiente elettivo degli uomini, la metropoli: in continua crescita, in perenne trasformazione, luogo spettacolare dell’incontro e dello scontro fra l’*individuo* e la *massa* – l’altra categoria nuova della modernità – esprime pienamente il conflitto che si produce a tutti i livelli, per precipitare poi nei nuovi linguaggi spettacolari, il cinema, prima di tutto. (Cfr. Brancato, 2003, 2007; Canetti 1981; Krakauer, 1982).

La trasformazione investe tutte le capitali dell’Occidente, da Parigi, attraverso Berlino, a Praga e Vienna, da Londra, a Mosca, a New York (Harvey, cit., p. 42). Con modalità e esiti diversi, certo, ma con la stessa violenza.

Le riposte alla percezione della metamorfosi del sociale e al suo impatto sul Sé si esprimono in modi differenti. Hanno forse un epicentro, apparentemente periferico – quasi a sottolineare la fine della linearità euclidea del mondo: la cultura di lingua tedesca. Nei primi trent’anni del Novecento nell’ambito di questa appaiono opere che indicano varie direzioni possibili che il Sé può percorrere per confrontarsi con il mutamento in atto. Di seguito, proviamo a descriverle.

Lo svizzero Robert Walser e l’austriaco Robert Musil concentrano il loro lavoro sui possibili sbocchi offerti al Sé per sfuggire alla dissoluzione e alla frammentazione. Il praghese Franz Kafka descrive, da esploratore diretto, la condizione delirante dell’assoluta estraneità al mondo circostante. L’austriaco Hermann Broch, il praghese Franz Werfel e il tedesco Thomas Mann esprimono il disagio e la nostalgia per un mondo ormai dissolto, scomparso – il mondo della certezza e del progresso lineare. Ancora gli austriaci Elias Canetti, Karl Kraus, ma anche Broch e Mann, di fronte all’apocalisse che si avvicina negli anni successivi alla Prima guerra mondiale, ne anticipano i riflessi sull’individuo e la società.

I.I Robert Walser: la fuga *dentro* le prigioni del Sé

“Sovente, tanto per cambiare, trattengo a lungo il respiro. [...] Oppure scrivo. O chiudo gli occhi, benché non sia stanco, per non vedere più nulla. Gli occhi fanno da tramite ai pensieri, e

perciò li chiudo ogni tanto, *per non essere costretto a pensare*. Quando uno se ne sta così inattivo, si accorge tutt'a un tratto *quanto può essere faticoso esistere*.”⁶ (Walser, 1970, p. 76)

Così si esprime Jakob von Gunten, il protagonista del romanzo omonimo, una delle opere più importanti di Robert Walser, lo scrittore svizzero vissuto (1878-1956) a cavallo fra Ottocento e Novecento, apprezzato e ammirato da Robert Musil, Franz Kafka, Franz Blei, e da studiosi come Walter Benjamin, che avevano intuito la sua grandezza, e ne avevano promosso il valore, ognuno dal suo punto di vista, anche se a volte condizionati dalla propria scarsa visibilità. Molti di loro, fra l'altro, impossibilitati a esprimere pienamente e con i mezzi giusti il proprio pensiero, dati i tempi che correvano...

Leggendo queste righe comprendiamo appieno le affinità che Enrique Vila-Matas istituisce fra il suo personaggio Pasavento e Walser (Vila-Matas, cit.): il dottore non soltanto trova nello scrittore svizzero un esempio della “fatica di vivere” che lo marchia, ma anche un compagno nel desiderio di scomparire. Cos'è in effetti, il gesto di *chiudere gli occhi per non vedere più nulla*, se non far scomparire il mondo, e quindi *scompare al mondo*?

E ci confermiamo nell'ipotesi che alcuni luoghi della condizione umana e della riflessione sociologica al passaggio di millennio abbiano le radici – o almeno abbiano conosciuto una significativa anticipazione – all'altezza del cambio di secolo fra il XIX e il XX.

Robert Walser nasce e – se si escludono i periodi trascorsi in Germania, di cui il più lungo riguarda la permanenza berlinese, dal 1905 al 1913 – passa gran parte della sua vita in Svizzera, paese in fondo tranquillo, lontano dai conflitti e dagli strappi economici, sociali, politici, che insistono sul resto d'Europa di quegli anni.

Pure, i suoi personaggi sembrano esprimere perfettamente le stesse inquietudini, il medesimo senso di catastrofe dei protagonisti di tante opere narrative e scientifiche dell'epoca.

La sua biografia è più che esemplare per illustrare le condizioni di fondo della sua arte.

Robert Walser già a quattordici anni è al lavoro, come apprendista, in una banca, dove svolge – scrive John Maxwell Coetzee (2000) – “... his clerical functions in exemplary fashion.”

Nel 1894, quando ha appena sedici anni, la madre, affetta da disturbi mentali, muore. L'anno dopo, Robert si trasferisce dal fratello Karl a Stoccarda, ma vi rimane solo un anno, per ritornare – a piedi – in Svizzera, dove, dopo un paio d'anni, mentre girovaga per varie località, comincia a scrivere e a pubblicare brevi prose e poesie.

Nel 1904, per un breve periodo, lavora come assistente per l'ingegner Dubler, un inventore. Da questa esperienza nascerà il romanzo che da alcuni è considerato il suo capolavoro: *L'assistente* (1978), che verrà pubblicato nel 1908.

L'anno dopo, mentre viene pubblicato il suo primo romanzo, *I fratelli Tanner* (1977), trasferitosi a Berlino di nuovo dal fratello Karl, frequenta un corso

⁶ Corsivo nostro.

per servitori. Da questa esperienza nasce l'altro suo romanzo, lo *Jakob von Gunten Un diario* (1970), che vedrà le stampe nel 1909.

Nel 1913, dopo un altro lungo viaggio a piedi, torna in Svizzera. La sua vita continua a essere colpita da eventi luttuosi: l'anno successivo muore anche il padre; nel 1916 il fratello Ernest, anche lui, come la madre, vittima di violenti disturbi mentali. Tre anni dopo tocca ad un altro fratello, Hermann, morto suicida.

Per qualche anno si mantiene a stento con i suoi lavori letterari, fino al 1921, quando trova a Berna un lavoro da impiegato. È in questo periodo che comincia a scrivere i suoi "microgrammi", composizioni a matita, su foglietti volanti, scritti in una grafia sempre più minuscola, tanto da diventare illeggibile. Utilizzando questa modalità scrisse di tutto: poemi, drammi, novelle, raggiungendo un'astrazione sempre maggiore, e sperimentando una scrittura che si articola su molteplici livelli intrecciati gli uni agli altri. Così crea trame complesse, leggibili come letteratura popolare e contemporaneamente sperimentale, mettendo a frutto la sua passione per tutta la narrativa, da quella d'autore a quella di massa.

Questi anni sono quelli della sua maggiore produttività, fin quando, nel 1929, si fa ricoverare, dietro consiglio della sorella Lisa, nella clinica Waldau di Berna: soffre di crisi d'ansia, di allucinazioni. Dichiara di "sentire voci".

Migliorato, riprende a scrivere, in una grafia gotica sempre più minuscola. Ma nel 1933, quando viene trasferito, contro la sua volontà, nella Clinica Herisau, smette definitivamente di scrivere, resistendo rabbiosamente ai tentativi di Carl Seelig, suo ammiratore e dal 1944 suo tutore, di convincerlo a scrivere e a lasciare il manicomio, seppur ormai completamente guarito.

Muore il giorno di Natale del 1956, durante una passeggiata nella neve.

I.I.I Qual è il "mistero" di Robert Walser?

Nel denso articolo (citato poco più sopra) pubblicato nel 2000 sulla "New York Review of Books", John Maxwell Coetzee, scrittore e critico sudafricano, concentra la sua attenzione sul terzo dei romanzi di Walser, il primo pubblicato in italiano, e su *Il brigante* (2008), pubblicato nel 1925.

Ma prima di dedicarsi all'analisi dei due romanzi, Coetzee si sofferma su quella che definisce "...a legend of Walser as a scandalously neglected genius..." (*ibidem*).

In realtà, come si accennava più sopra, Robert Walser fu da subito apprezzato e promosso dai letterati di lingua tedesca più significativi dell'epoca, fino agli editori, nonostante la sua natura di girovago e vagabondo. Non solo in termini geografici, viene da dire, ma anche in termini esistenziali, e che si riflettono pienamente nei suoi scritti, alcuni dei quali direttamente autobiografici.

Jakob von Gunten lo è sicuramente, così come *L'assistente*. Sono la cronaca – letterale, quasi – di due esperienze precise: il lavoro come assistente dell'inventore Dubler (il Tobler del romanzo), il corso per "servitori" che lo porterà poi a essere assunto come cameriere nel castello di Dambrau nell'Alta Slesia.

Lavori umili, a volte umilianti, tracce da seguire, però, per districare il mistero di un uomo di cui si dice che non fu apprezzato in vita – e che invece ebbe grandi sostenitori; che preferì passare inosservato, vagabondando e poi rinchiodandosi da solo in manicomio, che cercò forse di svanire al mondo, trasferendosi nella scrittura di se stesso. È il mistero che Coetzee adombra,

trasferendolo a Jakob von Gunten, una delle incarnazioni letterarie di Walser e chiedendosi, nel suo articolo, “What is the mystery of Jakob?” (*ibidem*). E di cui forse il testo più puro, una delle chiavi per addentrarsi nel suo “mistero” è il racconto *La passeggiata* (1976), del 1917. In questo testo di neanche cento pagine, lo scrittore svizzero ci racconta di una qualsiasi sua giornata, e della passeggiata che fa, da scrittore povero in canna, usando come alibi alcune commissioni da fare.

Gironzola per la cittadina svizzera dove presumibilmente vive, zigzagando fra gli impegni presi in precedenza e gli eventi casuali che gli capitano, perdendosi e ritrovandosi, fermandosi a conversare, a discutere, a contrattare, o dialogando con se stesso, in un soliloquio dettato dalle impressioni che gli sorgono alla vista di ciò che lo circonda, e di riflessioni interiori, passando continuamente dalla prima alla terza persona, dal tempo presente al passato di chi narra, confondendo continuamente le due persone verbali, così da simulare perfettamente la sua condizione di perenne vagabondo della vita e dell'interiorità, con un'ironia e una leggerezza continue e ispirate. Un altro tassello di una autobiografia mai scritta, ma distribuita nei suoi romanzi e nei suoi scritti, di cui in questo testo si rappresenta, in un'unica soluzione, la condizione di fondo della sua vita. E in cui lo scrittore approfitta per infiltrarci, come un cammeo, a fare da snodo esistenziale, un esplicito riferimento alla sua vita attuale, nelle pagine (Walser, pp. 61-70) in cui racconta del suo incontro – forzato – con il “reggitore” dell'ufficio fiscale locale, e delle spiegazioni che dà diffusamente e generosamente di come funzioni la sua vita di scrittore sconosciuto e squattrinato, per cui le passeggiate sono occasione di ispirazione per la sua scrittura.

A questo punto della sua vita Walser aveva già vissuto in diverse città, e aveva già compiuto due lunghi viaggi a piedi per tornare in Svizzera, una volta da Stoccarda, nel 1896, una volta, nel 1913, addirittura da Berlino. Ma, in tutti e due i casi, aveva una *meta*: il ritorno a casa. Nel 1915, quando scrive *La passeggiata*, forse la sua condizione di viaggiatore affascinato dal mondo esterno, e dai riflessi che il suo attraversamento produce sul viandante, è cambiata. Non c'è più un traguardo, una meta da raggiungere: si cammina per camminare, per osservare il mondo, per *perdersi*:

“La terra si faceva sogno; io stesso ero divenuto interiorità e procedevo come dentro di essa. Ogni forma esteriore si dissolse, il finora compreso divenne incomprensibile. Rimanendo alla superficie precipitai nel profondo [...] io non ero più, ero un altro, ma appunto per ciò più che mai me stesso.” (*ibidem*, p. 73).

Robert Walser ha subito la sua metamorfosi in *nomade* dell'esistenza, senza più meta, senza più progetto. Anticipando un tema della modernità matura, la nostra, quella di uno smarrimento in un mondo che sembra passare continuamente dall'incanto all'inferno – a replicare il perdersi dell'uomo contemporaneo (Abruzzese, 1989; Bauman, 2000).

I.1.2 *L'assistente, Jakob von Gunten: fuga dalla libertà?*

I.1.2.1 *L'assistente*

Nel 1908 viene pubblicato *L'assistente* (cit.), il secondo romanzo di Robert Walser.

Joseph Marti, giovane factotum, arriva da un giorno all'altro a Bärenswil, piccola e ridente cittadina svizzera, e suona il campanello di una graziosa villetta, la casa dell'ingegnere e inventore Tobler. Arriva un po' dal nulla, indirizzato lì dall'impiegato di un ufficio pubblico. È un adolescente, in cerca di lavoro, che chiede di farsi assumere. Viene assunto subito, e messo al lavoro. Tobler è un personaggio bizzarro, dal carattere impetuoso, soggetto a repentini e improvvisi cambi d'umore. Della casa fanno parte i suoi familiari, la moglie e quattro bambini, e una serva.

Marti comincia a lavorare, e man mano si inserisce nella vicenda della famiglia: Tobler è un personaggio a metà fra il visionario e l'incosciente, ossessionato dall'idea che le sue invenzioni avranno successo, mentre conduce la sua famiglia verso un baratro, quello del suo fallimento e dell'indigenza per tutti. E Joseph lo segue in questa deriva. Asservendosi completamente, umiliandosi, con rari scatti di dignità, brevi tentativi di ribellione al padrone – e un sottile, appena evocato interesse emotivo verso la moglie di Tobler, donna bella – a detta di Marti – altera, di profonda educazione formale.

In realtà, il giovane – e questo si capisce ogni volta che subisce le sfuriate del padrone, poi quando gli diventa evidente la piega negativa che assumono le intraprese dell'ingegnere – in quella casa, e in quell'impiego non è trattenuto da nulla, se non dall'illusoria – un alibi palese – speranza di ricevere prima o poi gli stipendi arretrati... A Marti piace servire, piace essere privo di autonomia. Non ha personalità – e se lo riconosce apertamente, come quando, in uno dei suoi dialoghi con se stesso, riflette su come egli anche lì sia

“... un bottone penzolante che nessuno si prende la premura di attaccare, perché si sapeva che la giacca non era indossata per molto tempo. La sua esistenza era una giacca provvisoria, non un abito fatto su misura.” (Walser, cit. p. 23).

Insomma, Joseph Marti è un guscio vuoto, quasi, un individuo “a perdere”?

O un camaleonte? Sicuramente è adattabile, ma non ha “personalità”. L'unica attività che gli dà piacere, che sembra quasi che lo realizzi, è passeggiare, perdersi fra i boschi, nei campi attorno al villaggio in cui lavora, o anche spostarsi di più, periodicamente, con il treno. Ma non necessariamente con una meta precisa...

D'altra parte, si sa poco – ci viene detto poco – del luogo da cui proviene. Né sappiamo dove andrà, dopo essersi accomiato, alla fine della vicenda, dalla famiglia Tobler...

Un nomade, quindi, senza legami a un luogo, a un focolare in particolare. Un nomade anche dell'esistenza, se vogliamo, senza progetto, senza obiettivi.

O forse, un uomo in perenne fuga – da se stesso, dagli altri, dagli apparati della società moderna trionfante, e dai suoi effetti sulle persone. Claudio Magris, nel saggio che pospone al romanzo, *Davanti alla porta della vita* (Magris, 1978, pp. 249-259), citando il letterato ebreo-tedesco Werner Kraft, scrive che l'arte di Robert Walser consiste prima di tutto nella capacità di scomparire, attraverso il “... dileguarsi nel minimo e nell'insignificante.” (*ibidem*, p. 249).

Marti si prepara ad essere un nulla, uno “zero”, e scomparire: è privo di carattere – e di dignità. Con il suo essere, con i suoi comportamenti e i suoi pensieri è la figura letteraria più adatta a rappresentare

“... la fondamentale rivoluzione della letteratura moderna ossia la disarticolazione della totalità e del grande stile classico. Con quest’ultimo si infrange pure quella violenza metafisica la quale – secondo Nietzsche e Heidegger – è implicita in ogni grande stile, che costringe e comprime le dissonanze e le diversità del mondo nella compatta armonia della forma e del significato.” (*ibidem*, pp. 249-250).

Il soggetto dei romanzi di Walser è un individuo anomico, slegato, sradicato da ogni possibile progetto, non può dar forma perché non ne ha. Non può investire sul mondo, perché non guarda al futuro in prospettiva. Vaga disorientato attraverso lo spazio topografico – e il tempo interiore.

“Il soggetto che si trova sperduto nel mondo e non riesce a dipanare alcun filo ordinatore nel suo caos, non accusa il disordine del reale e men che meno l’eclissi di un ipotetico valore centrale e unificatore rinnegato dalla società, ma prende atto che, a disperdersi e a disseminarsi nel fluire delle cose, è anzitutto lui stesso, *l’io individuale che si era fino a quel momento superbamente posto quale centro della gerarchia e del significato della vita.*”⁷ (*ibidem*).

L’*Io*, quale elemento intorno cui è ruotato fino a quel momento tutto il dispositivo della modernità, è in ripiegamento, si rattrappisce, prima ancora di scomparire, e riflette questo movimento prima di tutto attraverso le sue espressioni: la *scrittura*, quindi, e la forma classica del romanzo borghese, che recedono, si scompongono, si trasformano in cronistoria di eventi che si susseguono senza che abbia senso cercare nelle sequenze di avvenimenti un perché – una causa, un effetto, una direzione.

Così Robert Walser, attraverso Joseph Marti, narra semplicemente una serie di avvenimenti, in cui è coinvolto e da cui contemporaneamente rimane staccato, perché si affida alla corrente delle cose. Ogni tanto un pensiero, una riflessione, un’emozione. Ma quasi prese a prestito da altri. In effetti, Marti “parla come un libro stampato”. Le sue riflessioni, i suoi commenti, le sue descrizioni sembrano prese di peso da un libro scolastico, o da un qualche manuale di buone maniere. Sono... piene di decoro e avvedutezza. Come se non gli appartenessero, ma le avesse “registrate” per poi “riprodurle”... Il suo “Io”, però, dov’è? Disseminato, dissipato, come il suo carattere, in una realtà divenuta inconoscibile. O almeno indescrivibile se non come distribuzione di oggetti, eventi, persone. Ancora Claudio Magris, proseguendo il suo ragionamento, afferma:

“L’eroe di Walser non ha un carattere, cioè quell’organica e compatta struttura dell’io che ogni formazione ottiene a prezzo di una dura separazione dallo scorrere dell’esperienza e di una rigida unità restia al mutamento.” (*ibidem*)

Marti non ha Io, non si distanzia da se stesso se non raramente, e ricorrendo comunque al “già detto”. Come se pescasse volta per volta da un magazzino di concetti che servono a descrivere il mondo. Da un armadio, se si vuole. Magris cita il romanzo:

“L’esistenza di Marti, si dice ancora, «era una giacca provvisoria, non un abito fatto su misura» [...] È la conoscenza definitiva della provvisorietà e disarmonia della vita, dell’inesistenza

⁷ Corsivo nostro.

di ogni sua unità e forma organica, del carattere ormai «naturale» della «mancanza di naturalezza.» (*ibidem*, p. 251).

Joseph Marti quindi si adegua, si adatta, volta per volta. In fondo è un vagabondo, un nomade. Non ha un suo luogo, non ha un suo tempo. Come scrive ancora Magris,

“L’eroe di Walser è un servitore oppure un vagabondo. In entrambi i casi è un transfuga, un nomade che erra fra i boschi e le città del mondo oppure nelle stanze di una casa enigmatica e dominatrice.” (*ibidem*).

L’«eroe di Walser», come scrive Magris, è lo specchio dello scrittore, e ne ricalca le orme. Scrive Ladislao Mittner, il padre in Italia dello studio della letteratura di lingua tedesca a partire dal dopoguerra (2002):

“Walser [...] è uno che assolutamente non sa che fare di sé e si dedica con la più amorosa cura alla contemplazione di cose che gli sono estranee [...] Walser è ancora nel tipico ‘intérieur’ decadentistico-crepuscolare, ma ci fa già sentire che da questi ‘intérieur’ nasceranno le stanze-incubo e le stanze-inferno di Kafka. (p. 1107).

E così l’«assistente» parte dalla villa di Tobler, e riprende i suoi vagabondaggi. Privo di un Io stabile e definito, arriva in un altro luogo, per scrivere un altro dei capitoli di quel «libro in prima persona» che Claudio Magris ricorda (p.250) Walser voleva scrivere. Joseph Marti cambia abito, e diventa Jakob von Gunten, scolaro di una “scuola per servitori”, l’Istituto Benjamenta.

I.1.2.2 Jakob von Gunten

Appena arrivato e accettato all’Istituto, Jakob si rende conto di alcune cose: che “...si impara ben poco” (p. 11), che, indossata la divisa del Benjamenta, si appare come uomini “non liberi”, ma contemporaneamente “eleganti”, e che si risulta “enigmatici” a se stessi (p. 12). In ogni caso, il giovane von Gunten sa perfettamente che

“... nella mia vita futura sarò un magnifico zero, rotondo come una palla.” (Walser, 1970, p. 12).

Questa consapevolezza micidiale – di un futuro terminale, chiuso, già stabilito – è una delle cifre del romanzo, un “diario”, come recita il sottotitolo. In realtà, si tratta di un diario particolare, visto che non c’è scansione del tempo, organizzazione del testo... Al Benjamenta il tempo non passa, nel senso che ogni giorno è uguale al precedente. Ogni tanto, raramente, avviene qualcosa, ma Jakob riporta gli avvenimenti secondo un ordine più interiore che istituzionale, sociale. E divaga: salta di palo in frasca, da episodi successi in Istituto, a considerazioni generiche sul mondo. Jakob è assennato, compito, banale, un messaggero del senso comune. Si comporta come se fosse un registratore e riproduttore di pensieri che non sono i suoi. Un po’ come nella sua identità precedente, quella di Joseph Marti.

Ma anche per lui viene un momento, anzi due, in cui deve cercare di concentrarsi più su se stesso, su un *possibile* se stesso: al passato, e al futuro. Quando deve scrivere il suo curriculum, e quando fantastica su ciò che potrebbe aspettarsi.

Nel curriculum von Gunten scrive di come sia nato da una stirpe di guerrieri, che attualmente occupano posti di responsabilità nell'apparato statale, e di come, invece, lui abbia scelto una strada diversa (forse, intuiamo, per aver picchiato un suo insegnante privato): ambisce essere trattato con severità, per imparare a servire. Per quanto lo riguarda,

“Il medesimo non nutre alcuna speranza nei confronti della vita. [...] ha deciso di ripudiare apertamente ogni tradizione di fierezza [...] Non crede né al regno dei cieli né all'inferno [...]” (*ibidem*, pp. 55-56).

Ma, in ogni caso, le sue tradizioni familiari lo conducono – per la sua educazione – a promettere che svolgerà ogni compito che gli verrà assegnato con cura e attenzione. Non fa parte della sua eredità familiare essere pigro o venir meno agli impegni. E così, con questo ragionamento, giustifica a se stesso la nobiltà del suo desiderio di impegnarsi a servire. Nessuna prospettiva, quindi, di emancipazione. Lo scopo di Jakob è ubbidire. Più che annullare il proprio Sé, ribadirne la nullità, confermarla.

Più avanti nel “diario” il giovane, con uno di quegli strappi che caratterizzano tutto lo sviluppo del romanzo, si abbandona al racconto di ciò che farebbe se fosse ricco:

“Se fossi ricco, nemmeno per sogno farei il giro del mondo. Certo non sarebbe affatto male. Ma non trovo niente di inebriante nella prospettiva di conoscere fuggevolmente gli altri paesi. Mi sentirei piuttosto attratto dalla profondità, dall'anima piuttosto che non dalle lontananze e dagli spazi.” (*ibidem*, p. 79).

Però, più avanti, afferma:

“E con questo, partenza. Me ne andrei per le strade, nella nebbia fumosa [...] Camminerei a piedi, proprio come di solito, al fine riposto e inconsapevole di non far notare le mie ricchezze principesche. Forse anche nevicerebbe. [...] Io invece non vorrei davvero più darmi delle arie, e quanto alla fretta, non se ne parlerebbe nemmeno. Camminando così, mi verrebbero dei pensieri...” (*ibidem*, p. 80).

Ancora, più avanti:

“Sto bene qui, lo sento, ed è probabile che in seguito, quando sarò diventato qualcosa di importante, debba provare una stupida nostalgia per i Benjamenta: ma non diventerò mai e poi mai qualcosa di importante, e questa certezza anticipata mi fa tremare di strana soddisfazione.”⁸ (*ibidem*, p. 102).

Poche righe, ma che riprendono aspetti fondamentali delle propensioni di Jakob von Gunten – e, sotto traccia, di Robert Walser.

Ma anche nella vita ferma, senza tempo, esclusa dalla natura del Benjamenta, eccezionalmente accade qualcosa. Accade a Jakob, ad esempio, di ricevere il privilegio di essere invitato dalla signorina Benjamenta, la giovane sorella del Direttore, negli “appartamenti interni”, vietati a tutti gli allievi. Questo invito si trasforma in un viaggio fra il fantastico e l'onirico, che lascia Jakob sconcertato e

⁸ Corsivo nostro.

stupito. Durante questa sorta di viaggio – nelle “regioni inferiori”, ci verrebbe da dire – Jakob ha in negativo un’ulteriore immagine della vita che desidera.

Durante il viaggio Jakob e la sua guida si trovano di fronte ad una muraglia, ma basta un colpo di bacchetta della signorina perché questa svanisca, e compaia invece una pista di ghiaccio, sotto un cielo di stelle, dove i due si ritrovano, senza soluzione di continuità, a pattinare. E la sua guida gli spiega:

“«Questa è la libertà», disse la maestra “«è qualcosa di invernale, qualcosa che non si può sopportare a lungo. Bisogna sempre muoversi come facciamo ora, bisogna danzare nella libertà. È fredda, è bella. Solo, non innamorartene. Non ne ritrarresti che dolore, perché solo per brevi momenti, non più di tanto, si può indugiare nelle regioni della libertà [...] Adesso potrai veder morire la libertà, se aprirai gli occhi. Questo spettacolo angoscioso ti si offrirà più volte nella vita.»” (*ibidem*, p. 106).

Le parole di Lisa Benjamenta sono le parole di Jakob/Walser. La libertà, in realtà, fa paura. È fredda – e sdruciolevole. Meglio farne a meno, e annullarsi nella servitù. Abolire la responsabilità, tranne quella dei compiti che ci vengono assegnati. Così scrive Claudio Magris, transitando dall’analisi de *L’assistente* ad alcune riflessioni sullo *Jakob von Gunten*:

“... servire significa liberarsi dal peso della libertà e dall’intima schiavitù della responsabilità, che costringe a partecipare colpevolmente e attivamente all’ingranaggio mostruoso. Walser, il più nascosto dei poeti come l’ha chiamato Canetti, dissimula la propria angoscia «giù nel buio infimo e insignificante», desiderando diventare anch’egli [...] «anonimo e insignificante».” (Magris, cit., pp. 252-253).

Assecondare questa coazione a servire è, paradossalmente, la strada per conquistare una libertà ben più profonda di quella giuridica o politica. Ancora Magris scrive:

“Il rifugio nell’autorità deriva da un diniego totale, da un orrore della Legge che, per sfiducia verso ogni forma politica di ordine, induce a nascondersi in un Ordine globale e grottesco. «Solo nelle regioni inferiori, – dice Jakob – riesce a respirare»”. (*ibidem*, p. 252).

In questo per Claudio Magris appare la profonda affinità, contiguità fra i personaggi di Walser e quelli di Franz Kafka, Robert Musil, Rainer Maria Rilke, Frank Wedekind:

“... salvarsi significa *sparire* [...] Il grande motivo dell’istituto è la cifra di questo potere al quale la vittima cerca di sottrarsi addentrandosi nei suoi labirinti: castello o tribunale in Kafka, collegio militare in Rilke e Musil, scuola in Strauss, internato o folla in Weiss, convitto enigmatico in Wedekind o in Walser...”⁹ (*ibidem*, p. 253).

Il che, con una coerenza adamantina, condurrà Robert Walser ad accettare quasi di buon grado il ricovero in manicomio, e a rifiutare rabbiosamente, in seguito, ogni invito ad abbandonarlo.

Il destino di Jakob è, per certi versi, omologo: dopo il suo viaggio negli “appartamenti interni” la situazione al Benjamenta precipita: Lisa muore, il fratello,

⁹ Corsivo nostro.

il direttore dell'istituto, decide di chiudere la scuola e di andarsene nel deserto, proponendo a Jakob di seguirlo, cosa che il giovane accetta di buon grado:

“Sto preparandomi a partire. [...] Non voglio lasciarmi niente alle spalle, qui. [...] E se io andrò in pezzi e in malora, che cosa si romperà, che cosa si perderà? Uno zero. Ma finiamola con la penna, finiamola con la vita dei pensieri. Vado nel deserto, col signor Benjamenta. [...] Via, adesso non voglio pensare più a nulla.” (Walser, cit., p. 168).

Il destino di Jakob si compie. La fuga nel deserto con Benjamenta è una forma di sparizione dal mondo, che accoglie il bisogno di passeggiare, di camminare del suo *alter ego* Robert.

Dopo *Jakob von Gunten*, l'unica altra prosa lunga che Walser scriverà sarà *La passeggiata* (cit.), una sorta di saluto, forse, prima di dedicarsi a prose sempre più brevi, sempre più “minime”, passando dall'inchiostro alla grafite, dal foglio a foglietti di carta sempre più minuti – verso la sparizione degli stessi strumenti necessari alla scrittura, ribadendo, così, il suo proponimento profondo: *sparire*.

“L'individuo riconosce la propria precarietà e abdica al suo primato umanistico, ma difende tenacemente dall'abbraccio con la realtà quel poco della sua identità che è ancora salvabile. Se prende atto della disgregazione della totalità e dell'eclissi del senso, Walser non mima il disordine né si lascia andare all'enfasi dell'immediatezza.” (Magris, cit. p. 257).

Questa traiettoria si riflette a pieno nella letteratura dell'epoca. Scrive ancora Claudio Magris, a chiusura del suo ragionamento:

“Anziché abbandonarsi alla giostra del caos (Walser) si affida, nella scrittura, a quella reticenza e a quell'arte di tacere in cui, diceva Hoffmansthal, consiste per tanta parte il grande stile. Come tutti gli ultimi – almeno finora – maestri della letteratura mondiale,¹⁰ egli è sul limitare: rivolge un irrevocabile e rigoroso addio alla totalità epica servendosi un'ultima volta delle forme di quella totalità, scarnificate sino all'osso e ridotte a una struttura così essenziale da risultare astratta. La totalità è perduta e il significato è irreperibile, ma lo sguardo vorrebbe ancora rivolgersi, con pudica ritrosia, all'orizzonte dietro il quale essi sono scomparsi. Forse è ancora questa l'ultima grande parola che la letteratura, con i pochi e altissimi capolavori dei primi tre decenni del secolo ha detto sul mondo.” (*ibidem*, pp. 257-258).

L'analisi dell'opera di Robert Walser, delle fonti della sua narrativa, del peso che ha avuto nella letteratura europea fra le due guerre, delle suggestioni che stimola ci permette di riconoscervi più di un ponte con la nostra attualità, come abbiamo visto mostrerà Vila-Matas, interpretandone le istanze con la sensibilità del tardo-moderno.

L'esplicita aderenza dei suoi personaggi e delle vicende che racconta alla sua biografia producono un doppio rispecchiamento: Walser si specchia in Joseph e Jakob, come la dissoluzione del romanzo borghese – cui lo scrittore svizzero dà il suo contributo – rispecchia la crisi del Soggetto borghese che di fronte ai profondi mutamenti con cui si apre il XX secolo si ritrova spaesato, disorientato, straniato. Una delle soluzioni per liberarsi da quella prigione che è diventato il Sé è la fuga nella follia, la solitudine totale, come estrema soluzione al desiderio di fuga dal mondo.

¹⁰ Ricordiamo che Magris scrive nel 1978.

Altri, nel tentativo di governare la catastrofe, hanno esplorato altre strade.

Come un altro autore della stessa epoca e della stessa cultura di Walser, suo ammiratore, tanto da scrivere che “Kafka è un caso particolare del tipo Walser”, gran viaggiatore in gioventù come lui, e come lui cantore – almeno inizialmente – di istituzioni chiuse ed enigmatiche, ma che arriva ad esiti ben diversi: Robert Musil, l'autore di uno dei monumenti assoluti della cultura del Novecento, *L'uomo senza qualità* (Musil, 1962).

I.2 Robert Musil: *L'uomo senza qualità*

L'uomo senza qualità, il fluviale romanzo-saggio dell'austriaco Robert Musil (1880-1942), è senz'altro una delle costruzioni narrative più espressive e significative – nella genesi come nel suo esito – non solo dello “spirito” mitteleuropeo e della prima metà del XX secolo, ma di tutta la letteratura della Modernità.

È un testo cruciale per esplorare lo stato e il percorso dell'individuo e della formazione sociale di quell'epoca non soltanto dal punto di vista dello sviluppo degli eventi individuali e collettivi, ma della percezione degli stessi e del loro senso da parte degli uomini che la hanno popolata. È evidente la sua componente autobiografica, una delle chiavi di volta per capirne la struttura e gli obiettivi. Non è quindi superfluo ricordare brevemente la biografia dell'autore, un gentiluomo borghese, formato – quasi in una replica dei suoi viaggi nei paesi di lingua tedesca – tanto nelle scienze naturali quanto nelle scienze umane: la matematica, accoppiata alla filosofia, come a quella psicologia che allora cominciava ad assumere connotati scientifici, abbandonando la dimensione ingenua che l'aveva fin lì caratterizzata.

Nato a Klagenfurt, in Austria, nel 1880, Robert Musil seguì gli studi secondari a Brno presso il collegio militare di Mährisch-Weisskirchen. Nel 1901 divenne ingegnere meccanico. Nel 1904 si trasferì a Berlino, dove seguì corsi di filosofia e di psicologia sperimentale. Nel 1908 discusse *Sulle teorie di Mach*, la sua tesi di dottorato (Musil, 1978). Partecipò alla Prima guerra mondiale come ufficiale e, finita la guerra, dal 1923 si dedicò all'attività letteraria a tempo pieno. All'avvento del nazismo lasciò Berlino, dove viveva dal 1931, per tornare a Vienna, da cui dopo l'*Anschluss*, nel 1938, emigrò in Svizzera, dapprima a Zurigo, poi a Ginevra, dove morì nel 1942, mentre lavorava ancora a *L'uomo senza qualità*. Tra le sue altre opere, il romanzo *I turbamenti del giovane Törless* (ambientato in un collegio militare ritagliato sul modello di quello frequentato in gioventù dallo scrittore), le novelle *Incontri*, le commedie *I fanatici* e *Vinzenz e l'amica degli uomini importanti* (tutti raccolti in Musil, 1964), la raccolta di scritti *Pagine postume pubblicate in vita* (1970), e vari saggi, tra cui *Discorso sulla stupidità* (1979).

L'azione di *L'uomo senza qualità* si svolge a Vienna nell'anno che scorre dall'agosto 1913 all'agosto successivo. Il conte Leinsdorf, maturo aristocratico tradizionalista, potente esponente dell'amministrazione austro-ungarica, all'avvicinarsi dei settant'anni dall'incoronazione dell'imperatore Francesco Giuseppe, elabora l'idea di fare del 1918 l'anno in cui festeggiare l'evento, facendo del suo sovrano «l'imperatore della pace» attraverso un intero anno di eventi, festeggiamenti, cerimonie.

Estremamente prudente, come si addice a un funzionario dell'imperial-regio governo austro-ungarico, si rende conto che per poter costruire l'iniziativa è necessario prima di tutto costituire un organismo – inizialmente informale – che si dedichi all'impresa.

Della cosa viene incaricata una gentildonna, Hermine Tuzzi, moglie di un fidatissimo funzionario ministeriale e cugina del protagonista, che questi, sentendosela descrivere, battezzerà *Diotima*, e che Diotima rimarrà per tutto il romanzo.

L'organismo verrà battezzato «Azione parallela», e subito darà prova di ciò che sarà: una pletorica accolta di personaggi delle più svariate provenienze, destinata sin dall'inizio alla paralisi, cui si aggiunge – fra perplessità e ostilità – un finanziere prussiano, ibrido di concreto spirito imprenditoriale e ammirevole spessore culturale: Paul Arnheim, il vero antagonista dell'*uomo senza qualità* del titolo lungo tutta la prima parte del romanzo.

L'«Azione parallela» si sviluppa sul... nulla. Ne fanno parte personalità provenienti da tutte le istituzioni ufficiali: lo stato, la chiesa, naturalmente, l'università, gli ambienti economici. E altre. Una perfetta replica in miniatura della *Cacania*, il nome con cui ironicamente Robert Musil indica l'Impero austro-ungarico, dalle iniziali di *kaiserlich und königlich*, "imperial-regio" – la dicitura di cui era dotato tutto ciò che era parte dell'impero stesso, dalle ferrovie, agli uffici, ai singoli documenti.

“In verità, quante cose curiose ci sarebbero da dire sul tramontato impero di Cacania! Per esempio, esso era imperial-regio, ed era imperiale e regio; uno dei due segni «i. r.» oppure «i. e r.» era impresso su ogni cosa e su ogni persona, tuttavia occorre una scienza segreta e occulta per poter distinguere con sicurezza quali istituzioni e individui fossero da considerarsi imperial-regi e quali imperiali e regi. [...] Secondo la costituzione era uno stato liberale, ma aveva un governo clericale. [...] Davanti alla legge tutti i cittadini erano uguali, ma non tutti erano cittadini.” (Musil, cit., p. 29).

Colpisce il sincero, ingenuo disinteresse dei componenti dell'«Azione» per un eventuale proprio tornaconto, e il loro attaccamento ai valori tradizionali: l'«idea», la «verità», una ipostatizzata «realtà» – e, naturalmente, l'imperialregia maestà.

Ma da uno scopo così oggettivamente fumoso, e da un'assemblea così augusta, abituata a ragionare solo in astratto, non possono che emergere proposte che prevedono tutto e il contrario di tutto, mentre all'esterno premono, come questuanti, le associazioni e gli organismi più eccentrici e bizzarri, convinti tutti di avere la giusta proposta – che coincide sempre con la propria «ragione sociale», in genere estemporanea quanto ossessiva.

È il mondo in cui si solidifica quell'«opinione pubblica», protagonista della scena metropolitana, che sarà una delle entità fantasmatiche del Novecento, attore che seguirà sullo sfondo – facendo periodicamente da coro – le tortuose giravolte dell'«Azione». Un mondo che non è ancora oltre le retoriche della tradizione e comincia contemporaneamente a districarsi dalle ingenuità del positivismo. Una situazione caratterizzata dalla

“... ben nota discontinuità delle idee con il loro pullulare senza un nucleo centrale, incoerenza che contraddistingue il nostro tempo e ne determina la bizzarra aritmetica, la quale salta di palo in fasca senza unità.” (*ibidem*, p. 16).

È in quest’ambiente che viene inserito, suo malgrado, Ulrich Anders, il protagonista del romanzo, *l’uomo senza qualità*, convinto dal padre – preoccupato per la sua inattività – ad accettare un incarico nell’organismo: a esserne il segretario.

Ulrich, intellettuale disincantato e irresoluto, matematico e filosofo con un passato da militare, accetta. Per curiosità, per compiacere il padre, perché non ha di meglio da fare.

All’approssimarsi del suo primo anno di vita, l’«Azione parallela» si scioglierà, riconoscendo e accettando il proprio fallimento.

Alla fine, ancor più disilluso, Ulrich finirà per rifugiarsi con Agathe, la sorella quasi dimenticata e dopo molto tempo ritrovata, nel giardino della sua villa, come estrema fuga dal mondo... (Rendi, 1973, p. 219).

I.2.1 Il romanzo

Di lì a poco – lo sappiamo e lo sapeva Musil quando scrisse il romanzo – la possibilità di festeggiare in qualsiasi modo il 1918 svanirà completamente: scoppierà la Prima guerra mondiale, nel 1917 Francesco Giuseppe morirà, e il 1918 vedrà l’Impero austroungarico sgretolarsi sotto i colpi della sconfitta militare e della sua stessa decadenza – mentre l’Europa si preparerà ad affrontare altri trentacinque anni di quello che di fatto sarà uno stato di guerra permanente, a volta palese, a volte latente (Hobsbawm, 1997).

Ulrich, *l’uomo senza qualità*, è l’occhio e l’orecchio privilegiato di Robert Musil – e del lettore – per esplorare non solo la società viennese dell’inizio del Novecento, ma anche la propria interiorità e quella degli altri personaggi che popolano l’opera.

E per creare gli spazi in cui lo scrittore potrà inserirsi per sviluppare le sue riflessioni sull’epoca di cui scrive.

Ulrich è il perno attorno a cui ruota tutta la narrazione: è l’*alter ego* di Musil, e gli permette di spostarsi lungo tutto il campo in cui si svolge l’azione. È tramite lui che lo scrittore austriaco si muove, non solo da un luogo all’altro, ma anche da un personaggio all’altro, esplorandone e descrivendone la soggettività. Solo di rado Musil lascia Ulrich, si stacca da lui per introdursi da solo nell’intimità dei comprimari del giovane.

Tutte occasioni, comunque, sia quando dà voce ai pensieri di Ulrich, sia quando fa parlare gli altri attori dello scenario, per sviluppare le sue riflessioni sull’epoca, sul mondo, sullo statuto della realtà, sugli individui che la popolano e sul loro modo di rapportarsi ad essa.

Ed è attraverso questo approccio alla scrittura che *L’uomo senza qualità* assume le dimensioni del romanzo-saggio. Una forma narrativa specifica di cui, se non l’iniziatore, Robert Musil è decisamente il massimo, straordinario, esponente. Come ogni opera riconosciuta capitale, nella sua complessità *L’uomo senza qualità* si presta a letture a più livelli. Possiamo studiarne la struttura per ragionare sull’evoluzione delle forme della narrazione, come isolarne il protagonista e radiografarne le caratteristiche per elaborare ipotesi sulla capacità dell’autore di

farne – weberianamente – un “idealtipo” dell’uomo di una certa epoca; possiamo altresì utilizzare l’opera per trarne riflessioni sulla struttura di una certa società storicamente data, e trarne inferenze per confrontarle con le analisi degli storici o dei sociologi che si sono occupati di quell’epoca o di quella formazione sociale.

Il testo di Musil ci permetterebbe tutte queste operazioni. *Invita*, quasi, a farlo. Lo stesso autore, d’altra parte, presentando la sua opera nel 1926, quando ancora era da scrivere, dichiarò: “Vorrei dare dei contributi per un dominio intellettuale del mondo” (cfr. Rendi, cit., p. 217). Una dichiarazione, riflette Aloisio Rendi, che farebbe pensare ad un progetto di grande saggio, approfondito, enciclopedico. Niente di più diverso – almeno in questo caso. Piuttosto, il progetto di un romanzo che muovendosi nel rispetto delle regole tradizionali, portasse alle estreme conseguenze quella dimensione del romanzo borghese che permetteva di non narrare solo eventi, ma di esplorare la coscienza dei personaggi, descrivere un’epoca e una “atmosfera”, e in più, sostituisse alla riflessione “morale” una dimensione – con le parole di Musil – “intellettuale”. E la struttura che caratterizza il romanzo si rivela una tecnologia perfetta per gli scopi dello scrittore.

Musil procede dal singolo – sempre Ulrich – ai suoi interlocutori, alle riflessioni generali sulla società che descrive, alle considerazioni ancor più generali sulla realtà, con un andamento compassato, coreografico, quasi un valzer, una danza che man mano si allarga dal singolo a gruppi sempre più ampi. Una struttura organizzata come quando, scagliato un sasso in uno stagno, le onde si organizzano in cerchi che si allargano sull’acqua.

Aloisio Rendi per inquadrare il romanzo ne illustra i primi abbozzi (Rendi, 1973, p. 218), in cui il protagonista – Achilles, poi Anders – concepito attorno al 1920 “... in una atmosfera di rovente ‘attivismo’ individualistico e superomistico” – è ossessivo, “anarchico”, con tratti futuristi, quasi espressionisti. Con il procedere del progetto, Ulrich cambia man mano volto e natura, per trasformarsi – pur conservando tracce dei suoi primi caratteri – nel disincantato “... ingegnere dello spirito moderno e scientifico, che vive però una vita di totale disimpegno sociale e sentimentale.” (*ibidem*). Musil sviluppa il suo lavoro facendo evolvere il suo personaggio così come cambiano “... (la) letteratura e (la) cultura tedesca dall’esagitata stagione attivista ed espressionista a quella più pacata e rassegnata della fine degli anni venti.” (*ibidem*).

È così che, quando nel 1930 viene dato alle stampe il primo volume del romanzo, Ulrich è ormai l’«uomo *senza qualità*, ma nel senso di essere l’«uomo *delle possibilità*». Un concetto cruciale per la comprensione di uno dei temi di fondo del romanzo, come vedremo in seguito.

Molti dei contributi analitici più approfonditi e significativi appartengono al periodo fra gli anni Sessanta e Settanta del secolo scorso – naturalmente con varie articolazioni, relative all’impostazione degli autori. L’attenzione è comunque sempre centrata sul *testo*, sulla sua struttura, su quello che *dice* e che permette di inferire sull’autore, sul suo punto di vista, sulla collocabilità in termini sincronici e diacronici.

Così Ladislao Mittner (cit.) ricorda prima di tutto un aspetto cruciale della cultura del periodo iniziale del XX secolo, la consapevolezza della fine della classicità borghese e del rassicurante mondo progressivo che presumeva e descriveva, e scrive:

“Il sentimento del crollo del mondo di ieri, che ebbe tanti cronisti e interpreti specialmente austriaci, non è che l'estrema fase o, se si vuole, l'estrema conseguenza, realizzatasi nella concreta situazione storica della Prima guerra mondiale, del sentimento del crollo della spiritualità borghese, che nella letteratura si manifesta come crollo del soggetto lirico e, più ancora, del soggetto narratore, del romanziere, cioè, che non crede nelle sue figure, perché non crede più in sé.”¹¹ (Mittner, cit., p. 1457).

Quello segnalato dallo studioso fiumano è un elemento cruciale nella storia della cultura, perché marca un momento di svolta radicale, che, come spiega Mittner, non riguarda solo l'Austria, o l'Europa centro orientale, ma tutta l'Europa. Anzi, la guerra, il cui esito fu la dissoluzione degli imperi centrali e di quello russo – e che significò la distruzione di un intero mondo – non fu che “l'estrema conseguenza” di una crisi epocale, molto più profonda, dovuta – aggiungiamo noi – all'accelerazione del mutamento sociale connessa alla definitiva affermazione del capitalismo industriale, della dimensione metropolitana, all'esplosione delle nuove tecnologie della comunicazione (dai trasporti alle informazioni e alla comunicazione). Al trionfo del modello della *fabbrica* come forma elementare dell'organizzazione sociale.

Mittner si riferisce alla dimensione “diabolica” della banalità trionfante, che investe i temi sacri del romanticismo, come l'amore:

“L'amore venale, estrema e tanto comoda banalizzazione e quindi profanazione del vero amore, è certamente la causa più concreta di quella tragica scissura fra lo spirito e la passione...” (*ibidem*).

Questo slittamento di uno dei valori fondamentali dell'arte borghese fa da spia, crediamo, dell'intera trasformazione in corso nella percezione del mondo da parte degli intellettuali – artisti e studiosi – dell'epoca: sentono la propria inadeguatezza, ma la percepiscono attraverso il senso dell'inadeguatezza a descrivere le nuove condizioni di esistenza della realtà e le necessarie strategie per interpretarla del linguaggio fino ad allora utilizzato. Un crollo verticale, insomma, delle certezze, effettuali e valoriali. Un'atmosfera che secondo lo studioso riverbera già dalla commedia *Vinzenz e l'amica degli uomini importanti* (cit.), il cui protagonista già anticipa l'Ulrich del romanzo maggiore.

Mittner, infatti, per introdurre le opere di Robert Musil ritiene utile ricordare il lavoro sul linguaggio e la necessità di “curarlo” di Ludwig Wittgenstein – e quindi necessariamente le ricerche di Edmund Husserl (ivi, pp. 1459-1460) sul rapporto del soggetto con l'oggetto di esperienza. E ancora, le teorie di Ernst Mach, lo studio che Musil ne fece, il rapporto fra questo e il suo primo romanzo, *I turbamenti del giovane Törless*.

Il riferimento alla radice scientifica e filosofica della formazione dello scrittore austriaco diventa insomma basilare per comprenderne l'opera successiva. Le posizioni di Mach sul soggetto di esperienza, fatto di “... una «rete di sensazioni» da lui sperimentata attraverso la molteplicità dei procedimenti coscienti dell'identificazione” (ivi, p. 1462), e l'idea – di radice husserliana, secondo Mittner – che “... il «campo della presenza», la «struttura spaziale» del tempo è un «campo

¹¹ Corsivo nostro.

di tensione» esattamente come lo è l'anima" (*ibidem*), rimandano al musiliano "uomo senza qualità" inteso come "uomo delle possibilità". Non c'è stabilità dell'Io, che è inestricabilmente legato ai fasci di elementi che derivano dalla percezione sensibile, per cui l'io diventa "il punto immaginario dell'incontro dell'impersonale" (*ibidem*). L'instabilità del soggetto musiliano – in forma forse più esplicita e piena che in altri scrittori dell'epoca – è quindi frutto da una parte del senso di disorientamento generale sofferto dalla società dell'epoca, dall'altra della forma che Musil dà al sentimento di questo disorientamento.

Con le parole di Mittner,

"La ricerca di Musil è condotta sul mondo esteriore e nello stesso tempo *sul ricercatore che fa la ricerca anche su sé medesimo, sulla propria identità*; sicché la ricerca è storico-sociale ed insieme ontologica; ed è ricerca sostanzialmente linguistica, poiché l'anima può identificarsi con la precisione soltanto attraverso la parola precisa."¹² (*ibidem*).

Il Soggetto ha un doppio compito: definire la realtà e definire se stesso in questa. Compito arduo, nelle condizioni createsi nel dopoguerra. La strada per ridefinirsi come soggetto-nel-mondo è quella della precisione – dell'*esattezza*, uno dei fulcri attorno ai quali ruoterà la grande macchina dell'*Uomo senza qualità*. Ma non nella banale, profana dimensione dell'applicazione di un algoritmo algebrico alle cose del mondo e del singolo, quanto nel perseguire la meta di un percorso esistenziale che ha – come vedremo – una natura estatica, mistica.

Per Cesare Cases, autore dell'*Introduzione* all'edizione italiana dell'*Uomo senza qualità* (Cases, 1962), centrale è la consapevolezza dello scrittore nel voler affrontare uno sforzo titanico: proporre una soluzione originale alla crisi del romanzo (Cases, p. VIII).

Il risultato è – certo – la prevalenza decisiva delle digressioni saggistiche sulla narrazione di fatti; ma, molto più cruciale, risolutiva, la liquidazione del tempo cronologico (*ibidem*). Musil scrive infatti che vuole rappresentare "non il tempo reale, ma l'irreale"; e narrare "così come i problemi si formano man mano in Ulrich, in avanti e all'indietro" (*ibidem*). In questi propositi scorgiamo quasi un anticipo della storia della gestazione del romanzo, che sarà il frutto di false partenze, rielaborazioni, profondi cambi di direzione. E un accenno al rapporto dello scrittore con la sua opera: nel 1911 aveva scritto in un appunto: "Romanzo: come un'autobiografia." (ivi, p. XIX). Perché *L'uomo senza qualità* è anche un romanzo squisitamente autobiografico.

E, partendo da queste premesse, Cesare Cases illustra nel suo saggio due "storie": la storia *esteriore* e la storia *interiore* del romanzo, a evidenziare esplicitamente la relazione che intercorre in questo caso fra autore, protagonista, romanzo stesso.

In breve, qui di seguito, i passi principali della storia "esteriore" (ivi, pp. XIX-XXIII): Musil comincia a lavorare al grande romanzo che vuole scrivere già attorno agli ultimi anni dell'Ottocento, con un abbozzo di romanzo che intitola *Monsieur le vivisecteur*. Il *plot*, se così possiamo esprimerci, è violento, carico di elementi espressionisti e *romanesque*, a testimoniare i tratti aggressivi dell'estraneità che il giovane Musil sentiva nei confronti della società dell'epoca.

¹² Corsivo nostro.

Qui l'embrione di protagonista incarna in sé quelli che diventeranno Ulrich e Moosbrugger, lo psicopatico assassino di prostitute le cui vicende in *L'uomo senza qualità* scorreranno in contemporanea alla storia principale.¹³ Fra il 1908 e il 1920 Musil lavorerà a vari abbozzi, in cui la componente grandguignolesca sarà sempre molto forte, da cui però uscirà un abbozzo, *La sorella gemella*, da cui transiterà quasi insensibilmente nell'*Uomo senza qualità*.

Ormai Ulrich – abbandonate le rozzezze e la furia delle sue prime incarnazioni – è diventato l'intellettuale disincantato e sradicato che partecipa senza impegno ai compiti che ha accettato, che osserva il mondo dall'esterno, e che così ha trovato il sistema per sublimare la sua rabbia... È a questa fase che appartiene un'altra annotazione di Musil, citata da Cesare Cases: "l'uomo senza sentimento, senza morale, senza esperienze, senza successo (io stesso)" (ivi, p. XXI). E da qui nascerà il romanzo nella sua forma definitiva – anche se incompiuta – la cui seconda, lunghissima parte, vedrà Ulrich, ricongiuntosi alla sorella, ritirarsi con lei dal mondo, e addentrarsi in una dimensione "spettrale" – irreali, sacrale, mistica, estatica – riunendosi a modo suo a quegli scrittori, accomunati a lui dall'epoca e dalla lingua – che esplicitamente avevano invocato il ritorno al primato dello spirituale e dell'assoluto, come Hermann Broch, Thomas Mann, Franz Werfel.

La storia "interiore" del romanzo – così come tratteggiata dallo studioso milanese – può permetterci di commentare e approfondire l'evoluzione della costruzione del testo di Musil.

Un primo passo per affrontarla è liberarsi – secondo Cases – di un equivoco: la presunzione della centralità assoluta dell'«Azione parallela» nello sviluppo del romanzo, sia nei termini della sua genesi, sia nei termini della sua necessità.

L'elemento di partenza della storia "interiore" dell'opera tracciata da Cesare Cases è piuttosto il progressivo allontanamento del protagonista dalla figura di Moosbrugger – e quindi quello di Ulrich dall'identificazione con il criminale – man mano che Musil maturava nella gestazione del romanzo. Questo allontanamento, e il parallelo emergere sempre più prepotente della centralità di Agathe, la sorella di Ulrich, dà conto del lento ma costante mutamento di prospettive dello scrittore nella costruzione della sua opera, e del suo avvicinarsi sempre di più all'idea di un romanzo che desse il senso della crisi che Musil percepiva – e che contemporaneamente gli permettesse di indirizzare la vicenda verso quella "società estatica" che vagheggiava (ivi, p. XXVI), e quindi il suo orientarsi verso la dimensione "irreale", "spettrale", che sempre più lo scrittore articolava: "La spiegazione reale dell'accadere reale non mi interessa. La mia memoria è cattiva. Inoltre i fatti sono sempre scambiabili. Mi interessa ciò che è spiritualmente tipico, vorrei dire addirittura l'aspetto spettrale dell'accadere." Così Musil dichiarava in un'intervista del 1926 (cit. in ivi, p. XXVII).

Cases commenta:

¹³ È impossibile non andare col pensiero al romanzo cardine sul doppio nella modernità: *Lo strano caso del Dr. Jekyll e Mr. Hyde*, di Robert L. Stevenson, e al legame profondo che anche la grande letteratura del Novecento ha con il *romance* e la cosiddetta "narrativa di genere", oltre che al peso che il movimento espressionista ebbe e avrà nella cultura del XX secolo.

“La riduzione della realtà a irrealtà, degli accadimenti al loro aspetto spettrale, è dunque immanente fin da principio [...] questo equilibrio del romanzo a metà tra reale e irreale, tra *autobiografico e oggettivo*,¹⁴ non è il risultato di un intento costante e preciso, come sembra da quelle dichiarazioni di Musil, ma contraddistingue una fase determinata dello sviluppo dello scrittore, una stagione irripetibile.” (*ibidem*).

E conclude la sua riflessione sulla necessità di spiegare il percorso che portò l'autore a concepire la necessità dell'«Azione parallela» come polo “oggettivo” dell'azione, “l'aspetto spettrale dell'accadere”, il progressivo separare il protagonista da Moosbrugger, l'emergere di Agathe come interlocutore interiore/oggettivo di Ulrich, non con giustificazioni di carattere psicologico o con le difficoltà compositive di Musil, ma con l'impatto devastante, epocale, catastrofico della Prima guerra mondiale e dei suoi effetti fino all'emergere del nazismo su un'intera cultura e su coloro che ne facevano parte.

Rimanendo nella stessa corrente di studi, può essere utile integrare l'analisi di Mittner e lo studio di Cases con alcune riflessioni di Aloisio Rendi.

Nell'analizzare il romanzo lo studioso mette subito in rilievo due elementi: il desiderio dichiarato di Musil di “... dare dei contributi per un dominio intellettuale del mondo” e di “... scrivere un romanzo tradizionale, dotato di intelletto.” (Baioni, Bevilacqua, Cases, Magris, 1973).

L'obiettivo dello scrittore è – secondo Rendi – scrivere un romanzo in cui emerga il suo

“... rifiuto della dissoluzione della causalità da lui stesso praticata in alcune delle sue opere giovanili, o della «dissoluzione formale» che egli vede in Joyce.” (Rendi, cit., pag. 217).

Per quanto riguarda il primo “rifiuto” Rendi si riferisce probabilmente almeno al *Törless*, (cfr. Montinari, 1978, pp. IX-X), alla sua relazione sotterranea con *Sulle teorie di Mach* (cit.), e alle posizioni radicali dello stesso Mach sullo statuto dei rapporti di causa/effetto fra i fenomeni (a qualsiasi classe appartengano, dobbiamo implicare), e quindi all'abbandono, da parte di Musil, di posizioni epistemologiche pur da lui in passato sostenute.

Per il secondo “rifiuto” il discorso è differente: il proposito di scrivere un romanzo “convenzionale”, che racconti una storia, non può che confliggere con la modalità di dissoluzione del romanzo praticata ad esempio, come ricorda Rendi, da Joyce: l'autore persegue, *vuole* una struttura già codificata (con dei personaggi, una storia, una sequenzialità precisa) dalla tradizione del romanzo ottocentesco, ma che finirà per sfilacciarsi e svanire completamente:

“Mi interessava il momento intellettualmente tipico, direi quasi «spettrale» dell'avvenimento [...] La storia di questo romanzo risulta essere che la storia che vi si sarebbe dovuta narrare non viene narrata.” (Musil, cit. in Rendi, cit. p. 218)

E quindi, man mano che si sviluppano le ondate centrifughe e centripete della vicenda – da Ulrich ai suoi comprimari, al mondo esterno, di nuovo a Ulrich – emerge sempre di più la condizione del protagonista – che poi è anche dell'autore, secondo Rendi (ivi, p. 223): il disincanto e la rassegnazione che lo

¹⁴ Corsivo nostro.

spingono a ricercare e promuovere *l'esattezza* per difendersi dal dissolversi del rapporto dell'uomo col mondo (ivi, p. 226).

Ulrich – non diversamente da altri uomini del suo tempo – è nel mezzo di un guado: fra il passato e il futuro. Del passato ha l'aspirazione – la nostalgia? – allo spirituale, all'irrazionale; del futuro, l'attrazione verso la presunta capacità dello spirito scientifico di ridare ordine al mondo.

Ulrich è consapevole di come la storia sia governata dal caso, e si trovano tracce di questa consapevolezza lungo tutto il romanzo, testimoniata dalle risposte ironiche di Ulrich ai suoi vari interlocutori, ognuno di loro – per un verso o per un altro – spinti a risolvere il “disagio della civiltà” (Freud, 1977) che vivono rivolgendosi all'assoluto dei valori – religiosi, filosofici, statali. Come dai commenti con cui Musil interviene nel romanzo. Che ne sono, anzi, una delle ragioni di fondo.

Un'opera che, forse, non poteva che rimanere incompiuta, ampia com'è, come ambizione. E che, nel suo lungo, fluviale viaggio verso una conclusione forse impossibile, si risolve nella seconda parte, *Verso il regno millenario*, man mano che Ulrich recupera il legame e la consuetudine con la sorella da tanto tempo persa, attraverso la scoperta delle varie manifestazioni dell'affettività e dell'interiorità. Il rifugiarsi nell'interiorità e nel rapporto esclusivo con Agathe è la soluzione – compatibile con la ricerca dell'*esattezza* e del “dominio intellettuale del mondo” – alla contraddizione che Musil deve necessariamente avvertire fra la sua natura razionale e il rimpianto per le accoglienti spoglie di un passato necessariamente imperniato attorno all'irrazionalismo e alla rigorosa difesa dei valori tradizionali.

Per ultimo, Giancarlo Mazzacurati interviene sul capolavoro di Robert Musil nella sua *Introduzione* all'edizione italiana di un raro documento dello scrittore: il testo di una conferenza, *Discorso sulla stupidità* (Musil, 1979), tenuta da Musil a Vienna nel 1937 su invito della Confederazione Austriaca del Lavoro, cogliendovi invece la dimensione di

“... agglomerato instabile di frantumi molecolari, di stratificazioni lunghe e profonde, di materiali sistemati ad incastro, di metonimie perpetue. Un *opus imperfectum*, non tanto incompiuto quanto incompletabile, in cui generi e tecniche del discorso si smarriscono uno dentro l'altro, filtrati attraverso certosini meccanismi di orologeria, fino a confluire in un sistema senza gerarchie, roteante e caleidoscopico.” (Mazzacurati, 1979, p. 8).

E discute *L'uomo senza qualità* sostenendo che, in realtà, questo testo ne potrebbe essere tranquillamente parte: per il tema che tratta, e per la natura appunto frantumata ma totalizzante dell'opera maggiore dello scrittore. Mazzacurati scrive in un periodo in cui l'attenzione al *testo* come oggetto significativo a vari livelli era forse al massimo del suo sviluppo, alimentata com'era dagli studi di natura semiologica da un lato e l'avanzare dell'approccio “postmodernista” dall'altro (Cfr. Jameson, cit., p. 13). E quindi approccia il romanzo di Musil sul piano dei *discorsi* di cui si fa mezzo, per rilevarne prima di tutto la precarietà e la dissoluzione. E, per altri versi, conferma il discorso di Rendi sull'allontanarsi di Musil dalle forme classiche del romanzo stesso.

“... *L'uomo senza qualità* è l'unità provvisoria [...] il contenitore mutevole di pratiche discorsive aperte, in apparenza accavallate, in realtà ritmate dalla *diversa* logica distributiva di un

nuovo demiurgo della *fiction*, di fronte al quale non c'è più nulla di semplice, di naturale, di innocente, di isolabile dalla gran macchina di relazioni e di relativi che è il mondo nuovo, la nuova antropologia del Novecento.”¹⁵ (Mazzacurati, p. 9).

Un mondo in dissoluzione genera artefatti culturali che ribadiscono, *mimano* questa condizione – e la condizione degli uomini che percepiscono la catastrofe e provano a rappresentarla.

“Sparisce da questo testo e da molti altri testi contemporanei (gli anni Venti sono il tempo della più accelerata dissoluzione delle forme ottocentesche) il regolatore di effetti «naturali», il regista/riproduttore di figure tonde, il coordinatore di tempi e sviluppi; e *compare un ordinatore di strutture «artificiali», un produttore di scritture che dicono altro ed oltre ciò che rappresentano, un creatore di allegorie e di figure che assediano il testo...*”¹⁶ (*ibidem*).

E lo stesso autore/protagonista – in quanto uomo del suo tempo, e che *vuole* rappresentare questo tempo – risulta

“... da una finale affermazione [di Ulrich, n.d.a.] di estraneità, di disarmonia, o meglio di anacronismo del proprio *ego* rispetto ai caratteri nuovi del tempo.” (ivi, p. 16).

La presunzione, insomma, di rappresentare il mondo così com'è comincia a sfarinarsi, mentre emerge un “operatore” che cerca di dar conto di una nuova complessità del mondo – o meglio della necessità di rappresentare un reale percepito come più articolato di quanto la presunzione borghese-positivista-razionalista immaginasse. E si percepisce egli stesso come sempre più estraneo al mondo cui appartiene.

Giancarlo Mazzacurati rafforza queste riflessioni citando un brano del romanzo in cui la folla che passeggia per strada (un'altra incarnazione dell'*opinione pubblica*) intravede attraverso le finestre illuminate gli ospiti del salotto di Diotima, mentre dalle finestre chi si affaccia vede solo l'oscurità farsi strada oltre la folla (*ibidem*, p. 11), immagine esplicita di come il mondo cominci a dividersi, a frammentarsi, e a moltiplicare/opporre i punti di vista: la condivisione della realtà sociale si frantuma, come in uno specchio incrinato...

E commenta:

“In parte per concordanza analogica, ma in parte anche per terapia di questa immagine frantumata del sociale come figura permanente delle contraddizioni, il racconto *non può più porsi come organismo di geometrie euclidee*”¹⁷ (*ibidem*).

Un discorso, quello dello studioso, che accenna sotto traccia alle mutazioni che cominciano a investire il *Soggetto*, colui che percepisce la realtà, e cerca di rappresentarla per darle senso, interpretato in questo caso dal narratore – e che allude ad un'altra formidabile forza che stava investendo la visione del mondo nel primo Novecento: il mutamento nella percezione da parte degli uomini della natura di *spazio* e *tempo* e della propria collocazione nel loro *continuum*, e dei riflessi che questo mutamento ebbe sulle espressioni estetiche e sulla ricerca scientifica e

¹⁵ Corsivo nel testo.

¹⁶ Corsivo nostro.

¹⁷ Corsivo nostro.

filosofica. È proprio in questa fase storica che i paradigmi scientifici tradizionali, che volevano un tempo omogeneo, atomistico, irreversibile – e uno spazio lineare, universale, omogeneo – subiscono le prime, forti, incrinature. La realtà sembra cominciare a perdere solidità, se non a frantumarsi, provocando incertezza e disorientamento (Cfr. Kern, cit.).

I.2.2 Un mondo entropico

I.2.2.1 Giochi di specchi

La ricognizione del romanzo di Robert Musil appena condotta seguendo le direttrici della critica letteraria “classica” – pur con le lievi “contaminazioni” di derivazione strutturalista e marxista in Giancarlo Mazzacurati – ci è servita a ricostruire il quadro entro cui si è mossa l’analisi letteraria.

Serve allargare questo quadro, per collocare l’opera dello scrittore austriaco all’interno di uno spazio più articolato, che faccia riferimento prima di tutto al contesto storico-sociale in cui Musil scrive – e solo in parte coincidente con quello in cui è ambientato il romanzo – e alla sua stessa vicenda personale.

Musil esplicitamente rivendica la natura della figura di Ulrich come proprio *alter ego*. Il che ci permette di considerare il suo personaggio quasi come soggetto “idealtipico” della sua epoca, operazione senz’altro legittima dal punto di vista sociologico (Cfr. Berger, 1992; Fattori, 2008a). A partire da alcune riflessioni che si ritrovano distribuite nei lavori degli studiosi che abbiamo citato fin qui.

Prima di tutto il crollo – ricordato dal Mittner – del “soggetto narratore” come riflesso del crollo della “spiritualità borghese”: lo scrittore non sa più come progettare il suo lavoro, perché “... non crede più in sé.”

Poi, le affermazioni di Giancarlo Mazzacurati quando sostiene che dal testo di Musil sparisce “... il regista/riproduttore” di figure naturali, di ciò che appartiene alla realtà, capace di coordinare cause ed effetti, di gestire il tempo – un tempo sin lì lineare, uniforme, diretto verso il futuro, possiamo aggiungere. E quando sottolinea come gli anni Venti del XX secolo – gli anni in cui prende forma *L’uomo senza qualità* – siano stati quelli in cui più violenta è stata la dissoluzione delle strutture del romanzo borghese classico. Sparisce insomma il soggetto/autore forte, demiurgico, che crea e governa i suoi mondi romanzeschi sulla base della mimesi della realtà naturale (o almeno di quella così definita fino a tutto l’Ottocento) e della presunzione di finalit . In questo, interpretando pienamente il sentimento di crisi verticale che incombe su tutta la societ  a cavallo fra i due secoli, scossa alle fondamenta dall’impatto catastrofico che le grandi trasformazioni provocate dalla maturazione della societ  industriale hanno prodotto investendo l’intera formazione sociale dell’epoca – mettendo in crisi lo stesso modo di percepirne le forme, le strutture, *il senso*.

Indirettamente lo studioso napoletano ci fornisce una ulteriore indicazione, quando cita il contrasto fra ci  che vedono i passanti se sbirciano verso le finestre del salotto di Diotima, e ci  che si vede da queste finestre stesse guardando fuori. Lo scarto fra la rasserenante illuminazione interna e l’incombente oscurit  esterna non   un banale *topos* di sfondo, un melodrammatico artificio letterario per mettere in evidenza l’inconsapevolezza dei membri dell’«Azione parallela» nei confronti delle minacce che incombono dall’esterno sul sereno, svagato, anacronistico mondo della buona societ  viennese di inizio Novecento, quella della “gaia apocalisse” di

cui scrive Hermann Broch nel suo saggio su Hofmannsthal (Broch, 1981), ma allude secondo noi all'affermarsi di una forza ben più devastante e drammatica: l'imporsi della metropoli – e della sua essenza catastrofica – sul vecchio mondo ottocentesco. La levatrice del "...mondo nuovo" e della "...nuova antropologia del Novecento." E ribadisce il senso di alienità che filtra da Ulrich nei confronti di questo tempo nuovo. Ma Ulrich è l'alter ego di Musil, lo rappresenta in pieno, ne è l'immagine fedele, per molti versi. Come ricorda Cesare Cases, Musil scrive: "Romanzo: come un'autobiografia".

Quindi Ulrich è Musil di fronte alla catastrofe del cambiamento: non si riconosce più nel vecchio mondo, non può riconoscersi nel nuovo. È in mezzo a un guado, può solo, per conservarsi, ridurre "la realtà a irrealtà", coglierne l'aspetto "spettrale", lavorare in una dimensione fra l'autobiografia e l'obiettività (*ibidem*). E può solo porsi con feroce ironia, nei confronti del mondo che descrive. Cerca di collocarsi a cavallo fra la dimensione consueta della letteratura – provando a recuperare gli imperativi della causalità – ma, per forza di cose, immerso in una realtà ormai del tutto frantumata, deve costruire una narrazione che "... non può più porsi come organismo di geometrie euclidee."

Robert Musil, scrittore completamente *dentro* un mutamento epocale, di fronte alla *sua* crisi come soggetto, si specchia in se stesso, si rappresenta al di fuori di sé – rompendo completamente con la continuità dello spazio, con la linearità del tempo. E scrive del suo personaggio:

"Ulrich era tornato dalla Luna, e si era ristabilito sulla Luna." (Musil, 1962, p. 17).

E ancora:

"Così i tempi erano cambiati [...] e non avevano avuto la cortesia di aspettare Ulrich." (*ibidem*, p. 53).

L'unica soluzione che può proporre, nella terza parte del romanzo, è la fuga dalla realtà, il rinchiudersi in un luogo sospeso oltre il tempo e lo spazio, in un mondo *irreale*: il "regno millenario", quello del suo giardino, con la sorella Agathe. Ritrovata alla morte del padre, Agathe è la "sorella gemella" di una delle bozze precedenti del romanzo – sorella che è, per certi versi, un'altra figura del Sé, uno dei poli del continuo dialogo del Sé con se stesso, in un gioco di specchi nidificati l'uno nell'altro. Una fuga mistica secondo la critica letteraria, da Musil attualizzata nel romanzo, laddove altri scrittori dell'epoca, come Hermann Broch, l'avevano soltanto evocata, auspicata.

I.2.2.2 Genesi della metropoli: modernizzazione e secolarizzazione

Ulrich Anders, l'«uomo senza qualità», come alter ego dell'autore è però solo uno dei vertici dell'universo messo in scena da Robert Musil. Un altro, abbiamo scritto, è la realtà. Nello spazio fra Ulrich che osserva il mondo e gli eventi, e il mondo stesso, si stende la società, intesa nei termini di coloro che "abitano" il contesto descritto dal romanzo: gli altri personaggi dell'azione. Comprimari perché, seppure sono loro ad agire, mentre Ulrich li osserva senza mai essere veramente coinvolto, appaiono governati da forze esterne, eteronome, su cui non hanno realmente controllo: le forze dell'universo simbolico cui appartengono

ancora, seppur le sue basi siano minate alla radice. Personaggi ormai, questi, già senza identità, privi di autonomia, per quanto si interrogano in vario grado sullo statuto della realtà, sulla propria collocazione, sui fini e gli scopi, sul *senso* dell'esistenza, stretti nel conflitto che si svolge fra forze poderose, quelle che hanno ispirato l'immagine citata da Mazzacurati e richiamata più sopra.

Proviamo quindi a prescindere nell'analisi da Ulrich – osservatore che incarna lo sguardo dell'autore, e che si pone all'esterno della dinamica in atto – e a prendere in esame queste altre presenze del romanzo: il mondo che ruota intorno all'«uomo senza qualità», gli uomini e le donne che si ritrovano ad abitarlo.

Abbiamo già anticipato come il mondo descritto dallo scrittore austriaco si trovi quasi alla fine del quarantennio di cui scrive Stephen Kern (cit.), quello che va dal 1880 al 1918, in cui un insieme di processi di lungo periodo che si erano sviluppati nella società occidentale arrivavano a un primo esito: l'affermazione definitiva della società moderna.

Il processo di *modernizzazione*, che investì l'Europa occidentale a partire dal XV e XIV secolo, grazie a "... un insieme di tratti strutturali specifici e di condizioni sociali culturali e politiche che si sono gradualmente affermate solo in alcuni paesi europei..." (Trapanese, 2005, p. 39) durante quel periodo storico. Da questa combinazione nasce e si impone la formazione sociale che definiamo "capitalismo" e che si configura come l'unico vero regime economico in grado di determinare la forma dell'intero sistema sociale (cfr. *ibidem*).

I tratti caratteristici di questo sistema – uno degli oggetti di studio privilegiati dalla sociologia, come in Karl Marx, Max Weber, Werner Sombart, Georg Simmel – sono ascrivibili a elementi specifici. Prima di tutto la ripresa demografica, che permise il rilancio delle attività agricole e poi lo sviluppo dell'industrializzazione – a partire dalla Gran Bretagna – ma quindi i processi di burocratizzazione e razionalizzazione complessiva della società, e, strettamente intrecciato, il processo di *secolarizzazione*, di perdita progressiva del legame col sacro.

Alberto Abruzzese (2003, pp. 353-356) insiste sugli stessi punti, aggiungendovi alcuni elementi importanti: l'aumento della mobilità sociale, l'urbanizzazione, le trasformazioni nei paradigmi del sapere. In termini più espliciti:

“Il significato più istituzionale, autorevole, persino scolastico attribuito a moderno e dunque a modernizzazione ha riguardato l'insieme dei processi materiali e simbolici con cui le società occidentali e nordamericane, tra il XVIII e il XIX secolo, hanno vissuto la loro trasformazione definitiva e sostanziale da regimi comunitari a regimi societari – così distinti da Ferdinand Tönnies in *Comunità e società* (1887) – da società tradizionali a società complesse.” (*ibidem*).

In sostanza si tratta di un processo generato da alcuni fenomeni intrecciati fra loro, che modificherà profondamente la geografia fisica e sociale – e anche quella interiore, dell'individuo con se stesso.

Le pagine più significative sulle origini del processo di modernizzazione sono sicuramente quelle scritte da Max Weber in *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo* (1965), che fissano e analizzano un momento specifico, sociologicamente fondamentale: l'intreccio che si crea fra la nuova dimensione

religiosa che si impone con la Riforma protestante, e l'emergere di una logica razionale nell'intrapresa commerciale.

La chiave per comprendere questo fenomeno è il concetto di *Beruf*, termine privo di un vero equivalente in italiano, che significa tanto "vocazione" quanto "lavoro", e che fa riferimento al ruolo che Dio ha assegnato ad ogni individuo nella società.

"Assolutamente nuova era tuttavia una cosa: il valutare l'adempimento del proprio dovere, nelle professioni mondane, come il più alto contenuto che potesse assumere l'attività etica.

Tutto questo, per conseguenza inevitabile, contribuì a dare un significato religioso al lavoro quotidiano e creò, in questo senso, il concetto di professione. Trova dunque espressione nel concetto di *Beruf* quel dogma centrale di tutte le denominazioni protestanti [...] che riconosce come solo mezzo per vivere in maniera grata a Dio [...] esclusivamente l'adempimento dei propri doveri mondani..." (Weber, *ivi*, p. 145).

Per i protestanti la salvezza è decretata da Dio, e la si ottiene in virtù delle proprie opere; un indizio per capire se si sarà o meno salvati è il successo professionale che si ha nel corso della vita, perché il successo nel lavoro è prova del proprio essere graditi a Dio (Weber, *ibidem*). E per lavoro il nuovo ceto borghese in crescita, fatto di mercanti, artigiani, anche agricoltori intende, naturalmente, l'intrapresa commerciale.

Questa relazione, in un mondo ancora dominato dal sacro, dà forza al carattere di un capitalismo moderno fondato sul razionalismo economico – e sulla grazia di Dio.

In parallelo, emerge una nuova idea di individuo: la responsabilità verso Dio è anche responsabilità individuale, verso se stesso e gli altri. Comincia a farsi strada una sempre più solida percezione di sé come individuo unico, irripetibile (Pecchinenda, 2008a). D'altra parte, cominciano a svilupparsi gli stati-nazione, uno dei cui compiti è controllare la vita dei singoli, che diventano sempre più – di fronte allo stato – *soggetti di responsabilità*, anagraficamente identificabili.

Lo sviluppo del processo di modernizzazione si intreccia con quello di secolarizzazione, quello cui fa riferimento Max Weber scrivendo di "disincantamento del mondo".

"La progressiva intellettualizzazione e razionalizzazione non significa dunque una progressiva conoscenza generale delle condizioni di vita che ci circondano. Essa significa bensì qualcosa di diverso: la coscienza o la fede che basta soltanto *volere*, per *potere* ogni cosa – in linea di principio – può essere dominata con la ragione. Il che significa *il disincantamento del mondo*." (Weber, 1973, pp.19-20).¹⁸

Semplificando, quanto più l'uomo, grazie all'affermarsi del paradigma razionale, allo sviluppo di scienza e tecnologia, allarga il suo controllo sulla natura, tanto più sconvolge il legame delle società tradizionali con i cicli e i ritmi naturali, e quindi si allontana dal rapporto col sacro (Gauchet, 1992; Ferry, Gauchet, 2005). Condizione rafforzata dal suo percepirsi sempre di più come soggetto dotato di responsabilità personale e di individualità (Pecchinenda, *ibidem*; Carroll, 2009; Taylor, 2009). Circostanza che può apparire a prima vista paradossale, dato che il

¹⁸ L'ultimo corsivo è nostro.

processo di individualizzazione ha le sue origini nella morale cristiana, e si rafforza con la Riforma – e in particolare con la sua versione più radicale e rigorosa, quella calvinista...

L'affermarsi del capitalismo, e dell'individuo borghese, si svolge con ritmi e tratti diversi nelle varie nazioni dell'Occidente, ma comunque le investe tutte – e produce anche decenni di sofferenze e disordine sociale. Basti pensare all'affermarsi della manifattura in Inghilterra, alla “politica delle recinzioni” e quindi alla cacciata dei contadini dalle campagne, perché affollino le città in crescita, sede di primi insediamenti industriali (Polanyi, 1974, pp. 46 e segg.).

I.2.2.3 Gli uomini della periferia al tempo dell'*Uomo senza qualità*: il “nervosismo sociale”

Una conseguenza dell'affermarsi del capitalismo fu quindi lo sviluppo delle città, e – di conseguenza – la nascita della metropoli moderna, e lo sviluppo di una dimensione del tutto originale, che potremmo definire *metropolizzazione*:

“Metropolizzazione è un termine forse poco elegante, come del resto è accaduto e accade quando dobbiamo trovare nuovi modi per con cui nominare fenomeni che si allontanano radicalmente dai nostri precedenti stili di vita. Metropolizzazione è innanzitutto l'azione della metropoli ottocentesca sulla realtà sociale e sulle forme dell'immaginario, dunque anche della comunicazione.” (Abruzzese, *ibidem*, p. 330).

Sullo stesso tema Sergio Brancato sostiene:

“Quello della metropoli è il corpo stesso che la storia assume nell'orizzonte della modernità, una storia che si edifica nelle derive di una nuova concezione del tempo e nella ridefinizione del territorio che matura grazie agli effetti della rivoluzione industriale, delle nuove modalità dell'abitare il mondo che essa inaugura.” (Brancato, 2003, p. 11).

Siamo in presenza di processi che si intrecciano e si nutrono a vicenda. Perché lo sviluppo dei mezzi di comunicazione agevola a sua volta il processo di metropolizzazione: accelera il ritmo degli scambi e della mobilità di persone, cose, informazioni. (Cfr. Abruzzese, *ibidem*; Kern, cit., *passim*).

E, più o meno a partire dal 1880, per circa un quarantennio, l'Occidente conosce un periodo di *catastrofe* che vede precipitare tutti i processi messi in moto dalla nascita del capitalismo:

“Nel periodo che va dal 1880 allo scoppio della Prima guerra mondiale una serie di radicali cambiamenti nella tecnologia e nella cultura creò nuovi, caratteristici modi di pensare e di esperire lo spazio e il tempo [...] il risultato fu una trasformazione delle dimensioni della vita e del pensiero.” (Kern, *ibidem*, p. 7).

Questi cambiamenti riguardarono prima di tutto le tecnologie della comunicazione e le energie per farle funzionare:

“Dopo il 1880, una seconda rivoluzione industriale portò un'era di meccanizzazione all'America e alla Germania [...] arrivarono il telefono, l'energia elettrica, la radio senza fili, l'automobile e l'aeroplano. L'era del vapore cedeva il passo a quella elettrica.” (Hughes, 2006, p. 48).

Il che permette a Georg Simmel, ragionando sull'effetto della vita metropolitana sugli uomini dell'epoca, di affermare – a ragion veduta, tenendo conto della terminologia dell'epoca, che:

“La base psicologica su cui si erge il tipo delle individualità metropolitane di personalità è l'*intensificazione della vita nervosa*, che è prodotta dal rapido e ininterrotto avvicinarsi di impressioni esteriori ed interiori.”¹⁹ (Simmel, 1995, p. 36).

Pur tenendo conto del fatto che la Cacania di Musil e la sua capitale (Vienna, anche se lo scrittore non la nomina mai...) sono alla periferia dei processi delineati sopra, possiamo a buon diritto dare per certo che questi stanno investendo anche il mondo descritto da Musil: Vienna è una metropoli, i nuovi mezzi di comunicazione impongono i “... nuovi, caratteristici modi di pensare e di esperire lo spazio e il tempo” di cui scrive Stephen Kern. E, come gli altri occidentali, anche gli abitanti della Cacania sono investiti dal ciclone dell'«intensificazione della vita nervosa» di cui scrive Simmel. Con andamento compassato, dignitoso, con il dovuto *decoro*, anche gli uomini e le donne dell'«Azione parallela» subiscono gli effetti dei cambiamenti che stanno investendo il mondo – e che sotteraneamente hanno spinto il conte Leinsdorf a inventarsi la necessità di festeggiare l'imperatore: all'origine, c'è la rivalità con la Prussia, che sta imponendosi sul piano continentale, anche grazie all'accelerazione imposta alla modernizzazione di cui scrive Hughes. Anzi, per certi versi, potremmo vedere a posteriori le iniziative su cui si arrovellano i componenti dell'Azione come delle inconsapevoli risposte alla logica ormai vincitrice, quella della merce che espone se stessa trasformandosi in spettacolo attraverso un nuovo medium: le Esposizioni Universali, a loro volta metonimie in piccolo del medium nuovo per eccellenza: *la metropoli* (Abruzzese, 1973, pp. 79 e segg.).

Insomma, i comprimari di Ulrich sono esattamente in mezzo al guado fra resistenza della tradizione e urgenza della modernità che trova un primo momento di compimento. E non sanno orientarsi: si sono persi in se stessi, girano a vuoto, subiscono una situazione che intravedono con la coda dell'occhio, di disastro imminente. La storia glielo confermerà...

I.2.2.4 Peter L. Berger, Massimo Cacciari: l'uomo delle possibilità, l'uomo postumo

E Ulrich, invece? Subisce la percezione del mutamento catastrofico che si approssima? In fondo è in vantaggio, se si vuole, sui suoi contemporanei e coabitanti di quel mondo che Stefan Zweig (1994) chiamerà “il mondo di ieri”: rappresenta i cinque sensi – e la voce – del suo demiurgo, il suo alter ego Robert Musil, che, scrivendo negli anni successivi, sa già cosa succederà. Ma lo scrittore non sfrutta questo vantaggio: Ulrich è un uomo del suo tempo, ma in maniera diversa dagli altri. Annusa il cambiamento, ma ne è anche lui una creatura, un prodotto. Solo che lo esperisce in modo diverso. Quasi lo governa, ne trae le conseguenze, mettendosi da parte, e osservando dall'esterno.

Anche se:

¹⁹ Corsivo nel testo.

“... Ulrich nella questione [...] se si possa trovare un senso o uno scopo a ciò che ci avviene o che ci è avvenuto, in tutta la sua vita era sempre rimasto abbastanza solo.” (Musil, cit, 1962, p. 238).

Un individuo eccentrico, quindi, nei confronti del flusso del sentire degli uomini della sua epoca. Un uomo per cui trovare una nuova definizione.

In queste pagine Musil si mostra già come uomo del pieno Novecento, di dopo la catastrofe che si abatterà sul suo paese, sul suo mondo, sui suoi contemporanei.

Moltitudine indifferenziata, uomini *massa*, uomini della *società* di massa? Forse uomini che, dopo secoli di avvicinamento ad una completa realizzazione dell'individualità, avvertono una battuta d'arresto: lacerati fra gli ancoraggi al passato, alla tradizione, e il richiamo del futuro, smarriti in un presente incerto, fragile, evanescente. Commentando il modo in cui Ulrich viene a conoscenza del caso Moosbrugger – un omicida psicopatico la cui vicenda periodicamente viene richiamata nel romanzo, una delle *sponde* di cui Musil si serve per narrare di Ulrich – lo scrittore commenta:

“La probabilità di apprendere dal giornale una vicenda straordinaria è molto maggiore di quella di viverla personalmente; in altre parole, *oggi l'essenziale accade nell'astratto, e l'irrilevante nella realtà.*”²⁰ (*ibidem*, p. 64).

Anche Ulrich condivide questa condizione. Ma, a differenza dei suoi coevi, cerca di porsi all'esterno, cerca di governarla: cerca di trarre lumi dalla scienza e dalla filosofia, individua nella “realtà” di cui parlano i suoi interlocutori un'illusione... Fin quando non trova il modo di sfuggire alla sua stessa condizione di incertezza, di mancanza di *qualità* rifugiandosi in una realtà separata, che vuole essere autoriflessiva ma che rischia di diventare autoreferenziale, in cui si annullano il tempo e lo spazio: il suo giardino e la sorella Agathe. Una scelta mistica, spiritualista – l'unica forse che rimaneva praticabile al suo demiurgo/alter ego. O forse nell'esito – incompiuto – del romanzo di Musil c'è di più, e di diverso.

Peter L. Berger, uno dei più autorevoli sociologi contemporanei, di scuola fenomenologica, ha dedicato nel 1984 all' *Uomo senza qualità* un breve saggio, dal titolo esplicito: *Robert Musil e il salvataggio del sé* (1992).

Il breve testo del sociologo ha lo scopo di verificare se e come il romanzo di Musil permetta – o dia spunti – per rispondere a due domande cruciali della modernità:

“... come è possibile comprendere l'uomo alla luce dell'esperienza moderna? Ed è possibile per l'uomo, così compreso, essere aperto alla realtà religiosa?” (Berger, cit. p. 10).

Fra l'altro, il tema della religione – o forse sarebbe meglio dire del *sacro* – è affrontato esplicitamente da Musil nel suo romanzo, quando scrive di come Ulrich si interroghi e auspichi l'accesso a “l'altro stato”, *die Andere Seite*, una dimensione mistica e sacrale. L'intero sviluppo del discorso di Peter Berger – connazionale dello scrittore, e pastore luterano – mira dunque all'obiettivo di rispondere a questi due

²⁰ Corsivo nostro.

interrogativi, senza allontanarsi dal testo dell'austriaco – ma senza forzarne l'interpretazione.

Berger introduce la discussione che condurrà sul romanzo ribadendo come uno dei problemi cruciali affrontati dalla sociologia – e non solo da quella – del Novecento riguarda il

“... fenomeno dell'«uomo moderno» e della definizione del suo particolare «sé». Più in specifico, visto che l'uomo ha sempre avuto un sé, qual è la differenza fra il sé moderno e quelli delle formazioni sociali precedenti.”²¹ (Ivi, p. 5).

E chiarisce che oggetto della sua analisi non sarà il *perché* l'identità moderna ha certi specifici caratteri, ma in *cosa* consiste (ivi, p. 6).

Quindi aggiunge:

“Se gli storici e gli scienziati sociali non hanno avuto grande successo in questo compito descrittivo (e gli psicologi, divisi in sette militanti l'una contro l'altra, non hanno fatto meglio) sembra sensato cercare una guida nella letteratura.

I grandi scrittori [...] sanno *vedere*.²² E la descrizione, dopo tutto, è un atto della vista.” (ibidem).

In particolare il romanzo, come forma tipicamente moderna della letteratura, può essere l'oggetto migliore da studiare per affrontare la questione. E Berger sceglie come esempio di oggetto di analisi *L'uomo senza qualità*:

“In effetti il romanzo maggiore di Musil [...] ha esplicitamente fra i suoi temi centrali quello del «sé» moderno: un tema rispetto a cui Musil esercitò non solo le sue grandi doti di scrittore, ma anche la sua formazione professionale di filosofo (non del tutto usuale nella letteratura occidentale moderna).” (Ivi, p. 7).

Berger, per introdurre le sue argomentazioni, richiama due momenti della vita di Musil: il primo è l'invenzione di uno strumento di laboratorio, che lo scrittore chiamò “ruota di variazioni”, il *Variationskreisel*,²³ e che doveva permettere di fare esperimenti sui colori – che rimanda al romanzo, perché questo

“... contiene un caleidoscopio di mondi sociali, di ruoli e di personalità, di idee e di visioni del mondo, in perpetuo movimento...” (ivi, p. 8),

l'altro è il tema della sua tesi di dottorato, *Sulle teorie di Mach* (cit.), e quindi l'attenzione dello scrittore ad una delle tesi di fondo del fisico (e filosofo): che il modo classico di intendere e definire il sé non potesse essere più difeso, sostenendo sulla scia di Immanuel Kant e della fenomenologia che lo spazio e il tempo sono “sistemi ordinati di serie di sensazioni”²⁴, senza relazioni necessarie con una eventuale “realtà oggettiva”. Che quindi il *concetto* di “sé” come sostanza stabile che si confronta con una realtà newtonianamente “assoluta”, non potesse essere più *salvato*.

²¹ Corsivo nel testo.

²² Corsivo nel testo.

²³ Cfr. anche Musil, 1980, pp. 1569-1571, in cui lo scrittore spiega in dettaglio il funzionamento del suo dispositivo.

²⁴ Cfr. Kern, cit. p. 170.

Teniamo anche conto del fatto che Ernst Mach partiva da una tesi di fondo – che aveva influenzato con forza la formazione del giovane Robert: la scienza può solo *descrivere* i fenomeni, non spiegarli. E tanto meno fornire spiegazioni *causali*, individuare nessi di causa-effetti fra i fenomeni. E questo vale anche – a maggior ragione – per i rapporti fra la vita fisica e quella psichica. (cfr. Montinari, cit., pp. 3 e segg.). Il suo primo romanzo, *I turbamenti del giovane Törless* (cit.), risente già dell'influenza di questo approccio. Ma crediamo che lo stesso faccia da sfondo profondo al disincanto che aleggia su tutta la prima e la seconda parte dell' *Uomo senza qualità*.

Ulrich, come Musil, è un individuo attratto da più di un polo: la rilassante stabilità della tradizione da un lato, la vastità faticosa del futuro dall'altra. Ma il passato ha sempre meno peso: se consideriamo (e non crediamo di forzare il pensiero di Berger) che la forza della tradizione si nutre anche dei legami affettivi che abbiamo con i nostri predecessori, allora diventa significativo un passaggio del testo di Musil, che afferma:

“... nessun periodo del passato ci è tanto ignoto quanto i tre, quattro o cinque decenni che dividono i nostri vent'anni dai vent'anni di nostro padre.” (Musil, 1962, cit., p. 50).

Considerazione decisamente rivelatrice, sulla modernità del *sentire* il tempo di Musil, dopo secoli di *lentezza* e sostanziale continuità nello scorrere del tempo, e in contemporanea con l'improvvisa accelerazione del mutamento del periodo al cui centro si trova a vivere lo scrittore – proprio la fase storica individuata e descritta da Stephen Kern (cit.).

Ulrich – da intellettuale contemporaneo – fa fede sulla scienza, ed è convinto non solo che, una volta acquisita come prospettiva di fondo quella scientifica, cambino completamente le modalità di percezione e di riflessione sul mondo, ma che, comunque, non sia più possibile proporre soluzioni a qualsiasi questione individuale e sociale che prescindano dalla prospettiva scientifica. (Berger, cit., p. 12). Il che significa, fra l'altro, provare a spostare lo sguardo tutto sul futuro, e rescindere i legami col passato.

Berger nota altresì come continuamente Ulrich – o Musil come “voce fuori campo” – ribadiscano questo concetto. Ad esempio, in una delle tante discussioni con Walter e Clarisse, due amici d'infanzia, fra gli “interlocutori privilegiati” di Ulrich nel romanzo, il giovane, rivolto a Clarisse, esclama:

“«L'uomo scientifico» è oggi una cosa inevitabile; non si può non voler sapere! E mai, in nessuna epoca, è stata così grande come oggi la diversità fra l'esperienza di uno specialista e quella di un profano [...] *Solo nei problemi della vita umana, ciascuno si crede ancora competente a prendere qualsiasi decisione...*”²⁵ (Musil, *ibidem*, p. 206).

E nel momento in cui si accetta la prospettiva – e il metodo – scientifici come modello, allora è necessario accettarne un'implicazione: come la scienza considera la realtà come fatta di parti discrete, che solo in seguito vengono percepite come unite da catene causali, così bisogna fare anche per il sé. Che a questo punto diviene un insieme disgregato di elementi sconnessi fra loro. E, sostiene ancora

²⁵ Corsivo nostro.

Berger, diventa sempre più improbo assegnare al “sé” il ruolo di fulcro delle azioni dell’individuo.

Musil, a questo proposito, scrive:

“Oggi invece la responsabilità ha il suo punto di gravità non più nell’uomo *ma nella concatenazione delle cose.*”²⁶ (Musil, *ibidem*, pp. 142-143).

Quasi a parafrasare ciò che percepiamo come le “serie ordinate di sensazioni” di cui scrive Ernst Mach...

Piuttosto, le azioni finiscono per essere viste come eventi esterni all’individuo, che sono separati da lui, gli *accadono* e sono spiegabili sulla base di cause sociali (quindi esterne a lui) o organiche e psichiche (quindi interne) – ma comunque *indipendenti dalla sua volontà*. È un requiem per il soggetto cartesiano. Definitivo. (Berger, cit., p. 13).

Per cui – e qui dalla analisi dell’*Uomo senza qualità* Peter Berger trae un’altra conferma alle riflessioni dei sociologi della conoscenza e degli psicologi sociali, che dimostra peraltro la lucida modernità di Musil, il suo essere in anticipo sul suo tempo – può a buon diritto affermare:

“L’idea che il sé sia una qualche sorta di entità centrale, e che pertanto ogni individuo sia dotato di un «vero» sé, è un’illusione [...] Piuttosto, il sé è un *buco*, che in qualche modo, in ogni modo, deve essere riempito, da noi o da altri [...] In pratica, per la maggior parte delle persone, il modo migliore di «riempire» questo buco è *agire.*”²⁷ (Berger, cit., pp. 16-17).

O, per dirla con lo stesso Ulrich,

“L’io perde il senso che ha avuto finora, di un sovrano che compia atti di governo.” (Musil, *ibidem*, pag. 460).

E – aggiungiamo – l’illusione di sfuggire al disorientamento e alla disgregazione.

A ben vedere, riecheggiano qui anche le considerazioni di Mazzacurati sul lavoro del romanziere al tempo di Musil, sulla fine del suo ruolo ordinatore – a rispecchiare quelle del Soggetto dell’epoca...

Più avanti (p. 21) Berger cita Arnold Gehlen: per l’antropologo tedesco l’uomo antico aveva “carattere”, quello moderno ha “personalità”. Il sociologo commenta come sia paradossale che Gehlen da scienziato sociale deplori questo mutamento, mentre Musil, intellettuale “classico”, filosofo e scrittore, lo accolga in positivo.

Comincia ad affermarsi un uomo fatto di “caratteri” – almeno nove – legati ai vari ruoli che svolge, e che definiscono altrettante “identità” conviventi, ma a cui, scrive Musil (ivi, p. 30), bisognerebbe aggiungerne un’altra: la “fantasia passiva degli spazi non riempiti”, secondo Peter Berger una fantasia utopica, che riguarda il sogno di una riconquistata interezza del sé (Berger, p. 27).

Un altro mattone nella definizione e nel benvenuto all’avvento dell’*uomo delle possibilità*.

²⁶ Corsivo nostro.

²⁷ Corsivo nel testo.

Ma facciamo attenzione: la “scoperta” della *moltiplicazione delle identità* che Berger riconosce in Robert Musil non implica soltanto la modalità che lo scrittore austriaco indica, dipendente dai vari ruoli (familiari, lavorativi, e altro) “istituzionali” coperti dall’individuo. Vista così, sarebbe soltanto in relazione con la dimensione tradizionale dell’identità – anche se probabilmente Musil poteva riconoscere solo questa. Lo sviluppo dell’individualizzazione comporta un’ulteriore proliferazione, trasversale a questa, e relativa alle singole relazioni personali intessute dall’individuo, uniche, irripetibili, perché fatte di una storia unica, costituita dagli eventi che ci legano di volta in volta alle singole persone – altri individui *singolari* come noi – e che producono biografie specifiche, *lineamenti* di biografie, narrabili separatamente – e esistenti autonomamente, *perché la nostra identità si costituisce sempre in relazione all’Altro con cui interagiamo*.

Musil, come nota anche Berger quando scrive dell’interesse di Ulrich per Moosbrugger (Berger, pp. 13-14), si rende conto di come le nostre vite siano “... viste allo stesso modo da chi le vive e da chi ne è testimone.” (Musil, *ivi*, pp. 70-71). Le nostre *identità*, quindi sono davvero un “costrutto sociale” perché le nostre vite, le nostre biografie, sono il risultato delle nostre relazioni sociali – affettive, lavorative, pubbliche, private. Fino alla modernità la cogenza dei ruoli le determinava in maniera predominante. Questa condizione comincia a cambiare con il compiersi del moderno, con la sua crisi, e il Sé comincia a frammentarsi. Questo avverrà *dopo* il periodo di cui e in cui scrive Musil, ma lo scrittore ne avverte già i prodromi. E ne tiene conto per dare vita a Ulrich, quasi un’avanguardia, un esploratore delle nuove dimensioni dell’identità. E questo è uno degli indizi della sua grandezza.

In pratica, Ulrich (e Musil con lui) si muove in uno spazio in cui da una parte c’è la crepuscolare consapevolezza della fine della appena intravista “unicità del sé”, il limite asintotico del processo di individualizzazione, e dall’altro il desiderio nostalgico di una riunificazione del sé – quindi del suo “salvataggio” – su un piano più alto, utopico, che può essere solo sognato.

Una strada può essere – secondo la lettura che Berger fa di Musil – quella della religione, dell’accesso a uno stadio mistico. Ma non è detto che Ulrich riesca ad accedervi. E conserva alla fine, dopo la lettura del romanzo di cui è protagonista, delle parti incompiute, il riconoscimento del suo legame vitale col suo autore, un uomo che, come i suoi contemporanei, ha “conquistato la realtà e perduto il sogno.” (Musil, *cit.*, p. 35), l’uomo che era tornato dalla Luna per ristabilirvisi immediatamente.

Una condizione che ritroviamo in tutto il romanzo, questa della sua sostanziale estraneità al suo mondo, del suo starci scomodo dentro, come fuori posto. Condizione che si amplifica perché l’intera formazione sociale cui appartiene vive nell’incertezza. Uomini che, come scrive sempre Musil, vivevano

“... in una libertà negativa, sempre con la sensazione che la propria esistenza non ha ragioni sufficienti, e cinti dalla fantasia del non avvenuto, o almeno del non irrevocabilmente avvenuto, come dall’umido soffio degli oceani onde l’umanità è sorta.” (*ibidem*, p. 30).

La differenza – forse il suo vantaggio rispetto ai suoi contemporanei – è che Ulrich, quindi Musil, ne è più consapevole, perché meno implicato. Un uomo

diverso da quelli che lo circondano, per il quale forse è necessaria un'altra definizione.

Scrivendo da Vienna, Massimo Cacciari in *Dallo Steinhof* (1980) definisce una nuova categoria: quella dell'*uomo postumo*. E scrive:

“Anch'essi «praticano» la società, vanno tra gente travestita, sono oggetto di conoscenza, di considerazione e di interesse. *Ma insieme... fanno i fantasmi*. [...] Non avendo un Fondamento, egli viene compreso peggio degli altri... però viene ascoltato meglio [...] il fantasma dell'uomo postumo costringe quasi all'ascolto, fa riscoprire la dimensione dell'ascoltare. La sua «autorità» non è che questo solitario, muto invito all'ascolto.”²⁸ (Ivi, pp. 16-17).

È il ritratto, per certi versi, dell'Ulrich della prima parte del romanzo. Il giovane viennese è autorevole, viene ascoltato. Anche se, come per i fantasmi, non sappiamo se viene *compreso*. E, come i fantasmi, è insieme sempre presente, e sempre altrove.

Come il suo creatore, peraltro:

“Ma è Musil che più di ogni altro ha compreso l'inaudita forza della distanza che l'essere postumo permette. La nettezza e forza ... di un brano come *La carta moschicida* deriva da questa distanza. L'essere postumo illumina a fuoco gli eventi più segreti.” (ivi, p. 18).

Il brano citato dal filosofo (Musil, cit., 1970) risale al 1913, e fu pubblicato inizialmente su rivista con un altro titolo, *Estate romana*. Che risalga all'anno in cui si svolgono le vicende del romanzo maggiore è presumibile sia una coincidenza. Ma, come il *Discorso sulla stupidità* introdotto da Giancarlo Mazzacurati, anche questo breve scritto potrebbe essere già considerato come un altro frammento dell'*Uomo senza qualità*: nel descrivere le mosche prese nella carta moschicida, i loro movimenti, i loro inutili sforzi e i momenti di pausa che si concedono, lo sguardo dello scrittore è distaccato, descrittivo, neutrale. E meticolose, precise, sistematiche, sono le parole che rimandano a noi ciò che sta osservando. Non dissimile dallo sguardo di Ulrich nell'osservare il suo mondo, e dalle parole che usa per descriverlo.

Ma senza rimpianti e nostalgie: un osservatore disincantato del mondo – come delle mosche destinate al sacrificio, metafora degli uomini del suo tempo, e di quello che lo seguirà immediatamente. Un uomo che torna a casa, come scrive sempre il suo creatore,

“... provando la stessa impressione di un viandante che si segga su una panchina per l'eternità pur presentando che si rialzerà quasi subito.” (Musil, cit., 1962 p. 15).

Una maestria nell'osservare – e quindi poi nel descrivere – tipica forse della natura dello scienziato, non altrettanto, crediamo, di quella dell'uomo del Novecento – frammentato, disorientato, deresponsabilizzato. Osservatore che, peraltro, può legittimamente sostenere, fra rassegnazione e disincanto, che:

“È sorto un mondo di qualità senza uomo, *di esperienze senza colui che le vive*.”²⁹ (Musil, *ibidem*, p. 143).

²⁸ Corsivo nel testo.

²⁹ Corsivo nostro.

L'«uomo senza qualità» di Robert Musil è diverso, è “postumo”: è in un *altrove* non solo spaziale, ma anche temporale. Come i suoi contemporanei esperisce una realtà sempre più evanescente e volubile, sempre meno solida – come fragili e frammentati sono gli uomini di quel tempo – ma ha gli strumenti per osservare e, come scrive Peter Berger, *descrivere*, e, nel gioco di specchi fra lui e il suo creatore, che continuamente si scambiano l'uno con l'altro, *raccontarsi* (cfr. Pecchinenda, 2008a, cit., pp. 206 e segg.). E può farlo solo da *fuori*, da un altro spazio/tempo, quello della narrazione. Non più un romanzo tradizionale, anche se Musil ne rivendica la forma, ma un'opera che usando come mezzo i formati e i registri del romanzo borghese permette un discorso a più strati, a più livelli, in un gioco – rubando al cinema il suo linguaggio – di continui cambi di “messa a fuoco” e di “campo”, dai “primi piani” e dalle “sogettive” di Ulrich, ai “campi lunghi” e alle “oggettive” di Musil.

I.2.3 Una sensibilità cinematografica

I.2.3.1 Lo “sguardo” di Musil

Il ricorso, subito qui sopra, alla terminologia del cinema non è, in effetti, casuale, anche se possiamo sostenere che – nel caso dello scrittore austriaco, come di altri autori dell'epoca – viene spontaneo utilizzarlo. Negli anni in cui Musil scrive, il cinema e il suo linguaggio si avviano a diventare il discorso dominante – organico – del Novecento.

Addirittura possiamo considerarlo la sua *teoria* – il discorso sulla sua natura e i suoi conflitti:

“Il cinema è la «teoria» della società moderna nel senso etimologico del termine. *Theoria* è la parola greca corradicale di *théa*: «vista, atto del guardare» ed anche «spettacolo, oggetto del guardare». Dunque la teoria è propriamente una formulazione sistematica di principi fondata su una percezione visiva e in senso lato su una rappresentazione spettacolare. *Il cinema fu precisamente l'immagine, la teoria appunto, con cui la società del primo Novecento si autorappresentava.*”³⁰ (Abruzzese, Borrelli, 2001, pp. 124-125).

E Sergio Brancato:

“Centro delle narrazioni (del linguaggio cinematografico, n.d.a.) è il mondo della contemporaneità, dunque uno spazio antropologico sempre più spostato nei grandi aggregati urbani, le metropoli moderne, luoghi di conflitti e sinergie inedite, di frizioni tra differenze sociali ed etniche, *di un'energia generata dal catastrofico interagire del vecchio con il nuovo, della tradizione contro l'innovazione, del passato contro il futuro.*”³¹ (Brancato, 2003, cit., p. 11).

Siamo, in termini diversi, nella direzione tracciata da Peter Berger quando riflette sul ruolo dello scrittore di romanzi. Con una implicazione in più: dal momento in cui lo scrittore (che sa *vedere e descrivere*) agisce in un contesto in cui l'audiovisivo – in questo caso prima di tutto il cinema – diventa il linguaggio dominante, la sua capacità percettiva e descrittiva sicuramente ne è mutata – e decisamente arricchita.

³⁰ L'ultimo corsivo è nostro.

³¹ Corsivo nostro.

Robert Musil, nato nel 1880, vissuto nei primi quarant'anni del Novecento, ha vissuto col cinema, in una società che già ha sperimentato l'esplosione della metropoli e il contemporaneo affermarsi delle forme spettacolari di massa, e vi è quindi organicamente legato.

L'uomo senza qualità si apre infatti con un maestoso incipit cinematografico. Dalla dettagliata e accurata descrizione del tempo atmosferico, degna di un servizio di meteorologia, della giornata di agosto che introduce la narrazione – un campo lunghissimo puntato verso il cielo – l'ideale macchina da presa di Robert Musil si sposta verso il basso, fino al livello della strada, dove individua e inquadra una coppia che passeggia chiacchierando e improvvisamente viene attratta da un episodio eminentemente metropolitano – che la cinepresa ci accompagna, affiancando sempre in campo lungo lo sguardo della coppia, a vedere: l'investimento di un pedone da parte di un autocarro. Folla che accorre, soccorsi, l'arrivo di un'ambulanza – qui la cinepresa ha “stretto” sull'assembramento, per poi riprendere a seguire, in una “carrellata laterale”, la coppia che, soddisfatta la sua effimera curiosità, riprende il cammino, fino alla villa dove abita Ulrich Anders, *l'uomo senza qualità* che dà il titolo al romanzo.

Ora la macchina da presa virtualmente manovrata da Musil è di fronte alla villa. Un “attacco sull'asse” – o uno zoom – ci mostra in sequenza: un “totale” dell'edificio in cui abita Ulrich, una finestra sul fronte strada, Ulrich dietro la finestra, che guarda in strada.

Qui, uno stacco secco: ora la cinepresa del narratore è *dentro* l'abitazione di Ulrich, subito alle sue spalle in una semisoggettiva, o addirittura in una soggettiva del giovane. Attraverso questa, vediamo quel che vede Ulrich: alternativamente, la strada e i movimenti che vi si svolgono, il suo orologio. Ulrich – un matematico – è impegnato in un esercizio statistico del tutto futile, anche ai suoi stessi occhi, relativo alla frequenza cronologica dei passaggi di persone e veicoli davanti alla sua finestra, e alle forze da essi erogate (Musil, 1962, pp. 6-9). Un segno dell'organizzazione del tempo sociale – e presumibilmente dello scarto fra questo e il lento tempo “personale” di Ulrich, del tedio, dello *spleen* che il giovane vive, di una noia che in qualche modo deve riempire.

E così, attraverso una panoramica puntuale ma comunque compassata, lo scrittore austriaco ci introduce a Ulrich, al suo tempo, al suo mondo, alla sua interiorità. E passa dal tempo atmosferico – quello naturale e ciclico delle società tradizionali – al tempo cronologico – quello artificiale e sociale della metropoli, come quello “vissuto” e interiore del singolo individuo.

Un approccio cinematografico che si ripeterà di fatto lungo tutta la narrazione, volta per volta con modalità diverse, nascondendosi e riemergendo di continuo. E che coinvolgerà i vari altri personaggi del romanzo.

Musil, sfruttando le prerogative del narratore, un costruttore di mondi immaginari che può governare da sovrano assoluto, calibra il suo “sguardo” come il regista sul set, in maniera tale da equilibrare volta per volta le sue descrizioni alle necessità di avanzamento del racconto. E quindi mette in opera una strategia che gli permetta di passare dagli sfondi – quasi dei “campi lunghissimi” – dell'azione (l'agitarsi e il muoversi della metropoli in relazione o meno all'esistenza dell'«Azione parallela», uno dei fuochi ellittici del romanzo, l'altro è naturalmente Ulrich) ai suoi fulcri, allontanandosi e avvicinandosi, dai “totali” ai “primi piani”

passando per “campi medi” che permettono di mettere a fuoco i singoli e i gruppi, dando spazio alla “voce fuori campo” del narratore, o facendo parlare i vari “attori”. E, periodicamente “staccando” di netto per cambiare “scena” e raggiungere i vari personaggi nella loro intimità, quella fisica come quella interiore, per dargli voce.

Ma che il romanzo dell’austriaco potesse esprimere una simile natura non deve poi meravigliare tanto. Gli anni in cui Musil scrive sono quelli in cui il cinema completa lo sviluppo del suo linguaggio: nel 1926 arriva il sonoro, e nello stesso anno viene a compimento la grammatica del montaggio – un altro tratto organico e originale della natura del Novecento (Brancato, 2008, p. 23).

Ma forse c’è di più, e di più profondo, e sottile.

I.2.3.2 Robert Musil e la cultura di massa

La gestazione dell’*Uomo senza qualità* – vi abbiamo fatto ampio riferimento più sopra, citando l’*Introduzione* di Cesare Cases al romanzo – fu lunghissima e tortuosa. I primi accenni al proposito di scrivere un romanzo – da subito autobiografico – risalgono all’adolescenza di Musil, e si riferiscono a un abbozzo, intitolato *Monsieur le vivisecteur*, che è “... insieme uomo di mondo e assassino di ragazze...” (Cases, cit., p. XIX).³² In seguito, periodicamente, ma sempre prima dello scoppio della guerra, lo scrittore torna al suo progetto, che muta – con il procedere della maturazione del giovane Musil.

In seguito, lo scrittore modifica la sua prospettiva, e, dal 1908 lavora ad una trama intitolata *La casa senza dirimetto*. Tutti tentativi solo accennati, fino a *Lo spione*, poi *Il Redentore*, cui lavorerà fra la fine della guerra e il 1920, per poi trasferire la sua attenzione a un altro progetto, *La sorella gemella*, che trasmigrerà in molta parte dentro il suo capolavoro.

La ricerca e la critica tradizionali sull’opera dell’austriaco si sono occupate di questi abbozzi, frammenti, progetti andandovi a cercare all’interno gli elementi che già prefigurano o sarebbero confluiti nell’*Uomo senza qualità*, tralasciando – non per attenzione filologica fine a se stessa, ma per la loro stessa natura – aspetti che riteniamo valga la pena invece di far emergere.

La critica pone l’accento, ad esempio, sulla circostanza che nel “vivisettore” si ritrovano in nuce sia Ulrich che Moosbrugger, l’assassino. Per noi – vi avevamo già accennato – colpisce la somiglianza di questo personaggio con uno dei miti fondatori – insieme a Victor von Frankenstein e alla sua “creatura” (Bory, 2002) – dell’immaginario moderno, il Dr. Jekyll-Mr. Hyde di Robert Louis Stevenson. E, ancora, tutti gli studiosi di Musil (Cases, cit., p. XXV; Mittner, cit., p. 1465) accennano alla dimensione “popolare” dei vari abbozzi di trame tentati via via dallo scrittore, fra il romanzo di spionaggio e il *grand guignol*, con venature a volte espressioniste – o futuriste (Rendi, cit., p. 218).

Non vogliamo forzare la mano all’interpretazione o all’ermeneutica, ma crediamo sia necessario mettere l’accento anche su *questo* aspetto dell’atmosfera culturale in cui Robert Musil crebbe: l’affermarsi della cultura di massa – e delle avanguardie storiche – l’esplosione del movimento espressionista e l’influenza

³² Frammenti commentati di questo tentativo giovanile si trovano in Musil, 1980, pp. 5 e segg.

oggettiva che cominciava ad avere sulla formazione e la socializzazione degli individui.

Per cui possiamo ben ipotizzare che l'energia oppositiva, polemica, "nietzschiana" se si vuole (Musil scrive i frammenti di *Monsieur le vivisecteur* sotto il dichiarato influsso della lettura di Nietzsche. Cfr. Musil, 1980, p. 5, n.) del giovane scrittore, che poi maturerà nelle forme eleganti, compassate, ironiche dell'*Uomo senza qualità*, abbia provato a esprimersi in gioventù ispirandosi agli universi delle forme estetiche di massa e delle avanguardie artistiche.

Di questo lavoro, che si svolgerà tortuoso e discontinuo per almeno trent'anni, rimane di sfondo, come terreno su cui traccia il suo cammino, la profonda affinità con il linguaggio del cinema classico, che si sviluppa praticamente in parallelo, fino al suo compimento.

Capitolo II

Nostalgia del mondo perduto

Il ceco Franz Werfel (1890-1945), uno degli scrittori più conosciuti del periodo della cosiddetta *Finis Austriae*, autore del romanzo (1933) *I quaranta giorni del Mussa Dagh* (1981), in cui si narra del genocidio degli armeni cristiani perpetrato nel 1915 dal governo turco, anticipando così i massacri – più feroci solo per quantità di vittime e qualità delle sofferenze – che seguiranno negli anni successivi, a premessa della sua raccolta di racconti pubblicata nel 1937 e intitolata *Nel crepuscolo di un mondo* (1950), descrive lo stato d'animo di coloro che, sopravvissuti alla Prima guerra mondiale e alla dissoluzione dell'Impero austro-ungarico, si ritrovano a doversi adattare ad un mondo completamente diverso da quello anteguerra, e vivono in pieno il senso di perdita degli ancoraggi, di disorientamento, di crisi del Sé:

“L'unità di questo libro è il mondo, non tanto di cui tratta, quanto in cui si svolge. Un mondo singolare e memorabile, il nome del quale corse sulla bocca di tutti e che pure solo pochissimi conobbero, forse soltanto quelli che ne sperimentarono su se stessi il bene e il male, i suoi figli consapevoli dunque.” (Werfel, cit., p. II).

Emerge in queste righe il senso di nostalgia per un mondo ormai finito, “memorabile”, ed il senso di perdita che ne deriva:

“Questo mondo è scomparso per sempre. La sua morte, dopo il lungo crepuscolo della vecchiaia, non fu lieve, ma travagliata da una dolorosa agonia. Moltissimi dei suoi figli però vivono ancora e parecchi di loro sono figli consapevoli. *Essi appartengono a due mondi, a quello morto, non ancora estinto in loro, e al mondo nuovo degli eredi* [...] Appartenere a due mondi [...] Tutti i presenti mortali, nati nel secolo scorso (il XIX secolo, n.d.a.), appartengono a due età, *di qualunque paese siano* [...] Ma a due *mondi* appartengono forse soltanto i figli di quel mondo estinto, di cui fra poco riveleremo il nome. L'autore delle storie di questo libro è uno di loro.”³³ (*ibidem*).

“Questo mondo”, di cui lo scrittore praghese scrive, è l'Impero austro-ungarico, l'ultima incarnazione del Sacro Romano Impero fondato più di un millennio prima da Carlo Magno. Il baluardo della tradizione e dei valori dell'Occidente cristiano. Quello che come abbiamo visto Robert Musil battezzerà ironicamente “Cacania”. Ma che ancora è percepito come la patria, come l'*Heimat* per eccellenza. Da qui deriva l'affermazione di una appartenenza monolitica ad una dimensione precisa, che Werfel esprime nell'ultima riga. E che sintetizza ciò che lo scrittore scrive qualche rigo più sopra, distinguendo fra coloro che appartengono solo a due *età* diverse – il *prima* e il *dopoguerra* – e coloro che appartengono a due *mondi diversi* – l'Impero, e la caotica geografia che seguì alla sua dissoluzione, trascinando nel disastro una grande, articolata cultura e un'altrettanto complessa organizzazione sociale – presentandosi, questi ultimi, come i cronisti più legittimati a descrivere il crollo del vecchio sistema (che durava almeno dal 1815) e le sue

³³ I primi due corsivi sono nostri, l'ultimo è dell'autore.

conseguenze sull'individuo che entrava nel XX secolo e sulla struttura della sua identità.

Proseguendo, Franz Werfel diventa più esplicito, e diretto, e rivela l'ispirazione tradizionalista, religiosa della sua visione:

“Ogni vero regno è un tentativo, che fallisce, di fondare sulla terra il regno di Dio [...] Il vecchio Austriaco... giudica che il suo mondo estinto, l'Impero d'Austria, fu precisamente uno di questi veri regni. Le città e le regioni si sono trasformate ai suoi occhi, egli è diventato, in un senso complicato, senza patria (quantunque posseda un passaporto in piena regola), perché il regno si è dissolto nelle sue unità demoniache, negli Stati nazionali.” (*ibidem*, p. 14).

E così lo scrittore esprime in poche righe il suo tradizionalismo: la sparizione dell'Impero non solo rappresenta un'ulteriore fallimento nel tentativo di mantenere “incantato” il mondo, se vogliamo citare Max Weber, ma lascia i suoi vecchi abitanti nella condizione di profughi, di nomadi del tempo e della patria. Li lascia soli, abbandonati a se stessi...

“Quel vecchio Austriaco è ben lungi dall'idolatrare l'antico regno [...] egli visse infatti soltanto nell'ultimissimo crepuscolo di un mondo, il cui vespro durò più di un secolo. Tuttavia egli soffre. Soffre della perdita di una fine dignità personale, che non ostante ogni comunanza nazionale, era scesa anche su di lui, minimo frammento, dall'idea sopraordinata di quel regno.” (*ibidem*, p. 15).

Gli eventi degli anni successivi si riveleranno ben più catastrofici delle previsioni implicate nelle parole di Werfel, per il destino di milioni di persone, per gli irrimediabili effetti sulla dignità umana e sulla memoria dell'Occidente.

Sullo stesso periodo, ma in termini più specifici, Hermann Broch scrive attorno al 1931 nel terzo romanzo dei *Sonnambuli* (1960, p. 388):

“L'irreale è illogico. E par che questo tempo sia ormai giunto al colmo dell'illogico, dell'antilogico: si direbbe che la mostruosa realtà della guerra abbia soppresso quella del mondo. Il fantastico diventa logica realtà, ma la realtà si dissolve nella più illogica delle fantasmagorie. Un tempo vile e più querulo di ogni altro affoga nel sangue e nei gas tossici...”

In Broch la dimensione del disastro risulta ancor più radicale, più definitiva: non è solo un sistema sociale e culturale ad essersi dissolto. Questa catastrofe ha investito l'intera realtà, rovesciandone le basi...

Di seguito analizzeremo i modi con cui gli autori della “nostalgia” e della “tradizione” hanno rappresentato la crisi del Sé nei primi trent'anni del Novecento, nei termini della percezione della fine del vecchio mondo, e in quelli dell'impatto sulle identità.

Questi uomini scrissero tutti dopo la fine della Prima guerra mondiale, ma già quando si cominciavano ad intravedere le prime scintille della catastrofe in arrivo. Di cui, tutti di origine e cultura ebraica, furono i testimoni più coinvolti e necessariamente cruciali. Fra questi, Hermann Broch e Thomas Mann.

II.1 Hermann Broch: l'abisso e i tentativi di redenzione del Sé

Hermann Broch (1886-1951), figlio di un industriale viennese di origine ebraica, solo a circa quarant'anni, dopo aver diretto fino al 1927 la fabbrica del

padre, decise di dedicarsi allo studio (diviso fra filosofia, matematica, psicologia delle masse: cfr. Mittner, 1962, p. 18) e alla scrittura – attraverso un percorso per certi versi parallelo a quello del concittadino e quasi coetaneo Musil. Nel 1931 pubblicò il suo primo romanzo, la trilogia *I sonnambuli* (cit.). Nel 1938, dopo l'*Anschluss*, mentre stendeva *Il tentatore*, pubblicato postumo nel 1953 col titolo *Sortilegio* (1982), fu arrestato e incarcerato dai nazisti, per poi riuscire ad emigrare negli Stati Uniti, di cui prese la cittadinanza, e dove terminò la scrittura del romanzo che viene considerato il suo capolavoro, *La morte di Virgilio* (1962). Nel 1950 pubblicò *Gli incolpevoli* (1981), considerato quasi la continuazione de *I sonnambuli*, riprendendone le tematiche.

Oltre a queste opere, Broch scrisse un altro romanzo, *L'incognita* (1966), che pubblicò nel 1931, oltre a saggi critici e di psicologia, un dramma, qualche poesia. Morì nel 1951, negli Stati Uniti.

Nella sua scrittura, già a partire da *I sonnambuli*, Hermann Broch elabora una poetica che lo porterà a sperimentare tutte le forme della scrittura, dal romanzo di impianto classico, al romanzo-saggio nella scia di Musil, cui appartiene in larga misura la sua trilogia, e ancora la tecnica del flusso di coscienza, come in *La morte di Virgilio*, mescolando le tecniche e i discorsi, fino alla dissoluzione della stessa forma-romanzo.

II.1.1 Da *I sonnambuli* a *La morte di Virgilio*: il ritorno al passato, la tradizione, il sacro, lo smarrimento

II.1.1.1 *I sonnambuli. Gli incolpevoli*

Il primo dei tre romanzi che compongono la trilogia (*1888: Pasenow o il romanticismo*) si sviluppa attorno alla figura di Joachim von Pasenow, erede di un aristocratico prussiano caparbiamente attaccato alla tradizione, che pendola irresoluto fra un incerto, indeciso desiderio di libertà – rappresentato dal suo legame con Ruzena, una giovane *entraineuse* – e l'attaccamento ai doveri connessi al suo ruolo e al suo lignaggio familiare – che si materializzano nella sua divisa di ufficiale.

Joachim è combattuto: dovrebbe, per compiacere il padre, sposare Elisabeth, aristocratica come lui, erede delle terre confinanti, ma non sa decidersi. Il suo legame con i valori tradizionali, con i suoi doveri è sfilacciato, incrinato, messo in dubbio dal nuovo mondo che avanza. Gli Junker prussiani, convinti di essere stati – e di essere ancora – la spina dorsale dell'Impero di Prussia, araldi di valori che risalgono al Medioevo, si vedono scavalcare dai nuovi potenti, i cavalieri di quell'industria che scandisce il tempo nuovo, signori delle nuove classi lavoratrici, ribelli e indipendenti, a cui da poco il Cancelliere Otto von Bismarck aveva riconosciuto diritti mai immaginati prima, varando nel 1883 uno dei primi sistemi moderni di legislazione sociale. Pasenow è *dentro* questo processo, osserva il padre ritirarsi progressivamente in un mondo vago e cupo, sempre più estraniato dalla quotidianità, avvinghiato ormai solo ad un obiettivo: il matrimonio fra Joachim ed Elisabeth – e, in contrappunto, vede come si svolge la vita di un vecchio compagno d'accademia militare, Eduard von Bertrand, diventato imprenditore, disinvolto cosmopolita, colonialista, avventuriero, un *uomo del futuro*, insomma, molto simile al Paul Arnheim dell'*Uomo senza qualità*, anche se più gaudente e meno colto. Come scrive Ladislao Mittner,

“L’età guglielmina, secondo Broch, era, da principio, romantica perché credeva ancora nei rigidi ideali dell’aristocrazia militare prussiana e nella santità della famiglia, ma anche perché, posta di fronte alle nuove possibilità offerte dall’industrialismo e dal colonialismo, sentiva morbosamente il fascino dell’avventuroso e dell’esotico.” (Mittner, 2002, cit., p. 1481).

Il punto di rottura – o almeno l’evento da cui originano le riflessioni che porteranno il giovane Pasenow a decidere per la norma, e quindi sposare la sua vicina – è la morte in duello del fratello maggiore, Helmuth. Nel romanzo la morte di Helmuth – e tutto ciò che ne segue: ritorno precipitoso a casa dai genitori, funerali, incontro con Elisabeth – avviene presto, e diventa la molla che muove l’azione – o meglio, l’*inazione*, il dimenarsi immobile di Joachim fra le alternative che gli si presentano. Fino alla decisione risolutiva: sposare Elisabeth, e accogliere su di sé, sulla perfezione della sua divisa, il destino già previsto per lui. Commenta ancora Mittner:

“Questa prima parte del romanzo è ricalcata sullo schema della quadriglia ottocentesca, in cui tutti sono ingannati e delusi: l’ufficiale troppo corretto e l’industriale troppo avventuriero, l’aristocratica troppo fine e la servetta troppo volgare.” (*ibidem*).

Quasi a voler ribadire, mimare, da parte dello scrittore, la dimensione storica in cui si muovono i personaggi del suo romanzo, la loro collocazione sociale, le insicurezze di almeno tre di loro...

Von Pasenow, come l’Ulrich Anders di *L’uomo senza qualità* di Musil, ha un’educazione militare. Ma il personaggio di Broch non ha la lucidità di Ulrich, la sua capacità di tenersi fuori, e osservare le cose dall’esterno. È del tutto in balia delle forze che scuotono il mondo prussiano, dall’interno e dall’esterno, nella sua trasformazione in una società industriale, nel suo ingresso nella modernità. Intanto Broch, industriale di nascita, dopo essersi “emancipato” dal suo ruolo, nello scrivere *I sonnambuli* sembra schierarsi contro la *sua* tradizione, quella di famiglia, sì ebraica, ma che ha abbracciato appieno lo spirito del capitalismo.

1903: Esch o l’anarchia, il secondo romanzo del ciclo, trasporta il lettore in uno scenario già più esplicitamente conflittuale. Joachim von Pasenow è ancora presente, ma il protagonista del romanzo è August Esch, un contabile trentenne, che si trova a vivere un periodo di forti lotte sociali, di disordini e rivendicazioni. La guerra è ancora lontana, ma con la modernità che avanza, avanzano anche le rivendicazioni popolari e dei lavoratori: la lotta di classe è in crescendo. Esch è un individuo etico, anche lui preda di conflitti, in contrasto col suo datore di lavoro, quel von Bertrand che abbiamo già conosciuto nel primo romanzo, come vecchio camerata ritrovato per caso da Joachim e trasformatosi in capitalista d’assalto.

La sua natura di ragioniere porta August a voler risolvere tutti i conflitti sociali quasi in termini di partita doppia, e non ha difficoltà a trovare in Bertrand il perfetto avversario, che pur di aver successo come imprenditore ha disseminato di vittime il suo sentiero. La scelta obbligata, per un lavoratore con un forte senso etico e l’anima del contabile non può essere, secondo Broch (cfr. Mittner, *ibidem*) che l’anarchia cui è intitolato il romanzo.

E forse, sempre nella logica del pareggio del bilancio – del bilancio umano del suo personaggio, in questo caso – Hermann Broch contrappone all’odio verso

Bertrand l'amore puro di Esch per un'anziana vedova, la signora Hentjen. Secondo Mittner,

“... una delle storie d'amore più sorprendenti, ma anche più umane, del nostro secolo [...] è anche il trionfo del principio virile, del principio cioè di una moralità consapevole, che riconosce le esigenze del mondo reale, come sempre le riconosce la donna, ma, a differenza di questa, le riconosce soltanto per imporre alla realtà una legge di giustizia trascendente.” (Mittner, *ivi*, pp. 1481-1482).

Travolto dallo scorrere delle cose, e dagli eventi della guerra, ritroveremo Esch, all'inizio del terzo romanzo, *1918: Hugenu o il realismo*, insieme a Pasenow, al fronte, in mezzo ai disastri, agli incendi, alle rivolte successive alla fine della guerra e al crollo degli “Imperi centrali”. Il testimone passa a Wilhelm Hugenu, “accorto e solido commerciante” (Broch, 1960, p. 357), che la guerra e le vicende successive trasformano (o svelano...) in cinico e spregevole avventuriero. Il prototipo del nazista, nella grande allegoria che lo scrittore viennese sta sviluppando: l'uomo del realismo, cioè della fine dello spiritualismo e della tradizione, che cresce sulle rovine dell'Impero e dei valori tradizionali. Un “morto vivente”, come Broch definisce quelli che teme – all'epoca della stesura del romanzo – domineranno il mondo. Così non sarà, ma i delinquenti – conclude disperato lo scrittore – continueranno a prosperare. Siamo nel finale delle vicende raccontate: la guerra è persa, le truppe tedesche sono in rotta, stanno per arrivare i vincitori. Hugenu, approfittando della confusione che si crea, violenta la Hentjen e uccide Esch. Gode di quest'atto di violenza gratuita, e della possibilità di trarne un vantaggio commerciale:

“Hugenu, uomo affrancato dal valore, apparteneva tuttavia al sistema commerciale [...] era un commerciante coscienzioso e accorto, e al suo dovere di commerciante aveva sempre adempiuto pienamente, anzi radicalmente. L'assassinio di Esch non rientrava, è vero, in questo campo, *ma neppure ne smentiva le usanze*. Era stato una specie di atto feriale, *in un tempo in cui era abolito anche il sistema di valori vigente nel commercio e rimaneva solo quello individuale.*”³⁴ (Broch, *cit.*, p. 655).

Il commento alle azioni di Hugenu è trasparente: la gratuità dell'atto (“feriale”); la natura del commerciante (“le usanze” non smentite). Nella progressione dalla “quadriglia” del *Pasenow*, alla coppia dello *Esch* (Esch e Bertrand), alla unicità del criminale nello *Hugenu* si riverbera l'idea di Broch della dissoluzione progressiva del mondo passato, della spiritualità e dei valori. Il “realismo” ha ucciso il sacro e l'etica.

È in quest'ultimo – lunghissimo – tronco della sua opera che lo scrittore viennese si esercita di più sulle tecniche che porteranno alla dissoluzione delle forme del romanzo classico: alle parti più tradizionalmente narrative giustappone lunghe sequenze saggistiche, poesie, riflessioni, rendendo la lettura non sempre facile, ma probabilmente cercando di raggiungere il suo vero scopo: da una parte, performare l'intenzione di frantumare la forma classica del romanzo borghese; dall'altra, sperimentare le altre forme di discorso connesse alla scrittura: la poesia per emozionare, il saggio per far riflettere sulle questioni che gli stanno a cuore – e per

³⁴ Corsivo nostro.

rappresentare attraverso la dissoluzione del romanzo, la dissoluzione dell'Io. Scrive Ladislao Mittner:

“Giunti alla rappresentazione del caos della prima guerra, i *Sonnambuli* si svincolano dal procedimento cronachistico; l'unità della narrazione si dissolve in una serie volutamente caotica di terrificanti scene illuminate al lampo di magnesio, intrammezate da frammenti innodici, da visioni apocalittiche, da confessioni liriche, ma anche da veri e propri saggi psicologici e sociologici; allo «sfacelo dei valori» corrisponde lo sfacelo intimo dei personaggi e lo sfacelo della forma narrativa.” (Mittner, 1962, cit., p. 14).

Direzione in cui sotto alcuni aspetti lo scrittore viennese proseguirà con *Gli incolpevoli* (cit.), composto fra il 1930 e il 1949, quasi una articolazione laterale della trilogia (Mittner, *ibidem*, p. 13): lo stato di sonnambulismo, di vagabondaggio smarrito in uno spazio/tempo lacerato e indeterminabile, si rivela essere un'innocenza incosciente, irresponsabile.

Anche questo romanzo, come *I sonnambuli*, è diviso in tre fasi temporali, questa volta separate da dieci anni ciascuna: il 1913, il 1923, il 1933.

Il romanzo si apre con il protagonista, il giovane Andreas, che in un caffè – in uno stato fra il delirante e il sognante (Mittner, cit., 2002, p. 1483) – sta decidendo di fuggire di casa e scappare all'estero per non affrontare l'esame di diploma, cancellando anche il proprio nome, e ribattezzandosi semplicemente A. – come ad annullare definitivamente i legami con la sua famiglia. Nel bar, tra i fumi dell'alcol che amplificano il suo delirio, confondendo il suo stato con quello di un altro avventore, il giovane esclama (a se stesso, ancor più che ai clienti, occupati in tutt'altro):

“Gli strumenti sono approntati, pensa il giovanotto, e quando tutte le voci sono accordate, allora è arrivato il momento della morte: allora io sarò abbattuto al suolo [...] abbattuto sul marmo della croce di sant'Andrea, come se dovessi esservi inchiodato, inchiodato al suo nome. Ma non mi chiamavo già una volta Andrea? Può darsi, ma non lo so più. Andrea, in ogni caso, comincia con A, ed egli ordinò: - Da questo momento in poi dovete chiamarmi A..” (Broch, 1981, cit., p. 28).

A. riappare dieci anni dopo, ormai ricchissimo, ritornato in patria, mentre arriva in una città indefinita, graziosa, tranquilla. È uno sradicato, seppur straordinariamente ricco, e cerca casa. Casa nel senso di *Heimat*, il focolare domestico, la “piccola patria”, non consapevolmente, ma con determinazione. Una casa che sia anche una famiglia, un luogo di sicurezza e riposo... E lo trova, nel villino di una anziana e svagata aristocratica e della sua giovane figliola. Ma, evidentemente, la dimensione di colpa originaria che marca il giovane opera sottotraccia: A., sottilmente, si propone sempre più come figlio dell'anziana signora, piuttosto che pensare a sposare la ragazza, Hildegard. Parallelamente, sviluppa la conoscenza di una lavandaia, Melitta, che potrebbe farlo felice – ma finisce per indurla alla morte (*ibidem*, p. 208).

A. è un'”anima morta”: nella logica di Broch è morto dentro. Rinnegando la famiglia si è suicidato alla vita, e diffonde il suo stato come un contagio su tutti quelli con cui viene a contatto (Mittner, 2002, p. 1483). Vaga per il mondo, come gli altri personaggi del romanzo, e come i protagonisti dei *Sonnambuli*, in uno stato di semioscienza, di indifferenza, di incapacità di agire la vita – di non esistenza.

Nella narrazione di Broch le figure che si muovono attorno a lui mutano identità e funzione: il nonno di Melitta, la serva Zerlina acquistano peso allegorico e diventano simboli dei valori che il romanziere vuole riscattare, in parallelo alla *sua* vicenda umana e culturale: l'abbraccio della fede cristiana, poi il ritorno all'ebraismo nella forma del chassidismo; lo spostamento progressivo dei suoi interessi di studioso dalla letteratura alla psicologia delle masse...

Così, alla fine della sua vicenda umana, A. trova una sorta di riscatto nel perdono del nonno di Melitta, e la serenità nella propria morte. (Broch, 1981, cit., pp. 245-256).

Gli accenni fatti alla trama de *Gli incolpevoli*, come per *I sonnambuli*, rendono solo per sommi capi l'intrecciarsi delle vite dei vari personaggi e lo svolgersi del loro percorso interiore, come della funzione che hanno nella narrazione rispetto alle finalità che Broch persegue nel suo progetto. Se nella discussione ci si fermasse a queste due opere, non ci si libererebbe da una sensazione di incompiutezza, di impossibilità da parte dell'autore di sciogliere i nodi e raccogliere alla fine le fila di tutti i discorsi che ha aperto, fra parti saggistiche, parti narrative, parti innodiche; né di riuscita nel fondere fra loro la dimensione simbolica e quella più descrittiva e referenziale della narrazione (Mittner, 2002, cit., pp. 1479-1480).

Nella sua *Prefazione* (cit., 1962) a *La morte di Virgilio* Ladislao Mittner introduce il romanzo ragionando su tutta l'opera di Broch, e dedicando molto spazio all'analisi dei due romanzi di cui abbiamo finora scritto, forse in maniera ancor più sistematica che altrove. Questo modo di procedere è legittimo, visto che – escludendo *I sonnambuli* e *L'incognita*, pubblicato nel 1933 – la lavorazione delle altre tre opere del viennese procedette in parallelo, intrecciata, per cui le intenzioni profonde dell'autore, il suo *progetto* di fondo, possono essere meglio individuate e descritte solo considerando il suo lavoro nel complesso, come parti di un'unica opera. Come se la natura "fluviale", sottolineata dai critici, dei singoli romanzi si manifesti nel complesso della sua opera, attraverso rami che si separano e ritornano poi al tronco principale, articolando così le intenzioni dell'autore rispetto ai vari piani di discorso che Hermann Broch persegue.

Ad esempio, scrive lo studioso fiamano:

"Ora ognuno di questi quattro romanzi ha una struttura completamente – e troppo volutamente – diversa. Sembra quasi che Broch, partendo dal romanzo sperimentale dell'ultimo Ottocento, abbia voluto studiare sperimentalmente non più la realtà da rappresentare, ma le possibilità insite nel romanzo medesimo, facendo coincidere la struttura del romanzo con la struttura dell'anima, individuale o collettiva che essa sia." (Ivi, pp. 13-14).

In pratica, nelle intenzioni dello scrittore il discorso narrativo, la *scrittura*, devono essere performativi rispetto al senso profondo dell'opera – e quindi agli obiettivi che l'autore si pone: indagare l'*anima*, ma anche l'epoca di cui scrive, la psicologia di massa che si sviluppa con il crollo dei valori, quindi con la perdita della dimensione "spirituale", quindi la sua relazione con la nascita e lo sviluppo di fenomeni come il nazismo e i totalitarismi del Novecento. E, naturalmente, il ruolo dell'intellettuale e la sconfitta delle sue intenzioni.

Da questo complesso di moventi nasce *La morte di Virgilio*, sicuramente il romanzo più impegnativo – anche per il lettore – dello scrittore austriaco, per ampiezza di temi, sforzo di sperimentazione, architettura complessiva.

II.I.1.2 *La morte di Virgilio*

L'opera – sviluppata a partire da una trasmissione radiofonica del 1936 – narra dell'ultima notte di vita dell'autore dell'*Eneide*, giunto per nave a Brindisi al seguito dell'imperatore Augusto, ormai consapevole della sua prossima morte. Le cinquecento pagine del romanzo ci guidano attraverso il lunghissimo monologo interiore del poeta latino, a esplorare i temi chiave della poetica dello scrittore austriaco, fino alla questione cruciale: la presunta intenzione di Virgilio di bruciare in punto di morte il manoscritto dell'*Eneide*, per non aver risposto al suo compito, quello di portare la pace fra gli uomini. In questo, realizzando un paragone – di fatto autobiografico – con Broch stesso e forse con tutti gli intellettuali e artisti, le cui opere non erano servite a scongiurare i pericoli della guerra, e in particolare l'apocalisse nazista. Come altro tema centrale nel romanzo è, naturalmente, la morte, il suo mistero.

Il tutto, sorretto da un'impalcatura che permette a Broch di gestire le altre questioni che gli stanno a cuore: la folla, la tradizione, la ciclicità delle cose. Come nel personaggio di Lisania, il giovanetto che accompagna Virgilio al suo alloggio, e di cui lo scrittore non scioglie il mistero: è lo stesso Virgilio giovane, che torna a incontrare il suo "Io" anziano, subito prima della sua morte? O è semplicemente un ragazzo gentile, che conosce di fama il poeta? È in ogni caso il personaggio che permette a Hermann Broch di fornire a Virgilio, perso fra la realtà, il sogno, il delirio della sua agonia, una sponda per esternare le sue ultime riflessioni:

«Io non voglio più essere io; voglio sparire nel più profondo del mio cuore, dove non esiste l'ombra, voglio sparire nella più profonda solitudine: e laggiù il mio poema deve precedermi» [...] «Tu non potrai mai più essere solo, mai più: perché la musica che è venuta da te, era più grande di te e più grande della tua solitudine, perciò tu non potrai più distruggerla» [...] Ahimé, questo era stato il sogno e il desiderio di un tempo, da sempre sognato, ed ora egli si rivolgeva a questa prima promessa che egli aveva fatta a se stesso e che ormai sembrava avverarsi, una promessa che scioglieva ogni pena...» (Broch, 1962, pp. 222-223).

Il tema centrale è l'*Io*, la sua condizione, il suo rapporto – in questo in linea con le riflessioni dell'epoca – con il tempo e lo spazio. Broch cerca di adoperare un procedimento simile a quello che James Joyce utilizza nell'*Ulisse*, perseguendo più obiettivi: da una parte, la dissoluzione del romanzo tradizionale (come *forma* che conduce il discorso sulla dissoluzione dell'ordine sociale prebellico); dall'altra parte, come sistema per rendere al meglio il viaggio di Virgilio *dentro* se stesso e la sua origine umana. Il tempo – nel romanzo – si annulla, mentre il poeta latino, nella sua introspezione, ripercorre all'inverso tutte le tappe evolutive della vita, fino all'origine prima, quella degli esseri primevi, ancora indifferenziati.

A contrappuntare questo percorso interiore, le descrizioni di ambiente: la folla ubriaca che accoglie l'imperatore, la massa tumultuante – ma anche lo stesso imperatore e i suoi uomini. E forse il punto di incontro è proprio Lisania, contemporaneamente elemento del mondo esterno e interlocutore interiore.

L'ambizione di Broch è evidente: fondere nello svolgersi del discorso narrativo tutte le sfere di ricerca cui si era dedicato da quando aveva lasciato il lavoro nel trust industriale del padre: filosofia, matematica, psicologia, senza escludere lo sfondo della sua cultura – la morale religiosa: prima ebraica, quindi cristiana, poi di nuovo ebraica-chassidica. La dimensione dello spiritualismo, quindi – la sola che, secondo lo scrittore, può ricondurre gli uomini sulla strada della ricerca dell'*Assoluto*, della *Verità*.

Contemporaneamente, lo scrittore lavora sul discorso narrativo, mirando a distruggere la forma classica, canonica del romanzo borghese, frantumandola e mescolandone i registri con quelli della poesia e del saggio, in funzione del doppio obiettivo di rendere anche attraverso la forma che il discorso prende la dissoluzione del “mondo di ieri” e la necessità di “esprimere l'inesprimibile”.

L'impegnativa consegna che lo scrittore si è dato è testimoniata anche dal suo lavorare parallelamente su diverse opere: *La morte di Virgilio*, cominciato nel 1936, viene concluso nel 1945 e pubblicato nel 1958; *Gli incolpevoli*, la cui lavorazione ha inizio nel 1930, mentre sta per essere pubblicato *I sonnambuli*, viene concluso nel 1949.

Insomma, Broch è consapevole dei processi di secolarizzazione e modernizzazione in atto, attribuisce a questi le origini di quella che ha battezzato “perdita”, anzi *dissoluzione* “dei valori”, è spinto nella sua scrittura da una ostinata nostalgia dei tempi passati, quelli della tradizione e dell'ordine sacrale, e attende quel processo di palingenesi – di distruzione e rigenerazione, di “... discesa ascesa e sacrificio, sacrificio transumanante, il cui premio è l'insediarsi, sia pur momentaneo, dell'anima.” (Mittner, 1962, p. 17). Di fatto, la via mistica tradizionale nei suoi passaggi costitutivi. Qui lo stesso Ladislao Mittner aggiunge:

“... egli non sembra aver compreso che di una specie di sfacelo dei valori è fatta anche la sua mistica che, pur restando profondamente ancorata nelle sue origini chassidiche, si sforza di attuare una grande conciliazione di tutte le cifre simboliche dell'anima di tutti i tempi: dalla caverna di platonica memoria all'architettura gotica, dalla «via» del tao alla psicologia del profondo.” (*ibidem*, p. 21)

Quest'ultima, aggiungiamo noi, nella sua versione più “spiritualistica”, quella junghiana. Il tutto in una dimensione fatta di apocalissi e attesa messianica (Saviane, 1973, p. 419). Quasi un'anticipazione della logica del movimento *New Age* della tarda modernità.

E se Mittner si esprime comunque dal punto di vista della critica e della storia della letteratura, le sue considerazioni confermano in ogni caso le riflessioni possibili a chi utilizzi un approccio storico-sociale. Perché la coscienza della crisi del mondo occidentale non è stata, nei primi trent'anni del Novecento, solo di Broch. Lo abbiamo visto con Robert Musil, con Franz Werfel, e in maniera magari inconsapevole, ma evidente, anche in Robert Walser. Hermann Broch elabora in maniera diversa, rispetto a costoro, questa consapevolezza. La cultura ebraica di origine fa valere i suoi crediti, e si dimostra la fonte profonda di alcuni degli assi portanti della poetica dello scrittore. Prima di tutto, senz'altro il richiamo al passato. Un popolo che da secoli si è allontanato – o è stato allontanato – dalla sua terra d'origine, e quindi non può far riferimento nella conservazione di un'identità e di una memoria collettiva ad uno spazio, può farlo solo attraverso il tempo: un

tempo conosciuto, comune, condiviso, che non può essere che il passato (cfr. Kern, cit., p. 67) – il tempo della *tradizione*. Questo viene ipostatizzato e mitizzato, mentre il tempo a venire si blocca su un presente eterno, che diventa un tempo dell’attesa, dell’attesa di qualcosa che verrà, di un rivolgimento totale fonte di rinnovamento – una *apocalisse* (cfr. Maffesoli, 2010 sul significato originario del termine) – che si fonde col *messianismo*. Attraverso Virgilio, e la profezia che la tradizione gli attribuisce a proposito dell’avvento di un “bambino” che avrebbe mutato il corso delle cose, Broch esprime l’attesa messianica che diventa il complemento necessario dell’era di apocalisse reale che il *suo* mondo sta vivendo – anzi ha vissuto, nel momento in cui completa uno dopo l’altro i suoi ultimi tre romanzi.

Dimensione palingenetica che ha le sue radici prossime nella fine del XV secolo, e nella persecuzione e cacciata degli ebrei dalla Spagna, e quindi nella percezione di un mondo cui ormai Dio aveva voltato le spalle. Un mondo sull’orlo di un abisso. Quell’atmosfera però non produsse disperazione e abbandono, ma la spinta ad appellarsi a tutte le forze disponibili per produrre il superamento della fine del mondo come fino ad allora era stato. L’apocalisse prende quindi i toni di un fondo da cui ripartire per ricostruire un mondo “giusto”, a misura di Dio. La catastrofe diventa dunque l’occasione di una nuova redenzione (Saviane, cit. p. 419). Broch condivide questa dimensione, e non fa fatica ad attualizzarla, vista l’epoca in cui vive, la – davvero apocalittica – persecuzione cui è sottoposto il suo popolo, e l’epoca di guerra permanente in cui vivrà tutta la sua vita di scrittore (cfr. Hobsbawm, cit., p. 34).

II.I.I.3 Nostalgia del sacro

Il rivolgersi al passato di Hermann Broch – come le dolenti parole di Franz Werfel – sono, in prima istanza, il riflesso immediato della profonda *nostalgia* per il passato, per l’*ordine* che regnava fino all’inizio del Novecento.

Ora, la nostalgia non è necessariamente uno stato d’animo che denuncia un declino: è il senso dell’impossibile ritorno di ciò che ormai è svanito col passato, di ciò che può essere solo rievocato. Questo almeno dal punto di vista individuale (Lecerle, 2002, pp. 119-121). Ma come abbiamo già visto, la dimensione individuale, quando si concretizza in oggetto estetico, diventa testimonianza di un clima culturale, di uno stato collettivo, generalizzabile – di un aspetto di una certa visione del mondo – e produce *mito*. E così accade anche in questo caso. Esprimendo varie articolazioni possibili nel declinare il tema.

Così, l’atteggiamento dei due scrittori è molto diverso. In Werfel troviamo rassegnazione – e mitizzazione – di un passato ancora recente. In Broch il ricordo della purezza del passato e la visione della catastrofe del presente diventano prima di tutto un potente tentativo di crearsi un ancoraggio a certezze ormai velocemente declinanti in una deriva senza fine. Ed è da qui che nasce la sua costruzione ampiamente mitica, che finisce per sfociare nella dimensione mistica dei suoi romanzi considerati maggiori, *Gli incolpevoli* e *La morte di Virgilio*. Da qui la sua particolare versione del processo di “disincanto del mondo” di cui scrisse Max Weber – e in tempi più recenti Marcel Gauchet.

Il punto di partenza del suo percorso filosofico letterario è – possiamo ritenere – nel ricordo della società guglielmina, la società tedesca degli ultimi

decenni di fine Ottocento, che lo scrittore descrive nei *Sonnambuli*, quell'età inizialmente romantica, ancora in gran parte coerente con gli ideali dell'aristocrazia militare prussiana, quindi con i valori della tradizione, ma corrosa progressivamente dal capitalismo moderno, che porta con sé il fascino dell'avventura e dell'esotismo (Mittner, 2002, cit. p. 1481), che è comunque una conseguenza dello sviluppo dello stato moderno e della metropoli:

“Lo Stato subentra quale organizzazione umana temporale all'organizzazione divina della Chiesa, lo Stato, *qualunque esso sia*, appare come la concretizzazione dell'agostiniana città terrena: in esso regnano la corruzione, di cui le metropoli sono il catalizzatore, la violenza contro gli altri stati, che si esprime in sanguinose guerre, l'ingiustizia contro le classi più povere e deboli.”³⁵ (Saviane, cit. p. 425).

Questi i concetti che sintetizzerà attraverso i personaggi “antagonisti” dei suoi romanzi: se a simboleggiare lo Stato è esplicitamente Augusto nel *Virgilio*, a impersonare la corruzione, lo sfacelo dei valori, la perdita dell'anima sono i vari Hugenu, Andreas, il Marius Ratti di *Sortilegio* (cfr. *ibidem*, p.423).

Perché per Hermann Broch l'organizzazione che aveva incarnato il sistema di valori e l'ordine sociale e spirituale giusti – e di cui l'aristocrazia prussiana era stata l'ultima testimone – è l'ordine medioevale che poneva la Chiesa al vertice, e il resto dell'organizzazione sociale al di sotto:

“Vi è un valore supremo, assoluto, che non è terreno e conferisce «valore», cioè senso, all'azione dell'uomo entro una gerarchia ben ordinata di valori. Tale principio gerarchico dei valori Broch lo vede attuato concretamente nell'ordinamento religioso, politico e sociale del Medioevo...” (Mittner, 1962, cit., p. 19).

È nella affermazione di questo ideale che emerge tutta la *nostalgia* di Broch per un mondo che non c'è più – e forse non è mai esistito nei termini immaginati da lui. Una nostalgia che gli fa riformulare e rielaborare il passato, e che esprime una posizione nei fatti quasi fondamentalista, che non tiene in conto le causalità e le presunte casualità della “Storia”.

Lo stesso Augusto gli risponde – replicando a Virgilio – in quello che è considerato il punto focale del romanzo (Saviane, p. 421):

“Io non posso estirpare le città dalla faccia della terra, Virgilio, al contrario, io devo edificare città, perché esse sono i puntelli dell'ordine romano, oggi come sempre... noi siamo un popolo di costruttori di città, e al principio era la città di Roma [...] Roma è cresciuta al di là delle sue origini contadine [...] non possiamo più, oggi, poggiarci esclusivamente sui contadini, ma ancor meno possiamo proporci di ricondurre le masse all'agricoltura, nell'uno e nell'altro caso rovineremmo l'economia dello stato, e quindi lo stato stesso.” (Broch, 1962, pp. 414-415).

In sostanza, Ottaviano si riferisce alla realtà, ai compiti e alle responsabilità che lo Stato – e chi lo incarna – ha nei confronti degli uomini, e rispetto alla legittimità delle quali c'è poco da interrogarsi. Come è impossibile, e insensato, impegnarsi a riprodurre un tempo che non c'è più. E ancora l'imperatore richiama il poeta latino al realismo:

³⁵ Corsivo nostro.

“Tu consideri il tempo responsabile delle azioni degli uomini, lo consideri responsabile perfino della perdita della conoscenza... con questo tu liberi l'uomo, e naturalmente anche te stesso, da ogni responsabilità; ciò è pericoloso... *io preferisco considerare gli uomini responsabili del tempo in cui vivono.*”³⁶ (*ibidem*, p. 402).

Attraverso Ottaviano lo scrittore replica a se stesso, forse senza rendersi conto di quanto le argomentazioni che l'imperatore oppone a Virgilio siano definitive, su un piano umanistico, prima che pragmatico. Ottaviano parla con la voce della modernità, dell'assunzione da parte dell'uomo della responsabilità delle azioni che compie – e quindi di quella sequenza di eventi che definiamo “Storia”. E parla ad un Virgilio che, attribuendo ad un “Tempo” metafisico – sacro – una funzione fatidica, causale, difende una dimensione arcaica, deresponsabilizzata, della “condizione umana”.³⁷

In pratica, richiamandosi ai valori della religione e dell'ordine feudale, Broch prova a combattere il “disincantamento del mondo”, e cioè la conseguenza forse più catastrofica in termini antropologici dei processi di modernizzazione e secolarizzazione: l'uscita dalla dimensione del *sacro*.

Ma naturalmente è una battaglia persa in partenza.

Nel caso degli scritti di Musil o Walser se ne può riconoscere direttamente la dimensione autobiografica, e Werfel, descrivendo il “crepuscolo di un mondo” scrive anche di se stesso, illustrando così tutti loro, direttamente, immagini definite dei percorsi del soggetto coinvolto nella grande crisi della modernità. In Hermann Broch la situazione è diversa: possiamo desumere lo stato di disorientamento del Soggetto di cui anche lui è interprete in seconda battuta, attraverso le varie descrizioni dei “morti viventi” che affollano i suoi romanzi: dai “sonnambuli” agli psicopatici, agli uomini privi di valori che mette in scena. Lo scrittore ci offre un ampio panorama degli abitanti del Novecento osservati attraverso una lente forse deformante, ma così ci dice anche qualcosa di sé: un intellettuale “apocalittico” ante litteram, che appare completamente inerme di fronte al mutamento storico e sociale, e che si rifugia – per trovare gli ancoraggi giusti alla propria perdita di identità e alla percezione della perdita di senso della realtà – in un passato lontano, svanito, che necessariamente assume lo statuto del *mito*. Mito dell'ordine divino, della dimensione mistica, della morte e trasfigurazione.

In ogni caso, offrendoci pagine a volte straordinarie, popolate di ritratti profondi, vivi, reali, e dialoghi e descrizioni da grande romanziera. E mostrandoci un'altra delle strade lungo le quali si è consumata la dissoluzione del romanzo classico borghese.

II.2 Thomas Mann. “E dopo non verrà più nulla”: *I Buddenbrook, La montagna incantata*

³⁶ Corsivo nostro.

³⁷ Circa negli stessi anni il filosofo tedesco – anche lui di origine ebraica – Paul-Louis Landsberg annota nel suo *Teoria sociologica della conoscenza* (2002), pubblicato nel 1931, come “Si può ben rappresentare la diffusa, scontata, *Weltanschauung* dell'uomo comune della tarda antichità come individualista e nominalista...”, tratti che Landsberg attribuisce all'uomo della Modernità – come è sicuramente Ottaviano, così come disegnato da Broch.

A Robert Musil e Hermann Broch è necessario aggiungere il tedesco Thomas Mann (1875-1955) – anche lui di origine ebraica – come componente del gruppo di romanzieri di lingua tedesca che descrissero in opere di grande respiro la crisi di un'intera visione del mondo e del soggetto moderno, e lavorarono al superamento del romanzo tradizionale.

Thomas Mann nasce da una famiglia di commercianti a Lubeca, città dove ambienterà il primo dei suoi romanzi, *I Buddenbrook* (1901), pubblicato nel 1901, e che gli farà assegnare nel 1929 il Premio Nobel per la letteratura. Alla morte del padre, nel 1892, comincerà a scrivere brevi prose, e dopo aver provato a lavorare per una ditta di assicurazioni, nel 1894, lascerà dopo un anno il lavoro per dedicarsi completamente alla scrittura – in questo non dissimilmente da Musil e Broch.

In Germania fa ancora in tempo a pubblicare, nel 1924, *La montagna incantata* (1930), prima di essere costretto a fuggire all'estero. Infatti, nel 1933, dopo una conferenza in cui critica il nazismo, lo scrittore emigra, prima in Svizzera, poi a Los Angeles, dove vive una vasta comunità intellettuale internazionale, costituita non solo da esuli tedeschi. Qui continua a lavorare: scrive *Giuseppe e i suoi fratelli* (2000), costituito da quattro romanzi, e composto e pubblicato fra il 1933 e il 1942, *Carlotta a Weimar* (1981), del 1939, *Doctor Faustus* (2001), del 1947, infine, *Confessioni del cavaliere d'industria Felix Krull* (2000), pubblicato incompleto un anno prima della morte dello scrittore, e rimasto incompiuto.

Tornerà in Europa nel 1952, ma senza tornare in Germania, dove pure gli era stata offerta la carica di primo presidente della Repubblica del dopoguerra.

I suoi romanzi sono tutti lunghi, fluviali, complessi (e gli costeranno da parte di Robert Musil la qualifica di “scrittore all'ingrosso”), ricchi di annotazioni psicologiche e di descrizioni sottili.

Anche nei lavori di Mann il fulcro della riflessione è il percorso dell'Io, declinato in vari modi, così come emerso dall'affermarsi della borghesia e della modernità – e così come si evolve con l'avvicinarsi della loro crisi.

Esemplare, da questo punto di vista, è proprio *I Buddenbrook*, non a caso sottotitolato *Decadenza di una famiglia*, in cui Thomas Mann illustra la parabola della classe cui egli stesso apparteneva – non diversamente, peraltro, da Hermann Broch, e per certi versi anche da Robert Musil.

II.2.1 *I Buddenbrook*: decadenza di un modello del Sé

Thomas Mann ha solo ventisei anni quando pubblica *I Buddenbrook*, destinato a diventare uno dei capolavori del romanzo dell'Ottocento – e a spingere la sua influenza anche nel secolo successivo. Vi si narra, attraverso undici parti, dell'ascesa e della caduta di una famiglia di imprenditori di Lubeca, città dell'estremo nord della Germania, in passato capitale della Lega Anseatica, e unica della sua zona ai tempi delle guerre di religione ad avere un vescovado protestante. Città di commerci e traffici, di fede protestante, quindi con solide radici nei processi di modernizzazione.

Quando Mann cominciò a scrivere il romanzo, progettava un lavoro di una quindicina di capitoli che riepilogasse la storia delle due ultime generazioni della sua famiglia. Ma l'opera si sviluppò ben oltre le sue intenzioni: le generazioni “narrate” diventarono quattro, i capitoli novantasette, e non vi si narra solo la storia di una famiglia, ma anche mezzo secolo di quella della città.

Le vicende narrate partono dal 1835, anno in cui il capo della dinastia, Johann Senior, inaugura con un grande pranzo il palazzo in cui si è trasferito con la famiglia. Continuano attraverso gli anni, per mettere in scena la progressiva decadenza della stirpe dei Buddenbrook, dove gli affari dell'impresa sono in gran misura mimetici rispetto alle vicende dei singoli – e nello stesso tempo ne sono il controcanto – a illustrare l'intenzione di Mann di mettere in relazione simbolica i destini individuali e i percorsi collettivi, oltre che istituire uno stretto rapporto fra le patologie del fisico e la decadenza spirituale.

Così nel corso del romanzo si segue il progressivo sgretolarsi della famiglia Buddenbrook, attraverso i matrimoni falliti della figlia di Johann, Tony, l'inconsistenza di Christian e l'indecisione di Thomas, i due figli maschi, in conflitto fra loro, spinti in direzioni opposte da punti di vista completamente divergenti. Il primo, eternamente oppresso da un indefinito dolore al fianco, nemico delle convenzioni; il secondo, che pretende di abdicare ad ogni interiorità in funzione del "contegno" e delle apparenze, che però insegue una carriera di attore – per certi versi ben poco consona al decoro e alla rispettabilità borghese – e destinato a morire "in pubblico" per una banale setticemia, improvvisamente, indecorosamente, finendo nel fango di una pozzanghera (Mann, 1961, p. 667), insensatamente, come le onde del mare, simbolo della mancanza di scopo e di abdicazione alla razionalità, che era rimasto fisso ad osservare poco prima della sua ultima visita dal dentista che, involontariamente, lo ucciderà...

"Onde lunghe... [...] Vengono, si infrangono, l'una dopo l'altra senza fine, senza scopo, solitarie e vagabonde. Eppure il loro moto conforta e rasserena, come le cose semplici e necessarie." (Mann, cit., p. 659).

Il romanzo è – d'altro canto – pervaso lungo tutto il suo scorrere dal senso della morte e della fine. Fine di un'epoca, fine di una società, fine di una dinastia.

Come nelle pagine in cui Thomas, sempre introverso e combattuto fra i doveri verso la famiglia e il suo desiderio di distacco, di straniamento dalle cure secolari, si ritrova a rimuginare che

"L'ortodossia, il fanatico cristianesimo biblico che suo padre aveva saputo unire a uno sviluppatissimo senso degli affari, e che più tardi anche sua madre aveva assorbito, gli era sempre rimasto estraneo. In tutta la sua vita invece egli aveva opposto alle cose sovranaturali lo scetticismo mondano di suo nonno; troppo intelligente e incline alla metafisica per fermarsi alla comoda superficialità del vecchio Johann Buddenbrook, aveva risposto storicamente ai quesiti sull'eternità e sull'immortalità e si era detto che come aveva vissuto nei suoi antenati così sarebbe sopravvissuto nei suoi discendenti." (*ibidem*, p. 641).

Nelle riflessioni che Mann attribuisce a Thomas Buddenbrook riconosciamo il fulcro della percezione di una crisi epocale: quella dell'insterilirsi del riferimento al *Beruf* dell'etica protestante (cfr. Weber, 1965, cit.), non tanto a causa di un cambiamento di paradigma, quanto per i colpi di maglio che il mutamento sociale – e la dolorosa traslazione della società borghese del commercio verso il capitalismo maturo e il fordismo (Harvey, 2002) – assesta alle forme sociali del primo capitalismo. L'ancoraggio alla fede comincia a frantumarsi, il legame fra ricerca della grazia e perseguimento del profitto si fa labile, la metafisica inizia a separarsi dal

sacro. Qui si collocano le riflessioni di Thomas – che però finiscono per avere un traguardo obbligato: la morte.

“Che cos’era la morte? [...] La morte era una felicità così grande che solo nei momenti di grazia come quello, la si poteva misurare. [...] Che cosa finisce, che cosa si dissolve? Null’altro che questo corpo... questa personalità e individualità [...] Non è ogni uomo uno sbaglio, un passo falso? Non cade, appena nato, in una dolorosa cattività? [...] *Dietro le inferriate della sua individualità*, l’uomo contempla senza speranza le mura di cinta delle circostanze esteriori, finché viene la morte e lo chiama al ritorno in patria e alla libertà.”³⁸ (*ibidem*, p. 645).

Il soliloquio di Thomas esprime perfettamente uno stato d’animo che si farà strada durante l’intero Novecento: il desiderio di estraniarsi dal mondo, di fare i conti con tutti gli orpelli, le consuetudini, le regole di una società che non appare più fornire certezze, ancore, direzioni. In cui, gradatamente, la stessa identità individuale comincia ad apparire come una gabbia – una *prigione del Sé* – da cui ci si può liberare solo attraverso la morte. Attraverso, quindi, l’inconsapevolezza, la fuga dalla coscienza di se stessi.

Avviene progressivamente uno slittamento: dalla sensazione che sia la società a trasformarsi in una prigione, al sentimento che sia la consapevolezza di se stessi a diventare una gabbia da cui liberarsi. Allora, si sarebbe parlato di *malinconia*, oggi, di *depressione* (Ehrenberg, 1999, cit.).

“L’individualità! Ah, ciò che si è, che si può e che si ha sembra misero, insufficiente e tedioso. [...] Io porto in me il germe, il principio, la possibilità di tutti gli sviluppi e di tutte le azioni... Dove potrei essere, se non fossi qui? Chi, che cosa, come potrei essere se io non fossi io [...] Meglio, davvero, che tale volontà erri libera nella notte senza tempo e senza spazio piuttosto di languire in una carcere³⁹ fiocamente illuminata dalla fiammella tremula e vacillante dell’intelletto!” (Mann, cit., pp. 645-646).

La morte, questa “notte senza tempo e senza spazio” è l’unica soluzione al disagio, al dolore di vivere. L’unico luogo dove, annullandosi tempo e spazio, si può annullare il Sé, la sua *riflessività* (Giddens, 1999, cit.), l’impossibilità di allontanarsene, di ignorarlo. Ed è una consolazione relativa, l’illazione, espressa poche righe più giù, che l’annullamento nella morte permetta l’identificazione e la dispersione del proprio Io in quello di tutti... Nella disperazione di Thomas è trascinato anche Hanno, il figlio, “... una personalità ancor più pavida, più fiacca, più indecisa.” (Mann, *ibidem*).

Lo stesso figlio che d’altra parte gli aveva procurato una delle delusioni più brucianti e rivelatrici del destino che attendeva la casata. Avviene quando Hanno, girovagando con lo sguardo in soggiorno, in un momento in cui non aveva nulla da fare, nota, aperta su una scrivania, la cartella dei documenti di famiglia. Fra i fogli sparsi trova il quaderno di famiglia, aperto alla pagine dell’albero genealogico di questa. Con leggero stupore e divertimento ritrova in fondo, all’ultimo posto, il suo nome, la sua data di nascita. Senza pensarci, prende una riga, e con la penna con cui stava giocherellando, traccia due righe al di sotto del suo nome, come a troncane

³⁸ Corsivo nostro.

³⁹ Così nel testo.

decisamente e definitivamente ogni possibilità di ulteriore discendenza. Poi va a pranzo.

Dopo pranzo, il padre, che si è accorto della sua azione, lo convoca, e appurata la sua “colpevolezza” gli chiede aspramente se è stato lui, e la ragione del suo gesto. Hanno, timidamente, spaventato, risponde di sì.

“– Che senso ha? Che cosa t’è venuto in mente? Rispondi! Come ti sei permesso? – esclamò il senatore, percotendo la guancia di Hanno col fascicolo arrotolato.

E il piccolo Johann, arretrando e portandosi la mano alla guancia, balbettò – Credevo... credevo... che dopo non venisse più nulla...” (*ibidem*, pp. 520-521).

Un presagio della propria fine prossima, da parte del piccolo, malaticcio, cagionevole di salute, destinato a morire giovanissimo di tifo? O l’impulso a liberarsi dei legami col passato, rappresentanti del peso della tradizione della casata cui appartiene?

Ma anche di più – se si riflette sulla reazione irritata del padre. La previsione della fine della famiglia, il nucleo fondante della propria identità, del rapporto col passato, della possibilità di esercitare la memoria – e della garanzia per chi non c’è più di non cadere nell’oblio ...

L’allusione alla possibilità – chiaramente simbolica – di continuare a vivere attraverso il proprio figlio (che Thomas peraltro respinge) richiama anche qualcosa di molto più arcaico e ancestrale: l’idea che la nostra progenie ci porti in sé, assicurandoci in qualche modo continuità e immortalità. Questo può avvenire attraverso il ricordo, la *memoria* di chi ci sopravvive, ma può avvenire solo, sicuramente, in società tradizionali, fortemente radicate nel passato e nella continuità (Cavicchia Scalamonti, Pecchinenda, 1996). A cavallo dei due secoli, il XIX e il XX, diventa forte la percezione di una frattura già avvenuta: il passaggio alla modernità rompe col passato e volge lo sguardo al futuro. Ma dimenticare la tradizione, liberarsi dell’idea che dal passato provengano i valori che guidano scelte e azioni, non comporta anche il rischio di dimenticare il proprio padre, i propri padri? È questo, in fondo, il motivo della rabbia di Thomas nei confronti del piccolo Johann.

Scrivono Antonio Cavicchia Scalamonti (2007, cit., p. 112), citando il passo dei *Buddenbrook* che abbiamo riportato, di come il gesto di Hanno rifletta la nascita di una generazione che rinuncia alla memoria, che disconosce il proprio passato e i propri predecessori. Frutto del processo di individualizzazione che, sostiene il sociologo napoletano (*ibidem*, p. 115), in quel periodo era al culmine. Creando, aggiungiamo noi, una dinamica conflittuale che coinvolge tutte le generazioni in campo: gli adulti che impattavano col nuovo senso delle cose e se ne rammaricavano, i più giovani che, portati a liberarsi del passato, rompevano con il diritto/dovere di assicurare la continuità alle proprie radici.

“In sostanza [...] l’inizio del secolo era caratterizzato da due filoni contrapposti: uno di orgoglioso rifiuto, l’altro di preoccupato recupero della memoria del passato!” (*ibidem*, p. 116).

In Thomas Mann la descrizione di questa lacerazione si iscrive all’interno di una visione più generale, che secondo Harvey Goldman (1992, pp. 12-13) lo accomuna a Max Weber. Lo studioso americano sostiene che per i due autori il

processo di secolarizzazione (Goldman scrive di “razionalizzazione” e “civilizzazione”) stava minando alla base i tradizionali ideali tedeschi di *Bildung* e *Kultur*, minacciando l'identità degli individui in particolare nei confronti del rapporto col lavoro e con la morte. La risposta poteva essere solo nel recupero del senso originario della vocazione, il *Beruf*.

Nei *Buddenbrook* lo scrittore tedesco descrive questo processo di decadenza mondana causata dal fallimento del *Beruf* (la *Decadenza di una famiglia* del sottotitolo), attraverso la narrazione della deriva di una famiglia ispirata alla sua, realizzando non soltanto “un romanzo sociale alla maniera di una saga familiare”, come ebbe a scrivere lo stesso Mann, ma, secondo Terence James Reed, “... la preistoria dello stesso Mann e al contempo di Hanno”.⁴⁰ Per Thomas, penultimo rappresentante della famiglia, con l'animo di artista, ma imprigionato nel suo ruolo di capo della famiglia e della intrapresa, i morsi della lacerazione fra vocazione (inaccettabile, quella dell'artista, per la tutela del decoro e della rispettabilità borghese!) e dovere si fanno feroci, e lo sforzo per onorare la necessità di difendere l'immagine esteriore di sé sono devastanti.

“Questa è la realtà della decadenza, ma non è solo il narratore a prenderne atto. Anche Hanno, il figlio di Thomas, la scopre e scorge attraverso l'inganno della vita di suo padre l'agonia e un vano e incessante sforzo. Questo desiderio di «fare degnamente in pubblico la propria parte» nascondendo la verità del fallimento interiore trasforma Thomas in una sorta di Sisifo. Senza una vocazione significativa la sua vita diventa una continua recita, un tentativo abile ma distruttivo di offrire l'immagine che gli piacerebbe dare sia al mondo che a se stesso [...] Thomas è schiavo di una messa in scena in cui egli può tutt'al più suscitare la sensazione di essere ancora il suo vecchio sé...” (*Ibidem*, p. 113).

La vicenda individuale di Thomas – e poi di Hanno – mima il percorso storico di una classe che sta perdendo i propri valori e la propria identità, sgretolandosi e corrompendosi sotto il peso di un cambiamento incontrollabile. E, in qualche misura, rimanda alla vicenda di Mann e di Max Weber, ambedue, da direzioni diverse e con modalità differenti, autori di opere che pongono al centro la dimensione del lavoro intellettuale come professione.

L'Occidente vive, subisce, e cerca di metabolizzare le premesse prossime di quella crisi di un'intera visione del mondo che poi si esprimerà pienamente con vari accenti in Hermann Broch, Franz Werfel, Robert Walser, Robert Musil. E di cui diventerà interprete diretto anche Thomas Mann con le sue opere successive, sempre cercando di fondere nei suoi romanzi naturalismo e simbolismo: narrazioni piane, classiche, descrittive, e allusione ai mali dell'anima attraverso le malattie del fisico (cfr: Mittner, cit., 2002, pp. 1050 e segg.). Così, alla morte patetica, banale di Thomas Buddenbrook, e alla morte per tifo del suo figlioletto Hanno, simboli di inadeguatezza al mondo per il primo, di debolezza “spirituale” per il secondo – a loro volta rappresentanti di due generazioni – seguirà la condizione degli ospiti del sanatorio de *La montagna incantata*, un altro modo per illustrare l'addentrarsi del “mondo di ieri” nei meandri del “disincantamento del mondo”.

⁴⁰ Le frasi fra virgolette sono citate entrambi in Goldman, cit. p. 97.

II.2.2 *La montagna incantata*: la fine del tempo

Thomas Mann comincerà a scrivere *La montagna incantata*⁴¹ attorno al 1912, per interrompersi durante la Prima guerra mondiale, riprenderlo poi negli anni successivi revisionandone ampiamente il progetto, e pubblicarlo nel 1924. La trama, come per gli altri suoi romanzi, è naturalistica e lineare.

Poco prima dello scoppio della Prima guerra mondiale Hans Castorp, giovane ingegnere agli inizi della carriera, va a trovare a Davos, in montagna, nel sanatorio Berghof per malattie polmonari, il cugino Joachim, un militare di carriera, ricoverato lì. La visita, che doveva durare tre settimane, si prolunga. Anzi, si trasforma in ricovero: poco prima di ripartire Hans si fa visitare, e viene convinto dai medici a trattenersi nel sanatorio per una leggera infezione ai bronchi. Solo che questa infermità si rivelerà essere tubercolosi, il “mal sottile” dell’epoca, facendo sì che il soggiorno di Castorp si prolunghi per sette anni. Durante questo periodo Hans conoscerà vari personaggi, a rappresentare quello che nell’immaginario – anche cinematografico – impersona il microcosmo socio-culturale dell’epoca: la moglie di un funzionario russo, un gesuita, Naphta, di origine ebraica, un umanista italiano, Settembrini, un magnate olandese.

Il tempo scorre lento, quasi inavvertito, nella staticità e nella mancanza di avvenimenti del sanatorio. Mentre Castorp trova modo di impegnare il tempo assistendo – sempre più partecipe – alle discussioni fra il religioso ebreo e l’intellettuale italiano, il cugino è sempre più insofferente per l’inattività cui è costretto, finché non decide di lasciare, contro il parere dei medici, il Berghof per tornare alla carriera militare. Al contrario, Hans decide di trattenersi lì, benché sia guarito. Nel microcosmo costituito dalla comunità ospitata nel sanatorio la situazione comincia a precipitare: Joachim torna per un aggravarsi del male, e muore poco dopo, Naphta sfida a duello Settembrini, e al rifiuto di questi di raccogliere la sfida si suicida, imitato più tardi dal ricco olandese... Metafore simboliche della crisi esterna, parallela alla fine della *Belle époque* e ai primi segni della catastrofe che sta per investire la vecchia Europa, ancora, a veder bene, quella nata dalla riorganizzazione del 1815. È passato un secolo, scoppia la guerra, Hans Castorp decide di lasciare la montagna di Davos, “scendere al piano”, tornare nel mondo, insomma, e andare ad arruolarsi. Nel finale, Thomas Mann ci suggerisce che morirà in battaglia.

Il mondo del Berghof è quindi una ricca, particolareggiata allegoria del mondo di fuori, “il piano”, che mette in scena la complessità e i conflitti che in questo si agitavano, negli individui e a livello collettivo.

Alla base di questa costruzione, in profondità, si intravede il parallelismo fra la relazione di Hans Castorp con la sua malattia e il luogo, e gli eventuali rapporti di causa/effetto che governano le cose del mondo:

“Né egli né il lettore sapranno mai se egli sia ammalato quando parte o se invece si ammali a Davos. L’aria troppo fine è infatti buona «per» la malattia, è buona cioè per combattere, ma eventualmente anche per favorire lo sviluppo della malattia; ciò che certamente la sviluppa è la vita snervante fatta di ozio e supernutrizione, l’atmosfera sinistra, macabra ed insieme voluttuosa del grande sanatorio di lusso.” (Mittner, 2002, cit. p. 1080).

⁴¹ In realtà la traduzione corretta sarebbe *La montagna magica, zauber*, come nell’ultima traduzione pubblicata in italiano (2010). Qui si farà riferimento alla traduzione del 1930.

Questa condizione fondante di inazione riverbera e simboleggia l'incertezza ontologica che sembra per Thomas Mann governare l'intera dimensione storico-sociale-individuale del tempo. Si riflette nella continua competizione filosofica, storica, etica fra il gesuita Naphta e l'umanista italiano Settembrini, che sfocerà nella sfida a duello rivolta dal primo al secondo, sfida che non avverrà mai, ma che provocherà comunque una morte, quella di Naphta per suicidio; nelle lunghe meditazioni solitarie di Hans Castorp su tutti temi possibili, tutti gli oggetti del dibattito filosofico e scientifico dell'epoca; nella stessa indecisione, mancanza di determinatezza che lo accompagna nella scelta delle sue letture; nel modo in cui gestisce il suo amore per Clawdia, la moglie del funzionario russo...

Il Berghof, collocato in un luogo sospeso a cinquemila piedi di altezza, è un *non-luogo*⁴² dove il tempo cessa di scorrere: per il ripetersi sfiancante di una routine sempre uguale, che annulla il mutamento, se non per il succedersi delle morti e delle sporadiche – e a volte illusorie – guarigioni degli ospiti. Un luogo, appunto “magico”. Ma che può esserlo solo grazie al suo isolamento, che lo difende dalla “demagizzazione” ormai dilagante nel mondo esterno, e che permette allo scrittore, partendo da occasioni attuali, contingenti, esperite direttamente, di far trasformare dai suoi personaggi, collocati in una situazione se si vuole astratta, ipostatizzata, a volte quasi metafisica, una discussione in partenza banale in una replica dei temi portanti del dibattito filosofico dell'epoca.

Ad esempio, nel paragrafo “Acutezza di pensiero”, durante una delle consuete attese che passi il tempo necessario per controllare la propria temperatura, Joachim e Hans cominciano a discutere dello scorrere del tempo, della sua natura oggettiva o soggettiva, di come a volte scorra lentamente e altre velocemente, degli strumenti di misurazione dello stesso, della sua relazione con lo spazio. Joachim riflette ad alta voce, rivolto ad Hans:

“Il fatto di dover misurare la temperatura quattro volte al giorno [...] mi dà occasione di capire che cosa sia in realtà un minuto [...]

- Tu dici: in realtà. Ma in realtà non si può dire. [...] Quando esso sembra lungo vuol dire che è lungo, e quando sembra corto vuol dire che è corto, *ma nessuno sa veramente quanto sia realmente lungo o corto.* [...]

- Ma come! No caro. Noi misuriamo il tempo O non abbiamo forse orologi o calendari [...]? [...] Un minuto è lungo... *dura insomma il tempo che impiega la lancetta dei secondi a fare il suo giro.*

- Ma la lancetta ci mette tanto tempo quanto sembra a noi, secondo i sentimenti da cui siamo animati. E in realtà... dico: [...] questo è un movimento, un movimento nello spazio, vero. Dunque noi misuriamo il tempo con lo spazio. *Ma allora è la stessa cosa come se noi volessimo misurare lo spazio col tempo*, cosa che fa soltanto la gente incolta. Da Amburgo a Davos ci sono venti ore di treno. Ma a piedi? E col pensiero? Neppure un secondo!”⁴³ (Mann, 1930, pp. 77-78).

⁴² Il termine indica oggi tutti quegli spazi permanenti, autonomi, edificati ed organizzati per scopi specifici, che “mimano” gli spazi sociali tradizionali, come i centri commerciali, o i *passages* parigini, o ancora luoghi di divertimento come Disneyworld e villaggi vacanze, dove sembra di percepire un annullamento totale del tempo, oltre che delle coordinate spaziali, e di cui il Berghof di Mann sembra anticiparne la natura. Cfr. Jameson, 2007, ma anche Codeluppi, 2000.

⁴³ Corsivo nostro.

Lo statuto del tempo, la relazione fra questo e lo spazio, la percezione che ne abbiamo: uno dei temi più discussi all'epoca, l'interrogativo in cui precipitò un'intera concezione del mondo e dell'individuo sulla scorta dello sviluppo delle comunicazioni e dei trasporti...

Uno dei fulcri su cui viaggiò e si imperniò l'idea di "progresso". Concetto peraltro contrastato, come si può verificare dal brano che segue, che vede Naphta e Settembrini discutere animatamente, e come attenti astanti Hans Castorp e il cugino Joachim:

(Naphta) "Se tutto non inganna, si prepara anche sotto questo aspetto una rivendicazione della Scolastica, anzi essa stessa è già in cammino. Copernico sarà battuto da Tolomeo: La tesi eliocentrica incontrerà con l'andar del tempo un'opposizione spirituale, le cui imprese raggiungeranno probabilmente lo scopo. La scienza si vedrà filosoficamente costretta a reintegrare la Terra in tutte le dignità che il dogma ecclesiastico voleva conservarle. [...]"

(Settembrini) "Risponda [...] alla mia domanda: crede lei in una verità, alla verità obbiettiva, scientifica, l'aspirare alla quale è suprema legge morale e il cui trionfo sull'autorità costituisce la storia gloriosa del genere umano?" (*ibidem*, pp. 449-450).

Cambia il contesto, ma le questioni di fondo rimangono le stesse: la verità – e la sua conoscibilità: l'oggettività, insomma, della conoscenza della realtà; e, anche se in altri termini, il tempo: non più il tempo individuale, e la percezione del suo procedere, quanto il tempo storico, sociale, e la possibilità che ritorni indietro, sui suoi passi.

Ancora, vien da dire "naturalmente", altro luogo fisso del pensiero della piccola comunità di Davos è l'opposizione di vita e morte, lo statuto delle due condizioni.

Così, pur avendo portato con sé da casa "libri di ingegneria e di tecnica navale" (*ibidem*, p. 313), che dovrebbe studiare per rafforzare le sue conoscenze professionali e prepararsi al ritorno "al piano", Castorp si procura – e legge – "libri di anatomia, fisiologia, biologia" (*ibidem*), lettura che lo conduce nella sua introspezione a ragionare sull'essenza della vita, offrendo a Mann l'occasione per sviluppare uno dei lunghi intermezzi saggistici che popolano il romanzo (*ibidem*, pp. 314-225).

E, d'altra parte, è la stessa funzione, l'atmosfera macabra, surreale, del luogo in cui è ambientato il romanzo a indurre i suoi abitanti a riflettere sulla morte. Come nelle righe in cui Mann racconta del tentativo di consolare una fresca vedova: Hans

"... cercò di spiegare la cosa dicendole che tanto lui come il cugino erano parimenti malati; inoltre, per quanto riguardava la sua persona in particolare, si poteva dire che egli fosse abituato fin da piccolo a stare accanto al letto di morte: Aveva perduto varî parenti, era doppiamente orfano, e, da lungo tempo, in confidenza con la morte." (*Ibidem*, p. 333).

I temi che Thomas Mann mette in gioco sono – tutti – quelli cruciali del periodo di cui e in cui scrive: lo spazio e il tempo, la morte, la conoscenza scientifica e il sacro; alla fine, l'*identità*, e come si organizza in funzione dell'ambiente sociale.

Collocando il suo racconto in un luogo di fatto fuori dello spazio e del tempo, costruisce per così dire una situazione pura, pressoché sperimentale, in cui i

personaggi agiscono in una condizione quasi metafisica, che permette allo scrittore di affrontare, uno per uno, i temi che gli interessano.

Interesse che condivide con gli altri grandi scrittori – e non solo – del periodo, anche se affrontati in maniera diversa. Con uno stile più classico e discorsivo, e sicuramente più distaccato e ironico, ad esempio, di Hermann Broch; in maniera molto più piana e “romanzesca”, se si vuole, di Robert Musil.

Al cuore, in profondità, del suo lavoro, a volte in forma esplicita, a volte sotto traccia, un fenomeno su tutti: la *demagizzazione* del mondo, così ben definito e analizzato da Max Weber.

II.2.3 Il *Beruf* al tempo del “disincanto del mondo” e dell’apocalisse: Max Weber

Gli scrittori di cui finora abbiamo trattato, e di cui abbiamo illustrato e commentato trame e personaggi vengono – tutti – dall’ambiente della borghesia imprenditoriale o professionale. Alcuni di loro, come gran parte dei loro personaggi, sono ingegneri, filosofi, matematici – e sono, tutti, come romanzieri, *artisti*. Intellettuali, insomma, con una formazione a cavallo di quelle che in seguito saranno definite “le due culture”, quella umanistica (e artistica), e quella scientifica. Sono gli anni in cui l’attività intellettuale comincia a definirsi come “lavoro”, come *professione*. Nello stesso periodo – in particolare nel 1918 a Monaco di Baviera – Max Weber tiene una conferenza destinata a diventare famosa, dal titolo “La scienza come professione” (Weber, cit., 1973).

Negli studi di sociologia si è soliti mettere l’accento su una delle premesse che il sociologo tedesco pone alla sua discussione, quella appunto relativa al processo di *disincantamento* o *demagizzazione* del mondo in relazione allo sviluppo progressivo del controllo dell’uomo sulla natura – e quindi al recedere della dimensione del *sacro* dall’orizzonte della cultura umana – per ragionare sui processi di *modernizzazione* e *secolarizzazione*.

Ma altrettanto importante è il nucleo tematico della conferenza di Weber, che è imperniato sul nuovo statuto del lavoro intellettuale nell’epoca a cavallo fra il XIX e il XX secolo – quella in cui peraltro scrive e a cui fa riferimento.

Il punto di partenza che Max Weber pone al suo ragionamento, dopo aver illustrato la situazione dell’ordinamento universitario dell’epoca, parte da un dato concreto, allora già chiaramente manifesto:

“Al giorno d’oggi, l’esercizio della scienza come professione è condizionato, *sul piano interiore*, dal fatto che la scienza è pervenuta a uno stadio di specializzazione prima sconosciuto, e tale rimarrà sempre in futuro.”⁴⁴ (*Ibidem*, pp. 12-13).

Due sono gli elementi che il sociologo mette in evidenza: il coinvolgimento dell’interiorità, e la specializzazione che caratterizza il lavoro dello studioso, e che – evidentemente – frammenta, rispetto alle epoche precedenti, l’unità del sapere – e l’organicità dell’intellettuale – teorizzata e praticata dagli uomini dell’Umanesimo e del Rinascimento (cui peraltro Weber fa riferimento: cfr., *ibidem*, p. 23).

Più avanti (*ibidem*, pp. 16-17) Max Weber accosta alla figura dello scienziato quella dell’artista nei termini della “dedizione totale” che entrambi dovrebbero avere alla realizzazione del proprio compito.

⁴⁴ Corsivo nostro.

E prosegue:

“Oltre a queste condizioni preliminari che il nostro lavoro ha in comune con l’arte, esiste una legge fatale che lo differenzia profondamente da quello dell’artista. L’attività scientifica è inserita nel corso del *progresso*.”⁴⁵ (*Ibidem*, p. 17).

Ed è qui un doppio elemento da sottolineare: la scienza è intrecciata col progresso; l’attività artistica è analoga a quella scientifica *solo* in relazione alla dedizione al compito che ci si è assunti.

E, continuando nella sua discussione, Weber, come abbiamo già scritto, giunge a definire il “disincantamento del mondo” come conseguenza della certezza che tutto possa essere spiegato con la *ragione*.

Ora, se da una parte il processo di disincantamento è connesso strettamente allo sviluppo della modernizzazione – con le altre sue implicazioni: burocratizzazione, razionalizzazione (cfr. Weber, 1961, pp. 215 e segg.) – e se dall’altra questo processo conduce necessariamente alla *specializzazione* di tutte le attività umane in un senso simile alla *alienazione* in Marx, dal lavoro dell’operaio di fabbrica in su, questo significa che il fenomeno investe anche tutti coloro che si trovano a svolgere le professioni cosiddette “liberali” all’interno delle grandi burocrazie in formazione: scienziati, tecnici, professionisti in genere, e, perché no, artisti (si pensi allo sviluppo dell’industria culturale di massa: nel 1918 il cinema ha già un quarto di secolo...).

Individui che si vedono privati dell’organicità della loro attività, dell’identificazione con l’oggetto della propria “dedizione” – e contemporaneamente rappresentano una vasta fetta di una nuova borghesia, non più quella classica degli imprenditori, tutt’uno con la loro intrapresa, che avevano incarnato l’intreccio di etica protestante e spirito del capitalismo (Weber, 1965, cit.) sotto il segno del *Beruf*, la *vocazione*, la “dedizione totale” che Weber usa come elemento di confronto discutendo delle analogie fra scienziato e artista.

Individui che non possono più riconoscersi quindi in una vocazione e che, lacerati fra il richiamo al compito e la spinta alla dedizione, vedono sfilacciarsi il loro legame con il *Beruf* che univa etica ultramondana della religione e spirito secolare dell’intrapresa e osservano, disorientati e inermi, svanire i propri ancoraggi e svaporare la propria identità, la saldezza del proprio Sé, da ricostituire evidentemente nelle nuove condizioni.

“... Max Weber e Thomas Mann giunsero a collegare in modo nuovo l’identità, il valore di sé e la vocazione. L’identità del sé, di fronte ad una crisi sociale e culturale dei valori, dei fini e del senso, poteva essere istituita, a loro parere, solo mediante il «dominio» del sé e la sua mobilitazione nel «servizio». [...] Inoltre il tema dell’identità, e il suo rapporto con quello che possiamo considerare come un «servizio», divenne per Weber e Mann uno strumento esplicativo per comprendere la crisi della loro classe e della loro nazione...” (Goldman, cit., p. 13).

Il tentativo di Thomas Mann nei suoi romanzi, e di Max Weber nei suoi saggi, è quello – ognuno con i suoi strumenti – di denunciare la crisi del soggetto e proporre soluzioni. Denuncia che li accomuna a Musil, Werfel, Broch, ma con diverse opzioni e consapevolezze.

⁴⁵ Corsivo nel testo.

Se Robert Musil si pone come – ricordando la definizione di Massimo Cacciari – “uomo postumo”, sempre un passo oltre gli eventi e le sensibilità del suo tempo, distaccato, ironico, e Franz Werfel esprime tutta la nostalgia interiore, diretta, senza artifici, per un mondo scomparso, Hermann Broch sicuramente è una figura più complessa: il suo richiamo e la sua rivendicazione di un ritorno agli ordini medioevali lo colloca in una dimensione in cui il tempo sembra non aver nessun peso. È un “apocalittico” in senso contemporaneo, che prova a rivolgersi a tutte le forme di rappresentazione del mondo e di descrizione dello stesso pur di promuovere il suo punto di vista: la poesia, il romanzo, il saggio; la filosofia, la sociologia, la storia. Ma finisce per proporre una dimensione misticheggiante e passatista che non riesce a essere convincente. Il richiamo all’ordine medioevale è troppo pericolosamente vicino ad una dimensione irrazionale e – alla fine – prescientifica – della riflessione. Quasi un ritorno alle origini di quello che Karl Jaspers definì il “periodo assiale della storia universale” (cfr. Gauchet, 1992, cit. p. 39), dove si situano le radici della nascita dell’individualità (cfr. Pecchinenda, 2008a, cit., pp. 23 e segg.), e addirittura prima, ad un mondo del tutto intriso di soprannaturale. Broch cerca una nuova immersione nel sacro, un ritorno a un tempo in cui, alla fine, ancora “la magia come tecnica di salvezza” (Gauchet, cit. p. VII) non è stata eliminata. L’unico sistema per recedere dalla “dissoluzione dei valori”. Cerca di farlo con gli strumenti della letteratura e della sociologia, ma, come scrive Saverio Vertone (qui a proposito de *La morte di Virgilio*, ma può valere per tutta l’opera dell’austriaco):

“... è un’agonia interminabile e nervosa [...] Moltissime parole per accedere al silenzio; una valanga di linguaggio per andare oltre il linguaggio; troppa sintassi per regredire al brusio; stormi di immagini, per uscire dal visibile. [...] Tutti questi *Abgrunde* [abissi] che si spalancano nel *Grund* [fondamento] del mondo, questi residui irrazionali cercati ovunque nella «sostanza», e specie nella natura, tutto l’armamentario idealistico e schellinghiano che accompagna e sostiene il faticoso trasloco dell’Assoluto dal *Mythos* al *Logos*...” (Vertone, 1981, pp. 8-9).

Un’agonia che dissolve il linguaggio per rappresentare la dissoluzione del mondo “vero”, e che narra dell’apocalisse in arrivo ed in corso, la stessa narrata da Thomas Mann con un punto di vista che forse rende la sua scrittura la più lucidamente sociologica fra tutte, tanto da farla sembrare quasi una parafrasi delle riflessioni di Max Weber sulla “demagizzazione” del mondo e sulle sue conseguenze.

Così, ad esempio, i personaggi de *I Buddenbrook*, così contigui allo scrittore, e contemporaneamente alla sua classe sociale, ultimi eredi di quella borghesia mercantile che aveva fatto da araldo dell’Umanesimo e contemporaneamente della Riforma, diventano i testimoni e i messaggeri della sua crisi, della sua *apocalisse*, vittime degli stessi processi sociali innescati dal capitalismo di cui sono stati i rappresentanti.

Il disastro – collettivo e individuale, sociale e personale – che esplose con la guerra e in seguito, ancora una volta è ben rappresentato dalla letteratura di lingua tedesca del periodo immediatamente successivo alla fine di questa da un gigante della narrativa del Novecento: Franz Kafka.

Capitolo III

Lo schiacciamento del Sé

III.1 Franz Kafka: la colpa ineludibile

Franz Kafka nacque a Praga nel 1883 dal commerciante ebreo Hermann Kafka e da Julie Löwy, ambedue ebrei di lingua tedesca, trasferitisi a Praga da due paesini della provincia ceca. Ebbe tre sorelle, tutte più giovani, scomparse tutte nei campi di concentramento nazisti.

Negli anni 1889-1901 Kafka studiò nella Deutsche Knabenschule e successivamente nel ginnasio cittadino; negli anni 1901-1906 studiò all'Università Tedesca di Praga, laureandosi in giurisprudenza. Il suo primo testo letterario, *Descrizione di una battaglia*, è degli anni 1904-1905.⁴⁶

Dal 1907 al 1908 lavora alle "Assicurazioni Generali", per passare poi all'"Istituto di assicurazioni contro gli infortuni sul lavoro per il Regno di Boemia", di cui rimarrà dipendente fino al 1922, quando andrà in pensione, a soli quarantun'anni, per malattia.

Nel 1910 inizia a scrivere i *Diari* (1999), per poi cominciare nel 1911 il romanzo *Il disperso* che, rimasto incompiuto, verrà pubblicato postumo con il titolo *America* (1978). In questi anni scrive molti testi brevi, che appariranno dapprima su rivista, poi nel 1913 in volume con il titolo *Meditazioni*.

Nel 1912 conosce Felice Bauer, la donna più importante della sua vita, di cui sarà fidanzato (con una lunga interruzione) fino al dicembre 1917.

Negli ultimi mesi del 1912 scrive *La condanna* e poi *La metamorfosi*, una delle narrazioni più citate del Novecento, che verrà pubblicato nel 1915.

Nel 1914, subito dopo una prima rottura del fidanzamento con Felice, inizia il romanzo *Il processo* (1978), di cui però interromperà la stesura all'inizio del 1915. Nel frattempo scrive *Nella colonia penale*.

Fino all'aprile del 1917 Kafka scrive i racconti che comporranno la raccolta *Un medico di campagna*, pubblicata nel 1919.

Sempre nel 1917 Kafka, che oltre al tedesco parla e scrive correntemente in ceco – cosa non comune nella comunità di lingua tedesca di Praga – comincia a studiare l'ebraico. Nello stesso anno gli viene diagnosticata la tubercolosi polmonare, e per questo decide di rompere definitivamente il fidanzamento con Felice.

Nel 1919 si fida con Julie Wohryzek, proveniente da una famiglia di operai ebrei di origine ceca; anche questo fidanzamento verrà interrotto nel 1920. Ai primi di questo stesso anno, durante una permanenza in un sanatorio di Merano, inizia la corrispondenza con la giornalista ceca Milena Jesenská, unica donna non ebrea nella sua vita, e prima traduttrice in ceco di numerosi racconti kafkiani. Sarà poi a lei che Kafka affiderà, nel 1921, i propri diari, consentendone così la sopravvivenza.

Nel 1922 Kafka inizia il suo terzo romanzo, *Il Castello* (1978), progetto abbandonato nell'agosto dello stesso anno per un peggioramento delle condizioni di

⁴⁶ Come i racconti citati in seguito, tutti raccolti in *Racconti*, 1980.

salute, il che non gli impedisce di iniziare anche il ciclo degli ultimi grandi racconti: *Primo dolore, Un digiunatore, Indagini di un cane*.

Nel settembre del 1923 Kafka lascia Praga e si trasferisce a Berlino con Dora Diamant, conosciuta durante l'estate. Durante l'inverno di quell'anno la sua salute peggiora definitivamente, ma proprio allora Franz Kafka sembra raggiungere la condizione di vita da sempre desiderata, scrivendo e studiando la lingua e la cultura ebraica.

Alla fine di febbraio 1924 le sue condizioni peggiorano ancora. Torna a Praga, dove scrive *Giuseppina la cantante o il popolo dei topi*. Viene trasferito alla casa di cura di Kierling, dove negli ultimi giorni di vita corregge le bozze dell'ultima raccolta, *Un digiunatore*, dal titolo di uno dei racconti, che verrà pubblicata subito dopo la sua morte.

Franz Kafka muore il 3 giugno 1924 e viene sepolto nel cimitero ebraico di Praga-Straschnitz.

I tre romanzi di Kafka verranno pubblicati postumi: nel 1925 *Il processo*, nel 1926 *Il Castello*, nel 1927 *America*.

Ci siamo soffermati così diffusamente sulla biografia di Franz Kafka perché tutti gli aspetti che la compongono sono particolarmente presenti nel determinare l'opera dello scrittore praghese. La malattia, prima di tutto, e la condizione di sofferenza continua in cui è vissuto e – per certi versi – per molti si sarebbe crogiolato, e che sarebbe una delle fonti dei suoi capolavori; le relazioni difficili con le donne, spesso di carattere prevalentemente epistolare; il suo essere al crocevia – e partecipe – di tre culture: quella tedesca, quella ceca, quella ebraica, in un periodo storico particolarmente contrastato, specialmente nell'Europa centrale. Rimane invece incerta la natura del rapporto col padre, personaggio dipinto dalla critica classica come autoritario, svalutante, organico da una parte alla cultura tradizionalista di provenienza, e contemporaneamente a quella ebraica tradizionale. Un commerciante all'antica, ruvido, brusco, tirannico.⁴⁷

Infine, le fortissime difficoltà nei confronti della sfera erotica, che condizioneranno le sue relazioni affettive, e si rifletteranno puntualmente nelle sue opere.

Franz Kafka è, sostanzialmente, un escluso, un nomade immobile dell'esistenza, che scrive dei suoi incubi nelle forme della parabola.

Ebreo di lingua tedesca a Praga, amava altrettanto la lingua ceca, che sapeva parlare correntemente sin da bambino, a differenza degli altri appartenenti alla stessa comunità, che facevano della conoscenza e dell'uso del tedesco un elemento di distinzione. Poteva quindi risentire di più dell'opposizione e dell'animosità nazionale crescenti in quegli anni nei confronti della Germania, piuttosto che dei pregiudizi – presenti ma latenti – nei confronti degli ebrei...

III.I.I Chiuso in un labirinto/escluso dal mondo: *La metamorfosi, Il processo, Il castello*.

⁴⁷ Anche se la critica più recente ha invece rivisto questa impostazione, al di là di come lo scrittore abbia trasfigurato il padre nei suoi romanzi: il padre impersona per questa piuttosto la funzione simbolica, metafisica, dell'*autorità* in generale. Se ne tenga conto in seguito, a proposito delle interpretazioni meno recenti. Cfr., ad es., Campbell, 2011, pp. 64-65.

III.I.I.I Vicoli ciechi del senso

“Gregorio Samsa, svegliandosi una mattina da sogni agitati, si trovò trasformato, nel suo letto, in un enorme insetto immondo.” (Kafka, 1980, p. 157).

Questo è l'*incipit* – referenziale, puramente descrittivo, eppure stralunato – di uno dei racconti più famosi di tutto il Novecento, scritto nel 1912 e pubblicato per la prima volta nel 1915, legato indissolubilmente alla fama di Franz Kafka: *La metamorfosi*. Un racconto talmente paradigmatico e cruciale da superare il confine della narrativa “colta” e colonizzare e/o trasferirsi anche nei “generi” della narrativa “di massa”, che hanno tentato di attribuirselo come uno degli zenith delle possibilità loro offerte, tanto da comparire anche – a “legittimarne” la qualità – in una antologia di racconti di fantascienza (Disch, 1978). Insomma, uno di quei prodotti estetici tali da poter essere considerato a buon diritto come il generatore di uno dei *miti* della modernità.

Samsa è un modesto commesso viaggiatore. Alla scoperta della sua nuova condizione, non si sgomenta, non si meraviglia: la sua preoccupazione è come andare al lavoro, visto che fra l'altro è in ritardo. Gregor cerca di tener nascosta la sua condizione a tutti: il datore di lavoro, i familiari. Ma questi ultimi riescono ad entrare nella stanza. Terrorizzati, costringono a bastonate Gregor a rimanervi dentro e ve lo rinchiudono.

Gregor è abbandonato da tutti. Solo la sorella Grete si preoccupa per lui procurandogli da mangiare. Ma il padre e la madre gli sono ostili: quando Gregor prova ad affacciarsi alla porta della stanza, la madre sviene per il ribrezzo e il padre gli lancia contro alcune mele, una delle quali lo colpisce e lo ferisce. La vita di Gregor diventa sempre più difficile: pur mantenendo le sue facoltà intellettuali, comincia a comportarsi da scarafaggio. Si abbandona ai comportamenti delle blatte: cammina sui muri, mangia cibo marcio, provandone un naturale – per uno scarafaggio – piacere.

Dimenticato anche dalla sorella che nel frattempo ha trovato un lavoro, per i suoi diventa solo un peso, visto che era l'unico componente della famiglia ad avere un impiego, mentre il padre, che ormai lo considera solo un mostro, e con cui già non andava d'accordo, comincia a pensare a come liberarsene.

Ma ormai Gregor sta male, rifiuta di nutrirsi, finché la ferita provocatagli dalla mela lanciata dal padre e mai curata lo conduce lentamente alla morte.

È la donna delle pulizie a eliminare il cadavere di Gregor insieme alla spazzatura, con la famiglia che spera in una nuova vita, grazie ad un buon matrimonio per la figlia, divenuta intanto una bella ragazza.

Alla fine l'intera famiglia si trasferisce in una dimora più piccola, dimenticando per sempre Gregor.

“Eliminata l'inumanità, l'umanità può riprendere i suoi diritti.” (Mittner, cit. p.1172).

Questo straordinario racconto può offrire infinite occasioni di riflessione, e agganci con più di una delle tematiche di fondo che hanno agitato la modernità e la riflessione sulla stessa.

Intanto, la *forma* del testo, il registro narrativo: un racconto lineare, referenziale, privo quasi di appigli emotivi per il lettore. Una cronaca, insomma, impersonale, di una vicenda oltre il possibile, ma che non meraviglia.

Nei suoi *Appunti su Kafka* (1972), Theodor W. Adorno scrive:

“... in Kafka tutto è duro, determinato, staccato il più possibile [...] Da nessuna parte, in Kafka traluce l’aura dell’idea infinita, da nessuna parte si dischiude l’orizzonte. Ogni proposizione è letterale, ogni proposizione è significativa. La prosa di Kafka [...] Benjamin l’ha giustamente definita parabola. Essa non si esprime mediante l’espressione, bensì mediante il rifiuto di quest’ultima, un’interruzione. *Si tratta di parabole di cui è stata sottratta la chiave...*”⁴⁸ (p. 250).

Una parabola appunto, che *deve* contenere una morale – che però, se c’è, è indecifrabile. E ancora:

“Anche colui che cercasse di trasformare in chiave proprio questa circostanza verrebbe indotto in errore, perché confonderebbe *la tesi astratta dell’opera di Kafka, l’oscurità dell’esistenza*, col suo contenuto sostanziale. Ogni proposizione dice: interpretami, ma *nessuna tollera l’interpretazione.*”⁴⁹ (*Ibidem*, pp. 250-251).

Testimonianza della percezione di un mondo cupo, piatto, di una landa desolata in cui non ci sono differenze fra il plausibile e ciò che non lo è. E che è refrattaria all’interpretazione. Il che stimola ancor di più a chiedersi *qual è il mondo in cui ha vissuto Kafka* e che ha voluto descrivere. E quanto questo sia in relazione col nostro. Lasciando la domanda inevasa, perché è il riflesso dell’affacciarsi ad un “abisso”, da cui “barbaglia il crudo raggio della fascinazione.” (*Ibidem*, p. 250).

Le considerazioni del francofortese non riguardano *La metamorfosi* in particolare, ma tutta l’opera dello scrittore praghese. E fra l’altro sono condotte a partire da una premessa generale, polemica, riferita ai tentativi – fallimentari – di voler ridurre Franz Kafka in una qualche etichetta. Riflessione sociologica di fondo, che riguarda però più l’*uso* che del lavoro del praghese si è tentato di fare, specie dopo la Seconda guerra mondiale (il saggio di Adorno, iniziato nel 1942, si completa nel 1953), che la sua opera in sé.

Torneremo in seguito sulla questione, concentrandoci per adesso sul racconto che abbiamo ricordato.

La vicenda che lo scrittore racconta, pur nella sua natura estrema, surreale, impossibile, è nella sostanza, autobiografica.

Kafka è, e si sente, un escluso. A riflettere sulla sua vita, più che essere al crocevia di culture, lingue, eventi – personali e collettivi – è in un gorgo, in un maëlstrom. Non riesce a gestire le tensioni, è un estraneo in casa propria e nella sua città, pur essendovi legatissimo. Come è legato alla sua lingua d’origine e contemporaneamente a quella della città in cui è nato. È sin da giovane in cattive condizioni di salute, ed è succube della figura del padre, autoritario e austero, tanto che non osa neanche guardarlo in volto, lo percepisce come un “carceriere” (Mittner, cit, p. 1165)⁵⁰. Tutti questi elementi tirano – per alcuni è necessario, per

⁴⁸ Corsivo nostro.

⁴⁹ Corsivi nostri.

⁵⁰ Questo il punto di vista di Mittner, e di pressoché tutta la critica classica di Kafka. Cfr., però, n. 44, *supra*.

altri avrebbe potuto non essere così – in direzioni diverse, lacerando l'integrità dello scrittore, impedendo l'integrazione della sua identità. . .

Lo scrittore è un paria anche in casa propria, in cui si sente incatenato, prigioniero, non di qualcuno, ma in assoluto, in compagnia di un padre che lo disprezza e lo umilia (*ibidem*, p. 1161)⁵¹. La realtà esterna, la città, non può accoglierlo: lui, figlio di ebrei benestanti che disprezzano gli ebrei del ghetto, e che sono però osteggiati dai praghensi perché di lingua tedesca. . . Una casa quindi "dissacrata", in cui la religione non può resistere, tale è la distanza fra la morale religiosa e le relazioni malsane che suppurano in casa Kafka. Lo scrittore soffre dell'*Inseldesein*, cioè "... l'incapacità di adattarsi degli ebrei tedeschi di Praga." (Ripellino, 1973, p. 31). Una situazione insostenibile, in cui si può sopravvivere solo individuando un responsabile della propria sofferenza. Ma questo nemico può essere solo impersonale, astratto: poteri ed entità sovraperpersonali, metafisiche, che si materializzano in questa o in quella istituzione, come le grandi burocrazie capitalistiche ad esempio, o le società di assicurazioni (in cui lavorò per dieci anni), trasformate in banche, magari, come nel *Processo*, o in castelli, o ancora in tribunali. E meno individuate sono queste istituzioni, più rispondono ad un'idea di evanescenza, di opacità, di inconoscibilità – quindi di invulnerabilità.

È per questo che

"I personaggi e gli ambienti sono tutti privi, o quasi, di determinazioni concrete, essi risultano intercommutabili [...] diventano sigle astratte, interpretabili – o così sembra – a piacere, dell'assurdo che domina il mondo. [...] l'esistenzialismo tragico-assurdo di Kafka risulta dalla costante rimozione e dall'ostinato e talora anche subdolo mascheramento dei suoi reali problemi religiosi e sociali, che restano tuttavia il fermento vitale dell'opera complessiva." (Mittner, cit. p. 1161).

Così, nella *Metamorfosi*, Gregor si sente semplicemente indegno della famiglia e del padre, non può pensare di ribellarsi a lui. Pur essendo il sostegno della famiglia, si sente un parassita, e quindi non può meravigliarsi quando lo diventa: *nomina sunt numina*, in senso letterale. La realtà si crea dal linguaggio: apostrofato come uno scarafaggio (*ibidem*), si trasforma in una blatta. Ma, sentendo e ragionando ancora da uomo, non può fare a meno di comportarsi *come un uomo ritiene si debba comportare uno scarafaggio*: deve nascondersi. Questa la logica profonda della narrazione. Tutto si tiene, in una logica ferrea, nella sua assurdità. L'unico modo di sciogliere quel nodo scorsoio, quel "doppio legame", come sarà poi definita da Gregory Bateson (1976) quella situazione in cui, in una relazione emotivamente rilevante, per il ricevente di un messaggio la comunicazione presenta una contraddizione tra il livello del discorso esplicito e il livello della metacomunicazione, e la situazione è tale per cui questi non ha la possibilità di decidere a quale dei due livelli assegnare validità, e nemmeno di denunciarne a livello esplicito l'incongruenza: situazione che prelude secondo Bateson alla schizofrenia. Un labirinto senza uscite, insomma. Come labirinti senza uscite sono gli ambienti e le situazioni in cui si muovono i personaggi – gli alter ego narrativi – di Franz Kafka. La soluzione scelta da Gregor, in questo caso, è *prendere le cose*

⁵¹ Vedi la nota precedente.

alla lettera. Uscire dal doppio vincolo, unificando i significati dei due livelli ad uno – che però è il più punitivo.

Bateson pubblicò il suo *Toward a Theory of Schizophrenia* (ora in 1976, cit.) nel 1956. Qualche anno prima Theodor Adorno scriveva, invece, ragionando su *Il processo*:

“Con ragione, Cocteau ha attirato l’attenzione sul fatto che introdurre il sorprendente sotto forma di sogno, vuol dire togliergli il pungiglione. Lo stesso Kafka ha interrotto *Der Prozess* a una svolta decisiva con un sogno [...] ribadendo attraverso il contrasto con questo sogno il carattere di realtà di tutto il resto [...] *Kafka prende i sogni alla lettera ed è questo uno degli elementi più efficaci che provocano lo choc*. Viene eliminato tutto ciò che potrebbe scostarsi dal sogno e dalla sua logica prelogica e proprio per questo risulta eliminato il sogno stesso. *Non è lo spaventoso a provocare lo choc, bensì la sua ovvietà.*”⁵² (p. 253)

È utile ricordare come gli strumenti della psicologia dinamica (Ellenberger, 1976), e in particolare della psicanalisi, siano stati fra i più utilizzati per analizzare l’opera dello scrittore praghese. Ed è più che comprensibile, data la dimensione delirante in cui appaiono configurarsi gli scenari e agire i personaggi di Kafka. Ma, come per i bersagli delle polemiche di Adorno, accantoniamo per ora un possibile approfondimento della questione, ripromettendoci di riprenderlo in seguito.

Parallelamente ai racconti, Kafka lavorava ai suoi romanzi, interrompendosi però spesso. Comincia a progettare *Il processo* forse intorno al 1910, per poi abbandonarlo, e tornarci nel 1914. Ne conclude la stesura nel 1920, pur lasciando alcune parti incompiute, per farlo leggere e revisionare dal suo amico Max Brod, che lo farà pubblicare un anno dopo la morte dello scrittore, nonostante questi avesse chiesto che venisse distrutto.

Come nel caso de *La metamorfosi*, l’ingresso nello sconcertante universo del *Processo* è scandito da due frasi. Fra le più famose e – nella loro piana referenzialità – rivelatrici della cultura della modernità:

“Qualcuno doveva aver calunniato Josef K. Poiché senza che avesse fatto alcunché di male una mattina venne arrestato.” (Kafka, 1978, p. 317).

Josef K., stimato procuratore di banca, senza preavviso, non differentemente da Gregor Samsa, una mattina qualsiasi, con un rovesciamento vertiginoso rispetto alla normalità, dove il sonno è il luogo dell’irrazionale e la veglia quello della razionalità, si risveglia in una situazione che in un universo “normale”, definiremmo da incubo. Un incubo stranamente morbido, fluido, gommoso: viene “arrestato” su ordine del tribunale per una colpa che non conosce, e che non gli viene notificata:

“L’ispettore sbatté la scatola dei fiammiferi sul tavolino. «Lei è in errore, in un grave errore» disse. «Questi signori ed io stesso siamo del tutto secondari in questa sua faccenda, anzi non ne sappiamo quasi nulla [...] *Non le posso nemmeno dire che lei è accusato, o meglio, non so se lo sia. Lei è arrestato, questo è vero, ma non so altro.*»”⁵³ (Cit., p. 327).

⁵² Corsivi nostri.

⁵³ Corsivo nostro.

E rimane – esplicitamente – a piede libero. Sa però che è sotto l'autorità del tribunale, e che la burocrazia della legge è in movimento. Prima o poi si celebrerà il suo processo.

Josef K. non si ritiene uno sprovveduto, e decide di cominciare a darsi da fare. Attacca. Il che significa cercare la sede del tribunale, tentare di essere ricevuto, rivolgersi ad un avvocato... Questa ricerca lo conduce in un mondo da incubo, fatto di luoghi e palazzi fatiscenti, a contatto con personaggi sempre più bizzarri e fungibili, maschere intercambiabili, mute, malate, che appaiono all'improvviso attraverso situazioni che si replicano quasi ad annullare lo scorrere del tempo, come nel capitolo in cui sorprende in uno sgabuzzino "il bastonatore" che punisce i due "custodi" che avevano accompagnato l'ispettore il giorno del suo arresto:

"Signore, aspettiamo di essere bastonati perché tu ti sei lagnato col giudice istruttore."
(*Ibidem*, p. 394).

Per poi assistere il giorno dopo alla replica della stessa scena, come in un *dejà vu* predisposto in anticipo...

Un mondo lurido, lubrico, fatiscente, in cui i rapporti di causa/effetto sono indecidibili. Un tribunale "delle soffitte" scuro, labirintico, soffocante, che è aperto al pubblico di domenica, popolato di persone ai limiti o oltre la moralità, conniventi con un personale che approfitta di loro: dei favori delle donne, del lavoro irregolare dei dipendenti di più basso livello.

Josef K. non si sorprende di nulla, attraversa luoghi e tempi, incrocia persone, discute, litiga, contratta, viene sedotto dalle donne che incontra. Gli altri personaggi del romanzo appaiono e scompaiono – come lo zio Leni che compare improvvisamente (pp. 401 e segg.), lo conduce quasi di forza dall'avvocato, che è un uomo malato, costretto a letto, da dove svolge secondo modalità quasi esoteriche la sua funzione – si confondono l'uno nell'altro, con Josef sempre all'inseguimento di una colpa che non riesce a individuare:

"... è un procedimento solo se io lo riconosco come tale!" (p. 354).

Esclama durante una delle discussioni in cui è coinvolto Josef. Colpa da cui quindi non può difendersi. Gli spiega l'avvocato:

"... la difesa non è concessa dalla legge, ma soltanto tollerata, ed è persino in discussione se dal relativo paragrafo del codice si possa almeno dedurre la tolleranza. A rigore qui non esistono avvocati riconosciuti dal tribunale...". (p. 424).

Alla fine, senza neanche sapere perché, verrà giustiziato, quasi in forma privata, fuori città, in una cava:

"Ora le mani di uno dei due signori si posarono sulla gola di K. mentre l'altro gli immergeva il coltello nel cuore e lo girava due volte. Con gli occhi prossimi a spegnersi K. fece in tempo a vedere i signori che vicino al suo viso, guancia contro guancia, osservavano l'esito. «Come un cane!» disse e gli parve che la vergogna gli dovesse sopravvivere." (p. 532).

Josef K. è ormai diventato K. È pronto per interpretare un'altra delle maschere con cui Kafka traveste – meglio, svela – l'uomo del Novecento. L'agrimensore K. che viaggia verso l'universo de *Il Castello*.

L'agrimensore K., il protagonista del romanzo, giunge in un villaggio sovrastato dalla figura minacciosa del *Castello* in una gelida notte d'inverno. K. è stato convocato dal conte Westwest, il padrone del Castello. Stranamente, nonostante il fatto che la sua presenza lì sia il risultato di un invito preciso – che intuiamo autoritario e ultimativo – e che K. cerchi in tutti i modi di mettersi a disposizione del conte, i componenti della burocrazia del castello gli impediscono ogni volta di essere ricevuto.

A quanto pare, la richiesta di un agrimensore da parte del Castello è stata in seguito annullata, senza che K. potesse essere avvertito in tempo. E forse, possiamo immaginare, questo scarto temporale ha provocato lo stallo in cui K. si trova...

Fatto sta che K. si trova di fronte ad un muro di gomma, come lo Josef K. del *Processo*. Bloccato nel borgo adiacente alla rocca, mentre attende una risposta dai funzionari del Castello, K. cerca di entrare in confidenza con gli abitanti del villaggio, che però lo trattano sempre con ostilità, diffidenza, sospetto.

K. non appartiene al Castello, che infatti lo esclude, come viene respinto dal villaggio, forse perché percepito come contiguo al Castello. Sta di fatto che K. *vuole* arrivare al Castello, mentre il Castello lo *rifiuta* come indegno. E questa condizione di indeterminatezza lo colloca in un limbo in cui il tempo e lo spazio sono sospesi, e lui non è nulla.

Durante i suoi tentativi per essere accettato può osservare in varie occasioni come si svolgono i rapporti fra gli abitanti del Castello e quelli del villaggio, spesso incentrati sulla violenza, la forza, il disprezzo; incontra molte delle donne del villaggio, con cui intrattiene relazioni ambigue, assiste a scene sgradevoli, viene in alcune occasioni umiliato. Un mondo profondamente incomprensibile, malsano, contraddittorio.

Secondo Max Brod i progetti originali dell'autore prevedevano che il romanzo si concludesse con il protagonista K. ormai morente che, dopo aver passato l'intera vita nel villaggio in attesa di essere ricevuto dal conte, viene finalmente accettato dagli abitanti del villaggio stesso.

Nei fatti, l'edizione da noi consultata termina con K. che, trascinato da un cochiere, Gerstäcker, convinto che K. possa aiutarlo nei suoi rapporti con il personale del Castello, viene accolto dalla madre di questi:

“La stanza nella capanna di Gerstäcker era fiocamente illuminata dalla fiamma del focolare e da un moccolo di candela, alla cui luce una persona, curva in una nicchia sotto un trave inclinato e sporgente, leggeva un libro. Era la madre di Gerstäcker. Ella porse a K. la mano tremula e se lo fece sedere accanto, parlava a stento, si faticava a capirla, ma quel che diceva [*Fine del manoscritto*]” (cit., p. 904).

Un finale che non è un finale, naturalmente. Secondo Giuliano Baioni (1973, p. 164), uno dei più autorevoli studiosi di Franz Kafka in Italia, in realtà il finale vero, logico del romanzo sarebbe da individuare qualche decina di pagine

prima, nel passo in cui Bürgel, il segretario di uno dei funzionari di basso rango del castello, Erlanger, ha un colloquio con K.⁵⁴

È un passo in cui a K. sembra ormai – nei suoi tentativi di incrinare la monolitica burocrazia della rocca – cominciare a intravedere quello che potrebbe rivelarsi uno spiraglio.

Finalmente, dopo aver superato infiniti ostacoli, si trova di fronte a qualcuno che può aiutarlo, un interlocutore diretto della gerarchia: Erlanger è il primo segretario di Klamm, una delle potenze oscure del castello, colui che dovrebbe tenere i contatti diretti con K., sfuggente e indistinto, come vuole il significato del suo nome in ceco (dove *klam* vuol dire illusione). Ma anche qui, la situazione è vaga, indecidibile.

Bürgel si rivolge così a K., che può finalmente essere ricevuto da Erlanger:

“Vada subito, è già arrabbiato, cerchi di rabbonirlo [...] Via, che altro ha da fare qui? No, non si scusi per la sua sonnolenza, non c'è ragione. Le forze fisiche hanno certi limiti; *che colpa ne ha uno, se quei limiti sembrano poi significare qualcos'altro?* Nessuna, certo. *Così, nel proprio corso, il mondo corregge se stesso e serba l'equilibrio [...]* Certo vi sono occasioni in un certo senso troppo grosse perché uno se ne possa valere, cose che falliscono per sé e in sé.”⁵⁵ (*Ibidem*, p. 855).

Solo che K. non potrà parlare con Erlanger, ma solo ascoltarlo. Costui gli assegna un compito, riportare alla locanda una cameriera che era stata mandata via: “... far buona prova in questa modesta occasione potrà farle fare qualche passo avanti.” (*Ibidem*, p. 858).

Ma anche questa interazione diretta con un membro del Castello, questa *prova* che il Castello finalmente ha deciso di interloquire con lui, rimane nel vago, nell'indistinto...

La situazione rimane ambigua, o meglio duplice: questi spiragli sembrano apparirgli nel momento in cui, in realtà, comincia a far breccia fra la gente del villaggio. Non conoscendo le intenzioni dell'autore, possiamo solo ipotizzare che forse K., piuttosto che vedere spianarsi la sua strada verso il Castello, si sarebbe ritrovato ad essere non più escluso, ma conteso da tutte e due le comunità, in un prolungamento ulteriore dell'indecifrabile conflitto di cui è il fulcro, o la posta.

Valgono le parole di Bürgel riportate sopra: “Le forze fisiche hanno certi limiti... quei limiti sembrano poi significare qualcos'altro... nel proprio corso, il mondo corregge se stesso e serba l'equilibrio... vi sono occasioni in un certo senso troppo grosse perché uno se ne possa valere...”

Domina il principio di indeterminatezza, come in fisica. Oppure nei sogni – o nella follia. Tutto si riduce alla parola: se nella *Metamorfosi* Gregor Samsa, soverchiato dal mondo, rende letterale una metafora, schiacciando il significato col significante, e nel *Processo* Josef K. cerca puntigliosamente di combattere contro lo stesso mondo cercando di ritrovare il senso nascosto delle parole, decifrando il linguaggio del tribunale, nel *Castello* la parola esplode, diventa solo significante,

⁵⁴ Non tragga in inganno l'apparente discrepanza di date fra il saggio di Baioni e l'edizione del romanzo: questa, da noi richiamata, è la ristampa identica della prima edizione italiana di *Il Castello*, datata 1948, traduzione dall'edizione inglese di Anita Rho.

⁵⁵ Corsivi nostri.

abbandonando qualsiasi legame col significato. Come scrive Baioni a proposito del *Castello*:

“Quell’unica grande metafora che è il romanzo [...] si chiude all’esplicitazione del senso.” (cit. p. 150).

La notorietà di Franz Kafka, fra gli intellettuali come nell’immaginario collettivo – quindi nel parlare comune – è immensa. Valga come prova la diffusione dell’uso dell’aggettivo “kafkiano”. Il che stride con le difficoltà nella sua interpretazione, come nella lettura dei suoi scritti.

La spiegazione potrebbe essere nella circostanza che il peso che progressivamente Kafka si è conquistato nella cultura del Novecento, man mano che il secolo avanzava e sembrava confermare il senso della sua narrativa, ha provocato una sorta di *trickle effect*, attraverso cui la conoscenza – a volte fantastica, parziale – delle tematiche da lui affrontate ha determinato l’abitudine a usare l’aggettivo “kafkiano” per indicare tutte quelle situazioni in cui ci si sente in trappola, soverchiati, schiacciati da meccanismi incomprensibili e invincibili, da incubo – specie nel rapporto con le grandi burocrazie impersonali.

Diverso naturalmente è il caso della comunità degli studiosi e degli intellettuali, che hanno riconosciuto nello scrittore un araldo, se si vuole, profetico, di alcuni meccanismi messi in moto dalla modernizzazione e delle loro conseguenze sulla condizione dell’uomo contemporaneo man mano che la conoscenza dell’opera del praghese si diffondeva prima in Europa, poi nell’intero mondo occidentale.

III.2 Decifrare Kafka?

III.2.1 Decifrare Kafka? Walter Benjamin

Fra i primi a occuparsene, sia nel merito del lavoro dello scrittore, sia per rispondere ai suoi interpreti, è stato Walter Benjamin (1976), con uno scritto pubblicato nel 1934, *Franz Kafka. Per il decimo anniversario della sua morte*.

Benjamin si concentra sulla affinità che riconosce in Kafka fra l’autorità paterna e quella dei tribunali, quindi della Legge; sulla sporcizia che sembra un attributo fisso dei funzionari, dei burocrati che lo scrittore descrive; sulla immanenza, sulla *necessità* della colpa che ognuno di noi ha commesso, senza saperlo – senza *poterlo* sapere; sulla natura di parassiti dei padri e dei burocrati (*Ibidem*, p. 264).

In Kafka colpa e castigo hanno natura originaria, “preistorica”.

“I tribunali hanno bensì dei codici, ma codici che non si possono vedere [...] Leggi e norme definite rimangono, nella preistoria, leggi non scritte. L’uomo può violarle senza saperlo e incorrere così nel castigo.” (*Ibidem*, p. 264).

E sono connessi al *destino*:

“Ma per quanto crudelmente possa colpire chi non se l’aspetta, il castigo, nel senso del diritto, non è un caso, ma destino, che si rivela qui nella sua ambiguità.” (*Ibidem*).

La dimensione in cui ci troviamo è metafisica, ed ha i tratti dell'indecifrabilità, dell'imperscrutabilità. A ben vedere, proprio perché è inconoscibile, ci induce a scambiare per *caso*, ciò che è, invece, *destino*, fissato in origine. I labirinti refrattari a qualsiasi mappatura in cui si muovono i personaggi di Kafka – le sue varie incarnazioni – sono metafore di un territorio in cui la scelta è impossibile, non potendosi esercitare su nessuna, plausibile, mappa della realtà.

Per ragionare su Kafka Walter Benjamin fa continuamente riferimento al mondo arcaico, al pensiero magico, al mito. Franz Kafka è anteriore al mito, le sue parabole sono il prodotto di forze molto più antiche, ancor più ancestrali e profonde (p. 267). I suoi personaggi assomigliano ai servitori dei racconti di Robert Walser (p. 266), descritti da Benjamin quasi come esseri intermedi, esistenti fra il mondo soprannaturale e il mondo secolare: questo forse per superare la difficoltà insita nel cercare di districare i labirinti del senso costruiti dallo scrittore di Praga. Tanto che il tedesco, per spiegare il mondo di Kafka, riprende la definizione di “parabole” da lui attribuita alle narrazioni del praghese. Ma con una precisazione:

“... si potrebbe pensare che il romanzo (*Il processo*, n.d.a.) non sia altro che la parabola dispiegata. Ma il verbo «dispiegare» ha un doppio senso. Se il bocciolo si dispiega nel fiore, il bastimento di carta, che si insegna a fare ai bambini, si «dispiega» in un foglio liscio [...] le parabole di Kafka si dispiegano nel primo senso [...] Essi non sono parabole, ma non vogliono neppure essere presi di per se stessi; *sono fatti in modo da potersi citare, da potersi narrare a guisa di illustrazione.*”⁵⁶ (*Ibidem*, p. 272).

Le narrazioni di Franz Kafka appartengono a una forma anteriore, per le quali alla fine anche il termine di “parabola” è inadeguato: *illustrano, descrivono* il mondo “intermedio” delle sue storie (p. 281). Un mondo “preistorico”, perciò anteriore al Mito, che è il deposito di ciò che è arcano, orchesco, feroce, che incuba padri e “funzionari”, i guardiani della colpa di cui scrive Kafka. Da cui fino a lui ci ha preservati l'oblio, il recipiente da cui il praghese li ha riesumati, evocati.

Ed è per questo che le due interpretazioni di Kafka accreditate al tempo di Benjamin – quella psicanalitica e quella teologica, che assimilano le forze oscure che si oppongono ai personaggi di Kafka al padre, o a Dio – secondo il sociologo tedesco non funzionano (p. 277). Sono altre le forze primordiali, “preistoriche”, che appaiono al praghese: la *vergogna* per una colpa dimenticata, questa *colpa* stessa e il *castigo* connesso – ineludibili – e il *destino*. Che Kafka rievoca incrinando l'oblio in cui erano sepolte (*Ibidem*, p. 281). Ma queste potenze lo dominano, lo soverchiano, facendone un tramite perché le esprima, descrivendole in azione nelle sue “parabole”.

La prosa immaginifica, sontuosa – a volte intricata – di Walter Benjamin, carica di citazioni e di rimandi, richiama un mondo che ha a che fare col sacro, con una dimensione religiosa archetipa, fondativa, che sta al “... fondo del popolo tedesco come del popolo ebraico” (*Ibidem*, p. 284), le due nature dello scrittore. Quasi che in Kafka, nella sua scrittura, nella descrizione di una realtà sostanziale che starebbe al di sotto della realtà che avvertiamo, che per convenzione abbiamo deciso di condividere, ce ne sia un'altra che lo scrittore illumina, denunciando così la

⁵⁶ Corsivo nostro.

nostra viltà nel nascondere a noi stessi le componenti: *colpa, destino, castigo, vergogna*. Denunciando così lo smacco della modernità nei confronti delle *ere* precedenti (*ibidem*, p. 262), la “preistoria”, l’età del Mito.

Kafka, magari inconsapevolmente, come invasato da queste forze primigenie, si pone lateralmente, fuori del mondo e di se stesso, con un movimento però molto *moderno*:

“Nell’epoca della massima estraniamento degli uomini fra loro, dei rapporti infinitamente mediati [...] sono stati inventati il film e il grammofono. Nel film l’uomo non riconosce la propria andatura, nel grammofono non riconosce la propria voce. Ciò è confermato da esperimenti. La situazione del soggetto di questi esperimenti è quella di Kafka.” (*Ibidem*, p. 287).

Kafka è dentro e fuori la modernità, dentro e fuori la realtà. Questa condizione gli permette di descriverla nella sua dimensione oscura, segreta, disvelandola. Quasi un uomo “esterno”, adiacente a Robert Musil, l’uomo “postumo”.

Nel finale del suo scritto Walter Benjamin non può non tornare su un altro tema, sottinteso a tutto il suo saggio, e che non può lasciare inavaso, dopo aver liquidato l’interpretazione “teologica” dell’opera di Kafka: Dio. E con lui, la relazione fra il diritto e la giustizia. Proseguendo nel brano che abbiamo appena citato, Benjamin scrive “È questa situazione che lo rimanda (Kafka, n.d.a.) allo studio”. Studio che può portare alla giustizia. Studio che però non può essere quello della *Thorà*. Piuttosto quello del diritto, a condizione che sia solo studiato (*Ibidem*, p. 288).

Diritto e giustizia, nel loro intreccio con la religione – e con i libri sacri. Con lo studio della parola di Dio. Temi simili, anche se in forme diverse, a quelli cari ad altri scrittori di origine ebraica del periodo, come Hermann Broch, Karl Kraus.

Temî terminali. ai quali gli autori che stiamo esplorando finiscono sempre per tornare.

III.2.2 Decifrare Kafka? Theodor W. Adorno

Dopo Walter Benjamin anche Theodor W. Adorno, già richiamato più sopra, dedica un lungo saggio allo scrittore praghese. Adorno scrive su Kafka fra il 1942 e il 1953: ogni tanto torna al suo scritto e lo arricchisce. Ha presente il saggio di Benjamin, che cita esplicitamente, ma non condivide del tutto le posizioni del suo connazionale: pur se con articolazioni differenti – e con qualche divergenza – segue e incrocia il percorso tracciato da questi.

Della sua analisi alcuni passaggi appaiono cruciali, e particolarmente significativi ai fini del percorso che si sta cercando di tracciare in queste pagine.

Come si accennava più sopra, il francofortese parte dalla critica ai tentativi di piegare l’opera di Kafka ad analisi preconfezionate, ispirate a questo o quell’approccio, piuttosto che cercare di interpretarla nella sua dimensione originale – perché questa è la vera difficoltà, nel caso del praghese (Adorno, cit. p. 249).

Anche Adorno, come Benjamin, si esprime per immagini e citazioni, anche se in forma meno “poetica”. Forse per le difficoltà insite nel compito di “spiegare” la dimensione criptica, incommensurabile, di una scrittura che sembra farsi beffe dei tentativi di riduzione al referenziale.

Ma alcuni elementi appaiono chiari. Il punto di partenza, per entrare nell'opera di Kafka, è “prendere tutto alla lettera”, nel senso, riteniamo, di rendere denotative, referenziali le immagini che lo scrittore propone. Qui, secondo Adorno, emerge il legame con la tradizione ebraica del Pentateuco (*ibidem*, p. 252). Così, il praghese prende alla lettera anche i sogni, e li trasferisce nelle sue storie (*ibidem*, p. 253). Possiamo azzardare qui un'implicazione: se Kafka segue lo stesso principio della tradizione ebraica, per cui è la parola di Dio a creare il mondo, anche nel suo caso la parola – laicizzata – crea la realtà, nel senso di svelarla, solo che si tratta di un reale infinitamente meno gradevole e rassicurante di quello che agli uomini sembra di abitare – e di quello che ci si può aspettare dalla benevolenza divina. E infatti arriva lì dove non riesce neanche la psicanalisi – che secondo Adorno, a differenza di Benjamin, non può essere esclusa dall'orizzonte dello scrittore –, scava *al di sotto* del soggetto, “... sino alla dimensione materiale, sino al meramente esistente”. Fino, potremmo pensare, ad un livello di sensibilità primordiale, precedente al Sé: al puro dolore dell'esistenza (*ibidem*, p. 257). È per questo che le parabole di Kafka (parabole, come scrive anche Benjamin, ma a cui “... è stata sottratta la chiave” per interpretarle, p. 250), le sue immagini, esplodono come delle epifanie, dei *déjà vu*, condivisi, comuni. Estreme prove della fungibilità degli individui della nostra epoca, della loro intercambiabilità:

“L'uguaglianza, o l'intrigante somiglianza di più cose o persone, è uno dei motivi più tenaci in Kafka [...] *Tanto difficile è diventata per gli uomini l'individuazione e tanto incerta è rimasta fino ad oggi, che essi si spaventano mortalmente quando il velo che la copre viene sollevato anche solo di poco* [...] In Kafka tale disagio si è trasformato in panico. Il regno del *déjà vu* si popola di sosia, di fantasmi che ritornano, di larve [...] calchi del futuro, uomini fabbricati in serie, esemplari riprodotti meccanicamente, Epsilon huxleyani. *L'origine sociale dell'individuo si rivela alla fine come potere del suo annientamento*. L'opera di Kafka è un tentativo di riassorbirlo.”⁵⁷ (*Ibidem*, pp. 259-260).

In questa lunga citazione il nodo dell'analisi di Adorno emerge in pieno. L'opera di Kafka come denuncia della condizione di sofferenza infinita, ancestrale dell'uomo, e contemporaneamente del suo rinnovarsi di fronte alla spersonalizzazione. Tanto che non può non citare Robert Walser e Karl Kraus, consapevoli della stessa verità (*Ibidem*, p. 260).

Le larve spersonalizzate di cui scrive Adorno – intellettuale “organico”, seppur critico, all'epoca delle “grandi narrazioni” – come i loro padroni, sono gli abitanti della “tarda fase capitalistica” (*Ibidem*, p. 263).

Proseguendo la sua analisi, Adorno propone un legame fra la narrativa di Kafka e la letteratura espressionista. Secondo il tedesco, questa è paradossale, nel senso che narra ciò che *non si può* raccontare, e cioè un soggetto chiuso in se stesso, quindi praticamente privo di esistenza, privato della consapevolezza di sé, che non conosce una durata di vita. Perciò nell'opera del praghese manca la temporalità, l'idea di una continuità nel tempo delle vicende narrate, quindi una fine, un termine. Adorno ricorda ancora Walser, come modello di Kafka, ma a questi aggiunge Edgar Allan Poe, il poliziesco (ma un poliziesco in cui il colpevole non viene individuato). E ancora il marchese de Sade... (*Ibidem*, pp. 274-275). Il richiamo al cinema

⁵⁷ Corsivi nostri.

espressionista, quello di *Il gabinetto del Dr. Caligari* (1920) di Robert Wiene o del *Golem* (1920) di Paul Wegener viene spontaneo. E dà ulteriore spessore ad una immagine di Franz Kafka come autore del tutto organico alla sua epoca, ed alle tensioni che la attraversano e lacerano. Un ritorno – per certi versi – al gotico, al fantastico, le narrative che esprimono la crisi vissuta alle origini della modernità, la frizione fra sacro e secolare avvertita dalla borghesia nel momento in cui avverte l’affermarsi definitivo del proprio ordine sociale sull’ordine arcaico. Come scrive Tzvetan Todorov,

“Le XIXe siècle vivait, il est vrai, dans une métaphisique du réel et de l’imaginaire, et la littérature n’est rien d’autre que la mauvaise conscience de ce XIXe siècle positiviste.” (Todorov, 1970, p. 176).

Il fantastico esprime un’esitazione, un dubbio sulla realtà e sullo statuto degli eventi cui al protagonista del racconto pare di assistere (“Sono soprannaturali? Frutti del delirio? Spiegabili razionalmente?”), metafora della condizione di incertezza – secondo Todorov – in cui le nuove classi si trovarono nel dover scegliere fra mondo arcaico, ancora sacro, e mondo moderno, secolarizzato. La fase in cui emerge la consapevolezza del processo di “disincanto del mondo”. Ad uno sguardo superficiale Franz Kafka potrebbe sembrare collocarsi in una dimensione attigua a quella. Ma – e lo studioso francese lo mette in evidenza – non è così. Il mondo di Kafka già è altrove, non c’è più dubbio: *La metamorfosi*, il racconto più famoso del praghese, e che più è stato avvicinato all’area del fantastico, non descrive nessuna esitazione da parte dei personaggi, sulla realtà della trasformazione di Gregor in uno scarafaggio. Né il Josef K. del *Processo* si meraviglia più di tanto del fatto di essere perseguito dal tribunale. Quelli di Kafka sono mondi da incubo, ma l’incubo è nelle cose, *nel loro ordine naturale*. Solo, per descrivere questo mondo, il praghese richiama atmosfere già note, sperimentate. Nelle narrazioni kafkiane si possono cercare delle pretese allegoriche, ma *nulla autorizza ad esserne certi*. Kafka è letterale (*Ibidem*, pp. 177-181). Descrive – ribadiamo – una dimensione di realtà che ci appare come sostanziale, come finalmente esposta direttamente agli sguardi, senza filtri, senza interpretazioni. Una realtà primordiale, precedente a qualsiasi costruttivismo da parte della società. Ma che appare immediatamente vera, appartenente ad un ordine precedente: *déjà vu*, come scrive Adorno.

Una realtà in cui Kafka

“... costringe la pura soggettività, in quanto necessariamente estraniata a se stessa e reificata, a un’oggettività espressa appunto dalla propria alienazione. Il confine fra l’umano e il mondo delle cose si cancella.” (Adorno, cit., p. 271).

Un mondo in cui anche Dio torna alle sue attribuzioni primitive:

“... un Dio fatalmente ambiguo e minaccioso, che non suscita se non paura e orrore. La sua «purezza» [...] ristabilisce nell’orrore per l’assoluto ignoto l’antichissimo orrore dell’umanità irretita nella paura.” (*Ibidem*, p. 278).

Non resta che attendere la morte, a liberarci dalla sofferenza e dall’orrore.

“Attraverso la reificazione del soggetto, che comunque viene richiesta dal mondo, Kafka vuole, se possibile, battere il mondo stesso: la dimensione della morte diventa il messaggio della pace sabbatica.” (*Ibidem*, p. 281).

III.2.3 Decifrare Kafka? Fredric Jameson

Ladislao Mittner, scrivendo la sua *Storia della letteratura tedesca* (cit.) nel 1977, si aggiunge a Walter Benjamin e Theodor Adorno nel mettere in guardia contro una parte degli esegeti di Kafka, prendendosela con quello che definisce “kafkismo”: una tendenza, cresciuta prima, attorno e dopo la Seconda guerra mondiale, che si affiancava a quella letteratura – dei George Orwell, degli Aldous Huxley – che esprimeva la paura prima, il disorientamento poi, infine il rigetto delle utopie preludio dei totalitarismi. Ma – continua Mittner – prendendo da Kafka soltanto il mefitico, il sordido, il desolato, attribuendolo alla *propria* epoca, sradicando quindi l’arte del praghese dal suo vero terreno: il periodo precedente al Prima guerra mondiale, e trascurando così la vera ragione della grandezza del praghese: “l’impegno disperato di dominare l’abisso del nulla con la dura e nuda precisione dell’arte.” (Ivi, II60).

Più di recente, sul tema delle interpretazioni di Franz Kafka interviene Fredric Jameson (2007, cit., pp. 310-312), che nel suo studio sul postmodernismo affronta il tema della “scomparsa del Grande Scrittore”, attribuita appunto alla postmodernità.

Jameson usa Kafka come esempio di quell’aspetto della modernità consistente nella “sincronia dell’asincronico” (qui Jameson cita Ernst Bloch) intesa come coesistenza nello stesso spazio/tempo di fenomeni propri, ad esempio, di epoche diverse, citando *Il processo*, e in particolare la contraddizione che si instaura fra il tempo del moderno e il tempo arcaico: l’impiegato di banca Josef K., uomo intrappolato nelle routine della modernità, che vede irrompere nel suo universo l’arcaico tribunale fatto a immagine dell’impero austro-ungarico. Secondo Jameson, è proprio dalla presenza di questi elementi che nasce il piacere del testo in Kafka.

Ma – e questo è più interessante – Jameson nella sua discussione scrive anche dei tentativi di definire l’opera dello scrittore di Praga: citando Benjamin e Adorno, e le loro critiche ai tentativi di “spiegare” Kafka in termini psicoanalitici o teologici, afferma che è necessario aggiungere altri due approcci ai tentativi illeciti: quello esistenzialista, e quello marxista. Spiegare lo scrittore in termini di messa in scena dell’angoscia come fa il primo approccio, di rappresentazione della crisi della Cacania (per citare Musil) il secondo, si traduce in una soluzione debole, parziale. In pratica, tutte le analisi connesse ad una scuola di pensiero particolare sembrano essere messe sotto scacco da Kafka. E conclude:

“In Kafka come altrove, è dunque il singolare sovrapporsi di futuro e passato [...] a rappresentare la condizione di possibilità del modernismo avanzato, della sua produzione di forme e di messaggi estetici che potrebbero non aver più nulla in comune con la discontinuità da cui esso soltanto deriva.” (*Ibidem*).

Fredric Jameson sfugge insomma al rischio di commettere lo stesso errore di coloro che critica aggiungendosi a Benjamin, Adorno, Mittner, e individua un elemento che connette Kafka alla modernità, che ne fa un suo rappresentante: appunto quella “sincronia dell’asincronico”, quel “singolare sovrapporsi di futuro e

passato” che rompe la linearità, la fluidità del continuum spazio-temporale. In linea peraltro con le riflessioni di Stephen Kern (cit.) e David Harvey (cit.).

Ma, possiamo aggiungere, Franz Kafka mostra in pieno, forse nel modo più radicale, gli effetti devastanti di questa rivoluzione sull’individuo dell’epoca. La totale perdita degli ancoraggi, del rapporto con le determinazioni della vita quotidiana, la frantumazione delle relazioni tradizionali, avvertita in particolare dagli abitanti degli “imperi centrali” in lui emerge con particolare evidenza, anche se nelle forme dell’allegoria e di quelle parabole “senza chiave” di cui scrivono Adorno e Benjamin.

D’altra parte, la stessa crescente affermazione dello scrittore nei decenni successivi alla sua morte, il suo emergere come pilastro della cultura del Novecento, anche il suo progressivo traslare nell’immaginario e nel senso comune (si pensi all’invasione dell’aggettivo “kafkiano”, attribuito a un ben ampio spettro di situazioni), i tentativi continui di usarne l’opera come esempio delle varie scuole di pensiero analitico ne dimostrano l’appartenenza piena al canone della cultura della modernità.

Il riconoscersi in lui, il riconoscersi nella sua opera è – di per sé – un fenomeno di rilevanza sociologica.

Certo, Robert Musil, Thomas Mann, Franz Blei lo tenevano ben presente, anche se con accenti diversi. Ma un conto è il riconoscimento all’interno della cerchia ristretta dei contemporanei – fra l’altro affini per cultura e interessi – un conto è il permanere nella cultura e nell’immaginario oltre il periodo storico in cui si è vissuti.

Evidentemente la narrativa di Kafka riesce a cogliere, a mettere in scena temi fondamentali sulla vita e sull’uomo.

III.2.4 Decifrare Kafka? Anthony Giddens

Kafka – almeno rispetto alla direzione seguita fin qui in questo lavoro – prende in contropiede: appare irriducibile, per ora almeno, alla linea che si sta seguendo. Sicuramente sono in gioco l’identità come coproduzione individuo/società e la sua frantumazione/implosione/esplosione.

Ma... Kafka è un caso patologico, estremo, un paranoico/schizofrenico che quindi può essere studiato solo con le tecnologie della psichiatria e della psicanalisi?

O, volendo scartare questa ipotesi, è da affrontare con l’armamentario del “kafkismo”, e quindi proiettarlo sullo sfondo della claustrofobia generata da burocrazie onnipresenti, onniscienti – che di fatto hanno sostituito la forza coattiva della religione?

O c’è una terza via, legata più specificamente al discorso della sociologia comprendente e della fenomenologia?

Forse il problema è da porre nei termini di: *Perché Kafka è considerato universalmente uno dei pilastri della cultura del Novecento? Tanto da essere diventato mito?*⁵⁸ Cioè: *Se Kafka è così radicato, ci deve essere una ragione sociologica!*

Allora proviamo a ragionarci su: Kafka è ebreo. Un ebreo che ha fatto ampiamente i conti con la sua religione. E che forse, però, ne conserva una traccia,

⁵⁸ Per una definizione di “Mito” in questo contesto cfr. Lecerle, cit.

per così dire, nel suo nucleo più intimo. E quindi conserva in profondità l'idea della *colpa*, della *vergogna*, ma anche quella della inconoscibilità della relazione, laddove mai esista, fra le azioni dell'individuo e le loro conseguenze al cospetto di Dio.

Come, in fondo, vale per il protestantesimo, specie nelle sue forme più radicali: calvinismo e sette fondamentaliste (fra l'altro, forse è per questo che le colonie ebraiche hanno prosperato molto meglio nelle culture protestanti piuttosto che in quelle cattoliche...). Uno degli snodi della discussione che John Carroll conduce sul conflitto fra Riforma e Umanesimo nel suo *Il crollo della cultura occidentale* (2009, cit.), in cui tratta dell'impossibilità da parte dell'uomo moderno di risolvere, una volta liberatosi della presenza di Dio – e quindi del senso trascendente della colpa e della predestinazione – gli interrogativi sul senso dell'esistenza.

Il tema della differenza e della distanza fra *colpa* e *vergogna*, e del loro riferirsi a dimensioni del Sé differenti viene ripreso da più di uno studioso contemporaneo.

Antonio Cavicchia Scalamonti in *La morte Quattro variazioni sul tema* (2007, cit., p. 25), nell'introdurre il tema dell'*individualizzazione* cita Eric R. Dodds e il suo *I Greci e l'irrazionale*⁵⁹ per chiarire come il processo di individualizzazione che è strettamente correlato con lo sviluppo della cultura Occidentale sia caratterizzato dall'emergere dell'idea della responsabilità delle proprie azioni – e quindi dall'affermarsi dell'idea di *colpa* come correlato della consapevolezza di non aver agito secondo le leggi morali che governano la società. Dimensione estranea alle culture arcaiche, compresa quella greca classica, in cui, citando direttamente Dodds, "... quando un uomo agisce in modo contrario a quel sistema di disposizioni coscienti che, si dice, egli conosce, il suo atto non è propriamente suo, gli è stato imposto." (*Ibidem*).

E commenta: "Ciò che per noi fa parte dell'io, è per i Greci una voce interiore indipendente. [...] In poche parole, egli possiede una coscienza esteriorizzata, un super-io che agisce dall'esterno." (*Ibidem*).

Di conseguenza, ai Greci è estraneo il concetto di "colpa", mentre è vitale la conservazione della pubblica stima, la *timé*. Laddove questa venga a mancare, subentra la *vergogna*.

Sulla stessa falsariga scrive Anthony Giddens in *Identità e società moderna* (cit, pp. 82 e segg.), affermando che se la colpa è "... angoscia prodotta dalla paura della trasgressione." (p. 83), la vergogna invece è "... essenzialmente angoscia riguardante l'adeguamento *della narrazione tramite la quale l'individuo sostiene una biografia coerente.*"⁶⁰ (p. 84). Quindi – sostiene Giddens – interviene direttamente sullo statuto dell'identità personale.

Poche pagine prima (pp. 68-69) lo studioso inglese aveva definito l'identità sia in positivo, come:

"... il sé così come viene riflessivamente concepito dalla persona nei termini della sua stessa biografia."⁶¹ (p. 68),

⁵⁹ Il saggio, del 1950, è citato da Cavicchia Scalamonti nell'edizione Nuova Italia del 1973.

⁶⁰ Corsivo nostro.

⁶¹ Corsivo nel testo.

sia in negativo, confrontandola con la percezione che ne hanno coloro che hanno un Sé frammentato citando *L'io diviso* di Ronald D. Laing (1977), uno dei protagonisti della scena dell'antipsichiatria anglosassone degli anni Settanta del XX secolo. Giddens ricorda come lo psichiatra inglese citi proprio una frase di Kafka per esemplificare lo stato di totale frammentazione del Sé (Laing, cit., p. 124). La frase, tratta da *Dialogo col devoto*,⁶² incorporato poi in *Descrizione di una battaglia* recita:

“Non c'è mai stata una volta che io mi sia sentito convinto, dall'interno di me stesso, di essere vivo.” (1970, pp. 28 e segg).

Il ragionamento che conduce il sociologo inglese – dopo aver chiarito come il prendere esempio dai casi estremi ha solo una funzione euristica (Giddens, *ibidem*) – ha come scopo la definizione dei parametri dell'identità contemporanea in funzione della fiducia di fondo che gli individui hanno, e delle sfide poste da una società che da questi individui viene percepita come “società del rischio”. In cui, quindi, oltre al possibile senso della *colpa* per azioni commesse sentite come sbagliate, è possibile sentire *vergogna* perché ci si percepisce come inadeguati alle sfide che la stessa società in cui si vive espone, rifiutando fra l'altro una semplificazione che vuole che la vergogna sia sentita solo quando il proprio atto inaccettabile è pubblico, attribuendo al sentimento della colpa una dimensione solo privata (*Ibidem*, p. 84).

“La vergogna e la fiducia sono intimamente collegate tra di loro, in quanto l'esperienza della vergogna può minacciare o distruggere la fiducia.” (*Ibidem*, p. 85).

Il che conduce a una considerazione cruciale: seppure il sentimento della vergogna può servire a definire un tratto distintivo delle società arcaiche che le distingue da quella moderna, ciò non significa che il sentimento sia sparito. Anzi, agisce ancora, e riguarda quelle biografie dove il senso di integrità della propria identità è messo in discussione dall'idea di essere inadeguati ad affrontare le situazioni che la complessità della vita sociale pone – sempre più spesso, aggiungiamo – nello scorrere della Modernità. O, forse, anche se gli effetti sono gli stessi, quella che in Kafka è ancora vergogna, nell'uomo contemporaneo è la sensazione radicale della soverchiante “fatica di essere se stessi” (Ehrenberg, 1999, cit., *passim*). I sensi di colpa alla base delle nevrosi – “scoperte” e studiate da Sigmund Freud all'inizio del Novecento – si sono trasformati in qualcosa di più spaventoso: un'immanente senso di impotenza, di nucleare incapacità e inadeguatezza.

Da questo punto di vista, Kafka non farebbe altro che operare *in continuità* con il percorso, la traiettoria dell'individualizzazione – e con i suoi esiti nel

⁶² Nella traduzione da noi consultata il brano ha per titolo *Colloquio iniziato con l'orante*. Riteniamo necessario precisare comunque che, sempre in questa traduzione, il passaggio più affine a quello citato da Laing – e riferito da Giddens – suona così: “Una volta da bambino, dopo un breve sonno meridiano, apersi gli occhi e, *non ancora ben certo di essere vivo*, udii mia madre...” (Kafka, 1980, cit., p. 35). Una forzatura di Laing, forse, o una differenza di interpretazione fra i traduttori inglese e italiano, che a nostro avviso non inficia però né le sue riflessioni né quelle di Giddens.

Novecento – anticipando nelle sue narrazioni la dimensione di frantumazione radicale del Sé che sembra, per alcuni, caratterizzare la contemporaneità dopo aver segnato tutto il XX secolo.

Assunto il carattere profondamente autobiografico della prosa kafkiana, la breve battuta dal *Dialogo col devoto* riportata da Ronald Laing e ripresa poi da Anthony Giddens svela sì qualcosa di Franz Kafka, ma nella sua forza idealtipica permette di inferire qualcosa sull'identità come narrazione dell'uomo del Novecento, e questo, forse, può spiegare parte della fortuna dello scrittore praghese...

Robert Musil si trovò a scrivere che “Kafka è un caso particolare del tipo Walser”. Senza attardarsi a chiedersi se la frase del viennese implichi un giudizio di valore – e in che senso – possiamo ritenere che lo scrittore affermi una verità: Kafka e Walser sono simili – come notano anche Benjamin (cit. p. 266) e Adorno (cit. p. 260) – nel parlarci di individui desiderosi di annullarsi, di *sparire* come volontà autonome.

Questa tensione è stata attribuita in Kafka alla condizione nevrotica – prodotta dal suo stato di salute e dal difficilissimo rapporto col padre – ed è stata quindi spiegata – legittimamente – anche in chiave psicanalitica (Cfr. Baioni, cit., pp. 149-170)⁶³.

Dal canto suo, Robert Walser, a partire dalla sua opera, è stato accostato a Daniel Paul Schreber (Magris, 1978, cit., p.272), autore di una autobiografia che rimane fra i testi più significativi nello studio della psicosi (1991), uno dei casi clinici più affascinanti e più studiati dell'intero Novecento, da Sigmund Freud, a Elias Canetti, a Oliver Sacks. Due fra i più grandi scrittori della modernità e della sua crisi “spiegati” a partire da dimensioni di estremo disagio affettivo e mentale – quindi *identitario* – che scrivono fra l'altro negli anni in cui si afferma la psicanalisi come dispositivo e tecnologia per mappare ed esplorare le parti più oscure e nascoste del Sé. Una affinità, sicuramente significativa, fra Robert Walser, con cui abbiamo aperto questa discussione, e Franz Kafka con cui la chiudiamo. Con le parole di Adorno, a commento di un passaggio del *Castello*:

“Così Kafka si affratella con la morte [...] Il nome soltanto, che si rivela attraverso la morte naturale, e non l'anima vivente, si fa garante della parte immortale.” (Cit., pp. 281-282).

Ma che sia o meno connessa ad un disagio personale di origine familiare, su cui – come abbiamo annotato – Federico Campbell esprime precisi dubbi, resta il fatto che gli universi messi in scena da Franz Kafka rimandano ad una dimensione comune all'uomo del Novecento. Come scrive ancora l'autore messicano, il praghese ha fatto

“Quello che fanno generalmente tutti i veri romanzieri: ha inventato, esagerato, amplificato, tolto alcune cose inserendone altre. Non ha dissimulato le sue principali ossessioni: il senso di colpa, la ricerca del castigo, il celibato, le difficoltà matrimoniali e le sue crisi di panico. [...] Ha esagerato a proposito del posto occupato dal padre nella sua vita e ha midificato il ricordo infantile che aveva di lui.” (Campbell, cit. p. 65).

⁶³ Pur con le precisazioni successive, di cui scrive Federico Campbell.

Il che inserisce lo scrittore nella corrente principale di coloro che attraverso la letteratura, durante l'intero secolo XX, hanno interpretato e descritto inquietudini e dolori che non avevano tanto – o solo – origini individuali, ma collettive, ed in cui intere generazioni si sono riconosciute.

Tanto che, sempre Campbell, citando i diari del praghese, annota:

“La scrittura è stata il suo rifugio, il suo vero matrimonio, il suo modo obliquo di scongiurare la depressione e gli attacchi di panico. In modo compulsivo la scrittura ha cominciato a incorporarsi al suo respiro. Per questo ha scritto [...] «tutto ciò che non è letteratura mi annoia e la odio, perché mi disturba e mi toglie tempo».” (*Ibidem*).

III.2.5 Decifrare Kafka? Orson Welles

E a mostrare la forza con cui l'opera di Kafka si è radicata nella sensibilità della Modernità avviata al suo compimento, ad aggiungersi alle analisi degli studiosi c'è l'interpretazione estetica di uno dei maestri della storia del cinema: sui temi della legge, della colpa, della giustizia in Kafka un contributo straordinario viene fornito da Orson Welles nel 1962 che, dopo averli affrontati nella dimensione del romanzo di genere in *L'infernale Quinlan* (*A Touch of Evil*, 1958), realizza la trasposizione cinematografica de *Il processo* (*The Trial*).

Una delle sfide più impegnative che Orson Welles lancia a se stesso nel misurarsi con uno dei monumenti narrativi della cultura del Novecento, e con uno dei giganti della sua letteratura. Sfida vinta magnificamente, grazie a qualche omissione ed aggiunta al testo di Kafka, che inserite nel film, permettono di rispettarne rigorosamente il senso,

“(Il film) è fedele a quello che io ritengo lo spirito di Kafka...” rivendica Welles (Welles, Bogdanovich, cit. p. 292),

pur apportando una modifica sostanziale al finale della narrazione: a differenza che nel romanzo, dove

“Con gli occhi prossimi a spegnersi K. [...] «Come un cane!» disse e gli parve che la vergogna gli dovesse sopravvivere.”,

nel K. di Welles non c'è vergogna, c'è anzi sfida: Josef K. sfida i suoi boia ad ucciderlo, e questi – vilmente – rinunciano ad usare il coltello con cui dovevano giustiziarlo, si allontanano, e lanciano su Josef dei candelotti di dinamite che esplodono, uccidendo il giovane.

Nel film di Orson Welles Josef K. lotta fino alla fine contro un antagonista che lo svia, schiva i suoi affondi, non risponde alle sue domande, cerca di disorientarlo, e muore perché “Rifuta la sconfitta” (Welles Bogdanovich, p. 265). Josef combatte, non si rassegna, sfida e cerca continuamente di stanare i suoi persecutori – anzi, il suo persecutore, un apparato incomprensibile, sordo, cieco: lo stesso muro di gomma che abbiamo incontrato nel romanzo. Non c'è vergogna, non c'è colpa.

A pensarci bene, neanche nel romanzo c'è vergogna, in Josef K.: dopo la scoperta iniziale, di essere indagato, Joseph comincia a inseguire la sua colpa, la

cerca probabilmente sicuro che questa non esista. E, a “rileggere” il romanzo dopo il film di Welles e in piena tarda modernità, viene da riflettere sulla possibilità che forse la vergogna che sopravviene in Josef K. in punto di morte è solo l’effetto della sconfitta – una sconfitta metafisica – che ha subito, non quella che deriva dalla consapevolezza di una qualsiasi colpa: è la vergogna arcaica, quella dovuta all’esser esposto come nudo davanti al mondo, inerme e indifeso, in balia dei propri boia. Forse sente di aver perso la sua collocazione nel mondo – in effetti nell’universo delirante in cui è precipitato, questa è stata erosa lentamente ma sistematicamente – quindi il diritto alla pubblica stima, come nella Grecia classica, o, meglio ancora, sente di aver subito una totale perdita di identità: lo attende la morte, l’annullamento, l’abisso. La perdita totale del Sé.

Qui possiamo apprezzare in pieno il lavoro di attualizzazione – nel totale rispetto dello spirito del romanzo – che Welles conduce nel suo film: nella sua “conversazione” con Bogdanovich, il regista sottolinea che “... le scenografie erano il baricentro del film”⁶⁴ (*Ibidem*, p. 255). E queste collocano il romanzo in un tempo sfalsato, ubiquo, sospeso fra il *fin de siècle* e gli anni Sessanta del XX secolo, in un paese imprecisato, che però è assimilabile ad un qualsiasi paese centroeuropeo, presumibilmente opprimente e oppressivo. A questo proposito, Fredric Jameson coglie acutamente il punto:

“Così qui ci troviamo davanti a una coesistenza davvero singolare: un’economia moderna, o quanto meno in via di modernizzazione, e una struttura politica antiquata, circostanza che il grande film di Orson Welles tratto dal *Processo* ha colto vividamente mediante lo spazio stesso. Joseph K. vive in una moderna abitazione anonima della peggior specie, ma va in un tribunale ospitato nella logora magnificenza barocca (quando non in stanze simili a quelle dei vecchi caseggiati popolari), mentre gli spazi intermedi sono occupati dalle macerie vuote e dalle aree sfitte che preannunciano un futuro sviluppo urbano...” (Jameson, cit., p. 311).

Una implicazione di ciò che Jameson scrive sullo spazio nel film wellesiano riguarda il tempo: spazi connotati da appartenenze a epoche – a *tempi* – diversi, rimandano appunto a un tempo indefinibile, ubiquo, estraneo.

Percezione rafforzata dal montaggio, sempre più accelerato, fatto di passaggi senza soluzione di continuità da un luogo ad un altro, a costruire un labirinto spazio-temporale in cui Josef K. perde ogni prospettiva, ogni senso di continuità del tempo, di relazione fra un prima ed un dopo: i bassi soffitti claustrofobici dell’appartamento di K., che allargano e allungano gli spazi rafforzando l’effetto delle focali corte usate da Welles, cui si contrappongono i contrasti di luce degli ambienti più antichi, come nello studio dell’avvocato; l’ampiezza agorafobica degli esterni desolati e degli interni della sala e dei corridoi del tribunale, e la cupezza delle scale a chiocciola e delle stanze ingombre di detriti e cartacce creano una dimensione aliena, cupa, opprimente, spaesante. Un trionfo del perturbante, insomma: “un incubo surrealista”, con le parole di Orson Welles (Welles Bogdanovich, p. 287). Forse è la pellicola in cui Orson Welles raggiunge il punto più alto nella sua gestione del linguaggio cinematografico, sia in termini di posizionamento della macchina da presa e di organizzazione del montaggio, sia in

⁶⁴ Straordinaria la *location* di gran parte del film, la Gare d’Orsay dismessa come stazione ferroviaria, ma prima della sua ristrutturazione come museo.

termini di creazione, in senso stretto, dello spazio visivo. Come nella straordinaria carrellata in cui Josef K. (Anthony Perkins) e l'infermiera dell'avvocato, Leni (Romy Schneider) in un ambiente della casa dell'avvocato (lo stesso Welles) camminano in parallelo ai due lati di una specie di tramezzo fatto di specchi che si alternano ad intelaiature aperte e in cui, man mano che procede, K. – e lo spettatore – vede alternativamente se stesso e Leni spezzettando la percezione, quasi volendo svelare l'inganno di cui sono fatte le “stanze degli specchi” dei Luna Park: alternando specchi e cornici vuote il regista sembra voler mostrare quello che scrivono Benjamin e Adorno a proposito della consegna di Kafka, di sollevare il velo – deformante – che ci impedisce di guardare direttamente alla realtà.

O come il piano sequenza con la macchina da presa a precedere, spostandosi all'indietro, K. che fugge attraverso un tunnel fatto di assi di legno da cui filtra la luce...

L'esecuzione grottesca di Josef K., alla fine, è solo la ratifica di una morte già avvenuta, dichiarata nel momento in cui, all'inizio del film, questi viene svegliato dal suo sonno dall'ispettore di polizia – e per un attimo pensa di trovarsi in un incubo. Per cui, in fondo, tutto il suo agitarsi alla ricerca di un confronto con l'apparato della legge è solo la ricerca della strada che lo conduca al posto a lui riservato all'inferno – non quello dei malvagi, ma quello che attende tutti noi: nel film “Ci sono *tutte* le cose che ci angosciano.”⁶⁵ (*ibidem*, p. 290).

L'abisso che Welles ha intravisto e spalancato al nostro sguardo con *A Touch of Evil*, su cui torneremo, mostrandoci l'impossibilità di distinguere fra il Bene e il Male per la perdita di pertinenza di qualsiasi criterio di distinzione, si è aperto ad inghiottire K., come rappresentante della condizione umana nel contemporaneo, pescando nel clima dell'inizio del Novecento le radici dell'oggi, e chiosando così a modo suo la vicenda dell'individuo nato con l'Umanesimo.

L'analisi degli scrittori e delle opere fin qui presi in considerazione – come pure dei personaggi principali da costoro messi in scena, spesso palesemente autobiografici – ci hanno permesso di costruire un quadro delle tensioni, dei movimenti, dei traumi che hanno interessato le strutture identitarie del periodo storico che precede e accompagna la Prima guerra mondiale nei paesi dell'area dei cosiddetti “Imperi centrali” – la Mitteleuropa, insomma.

La premessa di questa analisi è che se – come molta letteratura sostiene (Kern, Harvey, ad es.) – il periodo che copre il primo ventennio del Novecento è teatro di trasformazioni strutturali tali da produrre una radicale crisi nella percezione del Sé e dell'identità personale, l'area geografica e culturale che abbiamo messo al centro dell'analisi esprime in maniera particolarmente drammatica questa crisi, vivendola acuitizzata per la contemporanea catastrofe dovuta al crollo di un intero sistema di valori, di istituzioni, di norme, quelli legati alla tradizionale cultura tedesca e austro-ungarica.

L'impatto della modernità avanzante anche in una società ancora tradizionale, unito a quello del disastro politico e istituzionale seguito alla sconfitta militare si rivela devastante, ma fa emergere anche energie introspettive e autoriflessive straordinarie.

⁶⁵ Corsivo nel testo.

Fra gli autori proposti, tre in particolare sembrano rappresentare più di tutti i “testimoni” delle conseguenze dei processi in corso: Robert Walser, Robert Musil, Franz Kafka, in connessione a tre strategie di risposta del Sé al processo sociale in atto: Walser, e il comprimere il Sé come in una prigione; Musil, e i tentativi di salvataggio del Sé mettendosi “di lato” rispetto alla società; Kafka, e lo schiacciamento del Sé, risultato di una sofferenza ineludibile, insopportabile.

Queste le ragioni del confronto che abbiamo cercato di istituire fra l’opera degli autori scelti e i fenomeni sociali del periodo, avvenuti nel segno della secolarizzazione e della modernizzazione: espandersi dell’industrializzazione, metropolitanizzazione, “demagizzazione” del mondo, sviluppo delle comunicazioni di massa, specializzazione del lavoro. Insomma, tutto ciò che è connesso alla nascita e all’affermarsi della *società di massa*, anche attraverso le tecnologie di produzione delle merci estetiche e dell’immaginario: il cinema, prima di tutto, cui presto dedicheremo ampio spazio.

Procedendo, abbiamo percepito una relazione che appare significativa fra l’origine culturale ebraica della maggior parte di questi autori e la loro capacità di rappresentare sull’individuo l’impatto dei processi in atto. Abbiamo anche accennato al possibile rapporto fra la specializzazione nelle professioni liberali di molti degli scrittori citati, quindi il loro distacco progressivo dall’identificazione diretta con l’intrapresa (spesso quella della propria famiglia), la possibile, conseguente alienazione in senso marxiano anche per costoro. Alienazione che diventa concausa della crisi identitaria che descriviamo.

Ma questa ipotesi produce un’altra serie di domande: la perdita del legame diretto con l’intrapresa incide sulla percezione, sul senso del *Beruf*, della “vocazione” in senso weberiano, interiorizzata anche da individui sì di origine ebraica, ma profondamente inseriti nella cultura centroeuropea? E in questo caso, non si alimenta anche delle conseguenze dei processi di secolarizzazione, partecipando quindi alla ridefinizione complessiva, ma in maniera specifica, del rapporto col sacro? E come si intreccia questa dinamica con il tema della *colpa*, di una colpa irresolvibile e immanente che sembra essere un tema latente in molti degli scrittori presi in esame? E il tema correlato della *vergogna*, che abbiamo visto essere così significativo in Franz Kafka, affiora all’analisi che si sta conducendo, o è solo una emergenza estrema, singolare, seppur “idealtipica”, espressa dallo scrittore praghese?

E ancora, se la dimensione del religioso forniva, tradizionalmente e statutariamente, un calco su cui percepire, esperire e descrivere – costruire socialmente – la realtà come intrisa di rapporti di causa-effetto fra le cose, i fenomeni, le vite, in senso prima teleologico, poi almeno causale, la ridefinizione del mondo emergente dalla crisi del sacro, non va nella direzione di intrecciarsi con l’affermarsi di teorie che denunciano l’impossibilità di istituire e descrivere proprio le relazioni causali fra i fenomeni? Si pensi, per fare un esempio, ancora alle teorie di Ernst Mach, di cui è così debitore Robert Musil.

Ancora, si pensi sotto un altro rispetto all’attenzione sempre maggiore al linguaggio come tecnologia fondativa della realtà sociale – e come anche queste riflessioni siano in profondità connesse alla religione ebraica, alla relazione che istituisce fra la Parola di Dio e la realtà del mondo.

Se tutto ciò è plausibile, il mondo che emerge dalla guerra è un mondo ancor più caotico, orchesco, pauroso, indecifrabile. In cui l'identità non può che vacillare, incrinarsi, infrangersi.

Domande da non eludere, o lasciare inevase.

Da riprendere dopo aver analizzato – sempre con la stessa attenzione ai *discorsi* dei testimoni dell'epoca analizzata – l'Europa che emerge dalla Prima, e si avvia verso la Seconda guerra mondiale, attraversando, come sostiene Eric J. Hobsbawm, un altro trentennio di conflitto. Affrontando, prima di tutto, i temi connessi all'affermarsi della società di massa e alle sue articolazioni.

Capitolo IV

Metropoli Massa Merce estetica

Nella prima parte di questo lavoro abbiamo cercato di descrivere come l'impatto dell'ingresso nel Novecento – inteso non come evento meramente cronologico, ma come “passaggio di stato” nell'affermarsi della Modernità – sulla percezione della propria identità si sia riflesso nelle opere di alcuni degli scrittori più importanti dello stesso secolo, tutti dell'area di lingua tedesca. Questo perché i temi del loro lavoro sono stati la parabola e il destino del Sé in relazione – implicita o esplicita – con le trasformazioni di cui sono stati testimoni diretti.

La decisione di scegliere in particolare *questa* area geografico-culturale è stata dovuta alla considerazione che se per l'intero Occidente la fase storica su cui ci si è concentrati è marcata da trasformazioni senza uguali nella storia precedente, il punto di catastrofe più forte, il centro della crisi che le accompagnò può essere individuato nell'area della Mitteleuropa, dove al mutamento generale si aggiunse la crisi verticale dell'intero sistema politico, culturale, sociale, che si intrecciò con la sconfitta nella Prima guerra mondiale.

E se Robert Walser, Franz Kafka, il Thomas Mann de *I Buddenbrook*, con accenti diversi anche Franz Werfel cui pure si è accennato, hanno descritto la crisi delle identità primo-novecentesche per così dire “in diretta”, concentrandosi sull'estraneità del Sé al mondo e quindi sulla sua solitudine, Robert Musil, Hermann Broch, ancora Mann con *La montagna incantata* hanno lavorato principalmente “di memoria”, “a posteriori”, a disastro già avvenuto, dai luoghi del loro esilio (la Svizzera per Musil, gli Stati Uniti per Broch e Mann), mentre una catastrofe ancora più devastante cominciava a intravedersi all'orizzonte.

Ma tutti si sono concentrati sul periodo che si chiude con la “Grande Guerra”. Naturalmente con accenti diversi. Walser ci parla apertamente di un individuo che rivendica l'esilio dal mondo, che si “sfila” dal disagio dell'esistenza; Kafka della battaglia condotta dal Sé contro un mondo sempre più alieno, incomprensibile, ostile, orchesco.

Mann, Broch si muovono su un piano diverso: appare evidente la relazione fra le vicissitudini del Sé nel contemporaneo e la dimensione sociale e politica delle trasformazioni in atto.

Per certi versi Musil si colloca nello spartiacque fra i due gruppi: al centro della sua opera maggiore è la vicenda di un individuo, ma la dimensione pubblica, collettiva, non è esclusa. Anzi, pur nella forma metaforica, simbolica, del microcosmo costituito da un ambiente “separato”, la dimensione sociale come sponda del percorso del Sé è più che presente.

Altri scrittori, contemporanei di questi, si sono concentrati sul *dopoguerra* – sempre provenendo dagli stessi luoghi: l'Austria, la Germania, i territori dei tramontati Imperi centrali – e sulle radici del Male assoluto che avrebbe impegnato l'Europa per l'intero periodo centrale del XX secolo. Pensiamo in particolare ad Alfred Döblin, Yvan (Iwan) Goll, Philip Roth, e, con accenti diversi, a Elias Canetti e Gottfried Benn.

L'epicentro dei loro lavori si sposta dall'ambiente collettivo, la metropoli, agli individui che la popolano: personaggi dislocati, marginali, come il sinologo Peter Kien – il personaggio più estremo di tutti – protagonista dell'unico romanzo di Elias Canetti, *Autodafé*. E, su un piano ancor più eccentrico, il “tolemaico”, il “fenotipo” di Gottfried Benn. Sono – tutti – “uomini della folla”.

Sono cioè tutte incarnazioni degli abitanti della *metropoli*, rappresentanti della *massa* in emersione: anomici, estremi, *irregolari*, se si vuole – paradigmatici, però, nella loro apparente eccentricità. Non sono gli unici, naturalmente: la letteratura del Novecento ce ne ha fornito altri magistrali esempi; uno per tutti, il Leopold Bloom dell'*Ulisse* di James Joyce (1984) – insieme alla rappresentazione dei *ritmi*, delle dinamiche, dei *discorsi* della città novecentesca, dell'intreccio di *flussi* comunicativi, ambientali e interiori al cui fulcro è il cittadino moderno (Cfr. Moretti, cit., 2003).

Durante il percorso sviluppato fin qui per collocare i discorsi dell'epoca sulle traiettorie lungo le quali si è articolata l'(auto)narrazione del primo Novecento, abbiamo più volte accennato ad alcuni dei fenomeni che hanno fatto da sfondo a questa narrazione: la *metropoli*, appunto, la *massa*, l'*opinione pubblica*.

Abbiamo richiamato, seppur di sfuggita, il *cinema* come forma di comunicazione organica – forse più di tutte le altre – al XX secolo. È necessario tornare sul tema, con qualche precisazione e approfondimento.

Trattando dell'*Uomo senza qualità* di Robert Musil abbiamo già discusso, seppur per sommi capi, del processo di modernizzazione e di come questo si sia articolato fino al passaggio fra il secolo XIX e il XX. Abbiamo accennato alla *metropolizzazione*, e a come con questo termine si intenda l'insieme di effetti che la modernizzazione ha avuto sulla struttura della vita associata in Occidente: industrializzazione, burocratizzazione, urbanizzazione – e moltiplicazione e accelerazione delle comunicazioni, intendendo sia i *trasporti*, sia la trasmissione di *informazioni* di qualsiasi genere.

A questi fenomeni di fondo ne sono connessi altri: prima di tutto lo sviluppo dell'idea di responsabilità – anche giuridica – e di opinione – sulla cosa pubblica; e quindi l'affermazione dell'idea di *opinione pubblica*. Abbiamo anche già fatto riferimento all'impatto che tutti questi mutamenti hanno avuto sulla definizione della relazione dell'individuo con la società, trattando delle traversie del Sé analizzate attraverso la lente di alcuni dei maggiori scrittori dell'epoca. Ma qui vogliamo affrontare altre questioni, che incrociano e avvolgono quella appena citata.

IV.I Fabbrica/Metropoli

IV.I.I Il *tempo*, lo *spazio* - Il *pubblico*, la *folla*, la *massa*

Stephen Kern nel suo *Il tempo e lo spazio* (cit., p. 367) ricorda di come Gertrude Stein, dopo il suo primo volo in aereo, riflettesse su come la Prima guerra mondiale fosse stata una guerra “cubista”.

Si racconta anche di come, all'apparizione per le vie di Parigi del primo autocarro militare mimetizzato che avesse visto, Pablo Picasso esclamasse: “Ma sì, siamo stati noi a inventarlo. Questo è cubismo.”

L'affermazione del pittore spagnolo a proposito dell'affinità fra una delle strade che la sperimentazione estetica delle avanguardie praticava e le tecnologie

della guerra può sembrare essere stata superficiale, fermarsi all'apparenza. Crediamo invece indichi molto di più.

Il cubismo, insieme alle altre avanguardie artistiche rispecchiava – attraverso la rottura del punto di vista unico e il superamento del codice prospettico rinascimentale – una delle modalità di adeguamento della rappresentazione alla rivoluzione che aveva investito il modo di percepire lo spazio e il tempo in quegli anni, in termini di *velocità* e di *simultaneità* (cfr. Kern, cit., pp. 141 e segg.).

Ma le radici di questa rivoluzione sono – l'abbiamo accennato – nello sviluppo impetuoso delle tecnologie della comunicazione. Intesa come *trasporto* di merci e persone, certo, ma anche come trasferimento di *informazioni* – commerciali, politiche, estetiche: ciò che oggi si intende più specificamente per “comunicazione”.

Lo sviluppo di queste tecnologie è strettamente intrecciato con il procedere dei fenomeni connessi alla modernizzazione, al trasmutare delle città ottocentesche in metropoli, all'aumento della complessità della società occidentale (fr. Kern, cit.; Abruzzese, 2003, cit.).

Sono anni in cui il tempo, il suo computo, il suo controllo sono al centro di dinamiche forti, determinanti: lo sviluppo dell'industria accelera grazie ai principi dell'*organizzazione scientifica del lavoro* elaborati da Frederick W. Taylor già dal 1883, e che furono poi pubblicati nel 1911 (Taylor, 1974).

Nello stesso 1883 le compagnie ferroviarie decidono di unificare gli orari sulle tratte da loro gestite. L'anno dopo i governi di venticinque paesi recepiscono la necessità di definire un'*ora legale* comune a cui si attenessero non solo le nazioni, ma anche i singoli comuni dei vari paesi, perché le comunicazioni potessero avere corso senza equivoci, intoppi, disastri. Risultato che si raggiunge con la Conferenza Internazionale dei Meridiani di Washington nel 1884, con la definizione del meridiano di Greenwich come meridiano “fondamentale” o “primo”, per rendere possibile la sincronizzazione del tempo pubblico in tutto il mondo. Decisione cui rimase estranea la Francia fino al 1911, quando – evidentemente – le difficoltà nella gestione della vita pubblica all'interno e con l'estero si fecero tali da indurla ad entrare nel sistema. Ma la spinta ai governi perché concordassero una unificazione dello scorrere del tempo non venne solo dalle compagnie ferroviarie: il problema della sincronizzazione dei tempi era sentito con forza anche dai militari, per esempio, dimostrando da subito come produzione e distruzione delle risorse fossero inestricabilmente intrecciate nella stessa logica.

Così descrive Stephen Kern questi avvenimenti:

“Il sostenitore più famoso dell'ora ufficiale, il conte Helmuth Von Moltke, nel 1891 fece appello al parlamento tedesco per la sua adozione. Egli mise in rilievo che la Germania aveva cinque differenti fusi orari, che avrebbero impedito il coordinamento dei piani militari...” (Kern, *ibidem*, p. 18).

E aggiunge che pochi anni dopo, allo scoppio della Prima guerra mondiale se ne sarebbero viste le implicazioni.

Ma, abbiamo visto, solo con l'ingresso nel XX secolo la logica del computo di un orario condiviso si poté affermare davvero. L'ora sociale si separa definitivamente – tranne che a Greenwich – dall'ora astronomica, marcando un

ulteriore piccolo ma forse significativo passo del disincantamento del mondo: il rapporto fra tempo della vita e tempo del cosmo si ridefinisce a partire dalle necessità delle istituzioni secolari, producendo un'altra incrinatura nella relazione simbolica fra cielo e terra.

L'altro potente agente nella definizione della vita della metropoli è il tempo del lavoro, scandito sul *tempo della fabbrica*. A partire dal diffondersi delle teorie di Taylor e della loro applicazione concreta alla produzione l'individuo dell'epoca è stretto tra due morse temporali: l'ora legale, che prescinde dalla sua esperienza diretta, e l'orario di lavoro, che cancella i suoi ritmi. Il tempo *personale* non esiste più:

“E come le ferrovie distrussero parte del caratteristico aspetto e dell'isolamento delle aree rurali, così l'imposizione del tempo pubblico universale s'intromise nell'unicità dell'*esperienza personale del tempo personale*.”⁶⁶ (*Ibidem*, p. 45).

Così Kern, che fa discendere questa condizione dallo sviluppo dell'economia, della città, delle burocrazie – e dei mezzi di comunicazione come il telefono e il radiotelegrafo – coglie il nucleo della nuova condizione percepita dall'individuo fra Ottocento e Novecento e, indirettamente, accennando alle aree rurali, di un altro elemento: il porsi della metropoli come *paradigma* di una nuova dimensione, che trasforma anche le aree non toccate direttamente dalla modernizzazione. Il tempo della modernità si espande e attraverso i ritmi della vita associata scandisce lo scorrere delle biografie individuali. Nelle capitali, come in periferia.

In realtà, seppure la grande città non era un fenomeno nuovo, perché la crescita delle aree urbane è un fenomeno che si articola lungo tutto lo sviluppo della società borghese, a partire dal decollo della rivoluzione industriale e dello spopolamento delle aree rurali a favore di quelle urbane (Cfr., ad es., Barrington Moore jr., 1969; Polanyi, 1974; Landes, 1978), è con l'ingresso nel Novecento che acquista un impulso devastante sulle forme tradizionali di organizzazione della vita associata.

Se le prime grandi città sono centri ancora prima di tutto di commercio, le metropoli industriali novecentesche sono implicate in un vero e proprio passaggio di stato, alla cui base il modello è la *fabbrica*.

La fabbrica diventa il calco da cui procedono le altre forme organizzative: le burocrazie, lo spazio urbano, le forme spettacolari. Si afferma quello che verrà definito “fordismo” (Cfr., ad es., Harvey, cit., 157 e segg.).

La percezione del rapporto con lo spazio e il tempo muta: le quattro dimensioni perdono solidità, continuità, linearità, regolarità. Le strutture della percezione si adeguano. Masse sempre più grandi, mentre viaggiano in omnibus, in metropolitana, anche a piedi, esperiscono un paesaggio urbano continuamente mutevole, fatto di prospettive che si modificano con il cambiare dell'altezza degli edifici, il susseguirsi degli angoli delle strade, il succedersi di cartelloni pubblicitari, immagini, suoni che si moltiplicano vertiginosamente (Cfr., ad es., Brancato, 1994, pp. 20 e segg.).

⁶⁶ Corsivo nostro.

L'individuo della metropoli acquista sempre più dimestichezza con uno spazio continuamente mutevole, spezzato, ellittico; e con un tempo che accelera e si contrae, si frantuma, si annulla, sembra fermarsi...

Interessanti da questo punto di vista le riflessioni di Wolfgang Schivelbusch, che in *Storia dei viaggi in ferrovia* (1988) argomenta su come sia possibile ipotizzare l'esistenza di una precisa relazione fra le trasformazioni nelle tecnologie dei trasporti e l'apparato psico-fisiologico del viaggiatore. Lo studioso riflette su come l'esperienza della velocità, e quindi di una percezione volatile, effimera degli oggetti visibili dal finestrino del treno induca la sensazione di annullamento di spazio e tempo (ivi, p. 178), e – pare – modificazioni nella corteccia cerebrale indelebili, che peraltro renderanno possibile anche decifrare il flusso di immagini – frammentario e vertiginoso – dell'audiovisivo.

Ritornando agli spazi fisici metropolitani, e agli stimoli visivi e uditivi che offrono, scrive magistralmente Georg Simmel:

“... le impressioni che perdurano, che si differenziano poco, o che si succedono e si alternano con una regolarità abitudinaria, consumano per così dire meno coscienza che non l'accumularsi veloce di immagini cangianti, o il contrasto brusco che si avverte entro ciò che si abbraccia in uno sguardo, o ancora il carattere inatteso di impressioni che si impongono all'attenzione [...] Così il tipo metropolitano – che naturalmente è circondato da mille modificazioni individuali – si crea un organo di difesa contro lo sradicamento di cui lo minacciano i flussi e le discrepanze del suo ambiente esteriore...” (Simmel, 2009, pp. 36-37).

Sergio Brancato sottolinea con efficacia le implicazioni del ragionamento del sociologo tedesco::

“Per Simmel, in sintesi, la metropoli è qualcosa di più di una città dalle dimensioni ingigantite: lo è nel senso che la metropoli si «edifica» come paradigma di se stessa. [...] L'attenzione di Simmel, nel quadro teorico della sua sociologia dei sensi, alla dimensione del sensorio che investe in termini nuovi il soggetto metropolitano è indicativa di un processo che le scienze sociali colgono e rappresentano, spesso con grande chiarezza.” (Brancato, 2003, pp. 77, 79).

Sembra per certi versi una descrizione di Ulrich Anders, o di Joseph Marti... E del protagonista di *Autodafé* di Elias Canetti, cui presto dedicheremo attenzione.

Questo individuo *deve* fare i conti con l'ambiente in cui si trova immerso: uno spazio/tempo in cui l'immagine è sempre più presente, invasiva, cruciale nella rappresentazione e nella mimesi delle risposte ai suoi bisogni di conoscenza, di informazione.

Poi, giunto sul luogo di lavoro, si adatta, si sussume ai ritmi coattivi e artificiali – scanditi dall'orologio – del tempo degli affari, o della fabbrica: della *ragione strumentale*. (Cfr. *Ibidem*, pp. 40-41).

Ma, in controtendenza, il tramonto dell'idea di linearità, di continuità, di *direzione*, connessa al tempo e allo spazio, avanza, e, oltre ad esser rappresentata nei prodotti estetici, si fa strada anche nelle scienze, naturali e umane, emergendo attraverso la filosofia, le teorie di Sigmund Freud, Albert Einstein, e finendo per incrinare anche una delle basi del pensiero occidentale: l'esistenza *oggettiva, assoluta*, di relazioni di causa-effetto fra determinati fenomeni, e prima di tutto la sua osservabilità. Fino alla definitiva presa di coscienza della impossibilità di

accedere alla intima natura del reale, come dimostra – o almeno sostiene – Ernst Mach nelle sue teorie.

A questa condizione si aggiunge come ulteriore elemento di disorientamento e disagio il procedere della “demagizzazione del mondo”, che contribuisce a sfibrare il tessuto di certezze su cui si sostenevano le società tradizionali, e che la prima modernità non aveva ancora del tutto sfibrato.

È un individuo lacerato, quello che si produce: conteso dalla *ratio* da un lato, dalla perdita degli ancoraggi tradizionali dall’altro, ancora vivi nelle “città di provincia” (*ibidem*, pp. 37; 38-39). Forse, per Simmel, solo l’individuo *blasé* riesce a sfuggire a questa condizione (*ibidem*, pp. 42-43) – e al rischio che la propria individualità si dissolva nella folla.

Georg Simmel, già nel 1903, avvertiva questa tensione, in apertura del suo intervento *La metropoli e la vita dello spirito*, già ampiamente citato in queste pagine:

“I problemi più profondi della vita moderna scaturiscono dalla pretesa dell’individuo di preservare l’indipendenza e la particolarità del suo essere determinato di fronte alle forze preponderanti della società, dell’eredità storica, della cultura esteriore e della tecnica – l’ultima metamorfosi della lotta con la natura che l’uomo primitivo deve condurre per la sua esistenza *fisica*.”⁶⁷ (Simmel, cit., p. 35).

Proseguendo nella sua argomentazione, il sociologo tedesco fa riferimento ai secoli subito precedenti per ricordare gli sforzi degli uomini, prima per liberarsi delle pastoie di morale, religione, stato, economia, poi per affermare l’autonomia individuale. Riferendosi alla sua epoca, richiama il movimento socialista e Friedrich Nietzsche per concludere:

“... in tutto ciò agisce lo stesso motivo fondamentale: la resistenza del soggetto a venir livellato e dissolto all’interno di un meccanismo tecnico-sociale.” (*Ibidem*).

Implicitamente Simmel richiama il contrasto profondo, la contraddizione implicata nel processo di modernizzazione. Lo sviluppo della tecnica e della razionalità da una parte libera l’uomo dai legacci delle concezioni assolute, trascendenti, dall’altro lo spinge ad emanciparsi dalla soggezione agli altri effetti della modernità: le burocrazie, la tecnica.

Un individuo che, preso in questa contraddizione, non smette di aver bisogno di una dimensione *mitica*, immaginaria, *patica*, per dare un senso alla sua condizione di disagio – come individuo e come elemento di una collettività.

Ancora Simmel, seppur non con queste parole, sembra percepire questa necessità, quando scrive della “sentimentalità” che caratterizzerebbe la vita nelle città di provincia (*Ibidem*, p. 37) – e che ancora si percepisce ad esempio in qualche passo de *La passeggiata* di Robert Walser. E che l’abitante della metropoli si troverebbe a soffocare per resistere alle condizioni della vita metropolitana.

Intanto la produzione in serie, la riproducibilità all’infinito delle merci *hard*, a partire dalla nascita della fotografia (Benjamin, 1966), si estende alla produzione delle merci estetiche (Abruzzese, 1973), dando vita a quella che impareremo a chiamare *cultura di massa* (Morin, 1963), in cui troveranno sbocco le istanze del

⁶⁷ Corsivo nel testo.

desiderio, le pulsioni più profonde, legittimate e liberate dal romanticismo in poi, man mano che procedeva la secolarizzazione. E che saranno, come vedremo in seguito, parte integrante della materia che formerà l'individuo del Novecento.

Ma le radici – e i semi – dei dispositivi estetici e patici del Novecento hanno la loro origine e cominciano a maturare durante il XIX secolo, nello scontro fra esotico e consueto, fra quotidiano e eccezionale, prodotto dalla sensazione che il mondo si riduca, diventi più piccolo, ma non per questo più familiare, attivando nuovi percorsi del desiderio e della paura. La stessa città, trasformandosi, acquista dimensioni inquietanti, estranee, mentre i suoi abitanti esprimono tratti segreti, misteriosi, pericolosi. E tutto ciò si riflette nella necessità di *vedere* rappresentata la realtà in trasformazione.

IV.I.2 La *metropoli*, lo *spettacolo*, l'*immaginario*: L'uomo della folla: ovunque e in nessun luogo

“Non molto tempo fa, verso la fine d'una sera d'autunno, sedevo presso l'ampia finestra centinata del caffè D... a Londra.” (Poe, 1974, p. 264).

Così, dopo un breve capoverso introduttivo, dovuto al formato che ha scelto per la storia che si appresta a narrare, Edgar Allan Poe comincia a raccontare del suo incontro con *L'uomo della folla*.

Lo scrittore comincia a descrivere in prima persona la multiforme popolazione che affolla la città, che lui osserva dalla vetrina del caffè, elencando le varie categorie di persone che gli passano davanti, come viste dentro uno schermo: uomini d'affari, borghesi, lavoratori di vario rango.

Poi, a un certo punto, il suo sguardo viene catturato da

“... una fisionomia da cui la mia attenzione fu di colpo arrestata e assorbita, per l'assoluta idiosincrasia della sua espressione. Mai avevo visto prima d'allora alcuna cosa che le rassomigliasse, neanche lontanamente. Ricordo benissimo che, al vederla, il mio primo pensiero fu che se l'avesse veduta Retzsch, l'avrebbe preferita di gran lunga per le sue incarnazioni pittoriche del demonio.”⁶⁸ (*Ibidem*, pp. 268-269).

Il narratore è folgorato dalla vista di questo personaggio, ne coglie come in un lampo l'espressione, e ciò che questa rivela: intelligenza, prima di tutto, ma “sanguinarietà”, “spilorceria”, “avidità”, “malizia”, “sangue freddo”, e altro. Un concentrato di passioni violente, ma anche di spirito calcolatore. La “voce narrante”, potremmo dire, decide di volerne sapere di più. Presi al volo cappello e soprabito, comincia a seguire l'uomo. Può intanto coglierne l'aspetto fisico:

“... era basso di statura, esile e apparentemente debolissimo; i suoi panni erano, in generale, sporchi e laceri...”. (*Ibidem*).

Comunque intravede l'uso di biancheria di fine qualità, seppur lurida, ma anche un diamante – e un pugnale.

⁶⁸ Moritz Friedrich A. Retzsch (1779-1857), pittore e illustratore tedesco, illustrò il *Faust* di Goethe, e opere di Shakespeare e di Shiller. Fra gli altri, è famoso il suo dipinto della partita a scacchi col demonio.

Si tratta chiaramente di un criminale, di un fuorilegge.

Il nostro narratore comincia a seguirlo, incuriosito dal personaggio, attraverso i vari quartieri e ambienti che costui bazzica, mentre la giornata avanza, fino a notte. Si tratta di un viaggio, quasi una lunga “panoramica” in “piano sequenza” per usare i termini del gergo cinematografico, con cui Edgar Allan Poe descrive la città – la metropoli – londinese. Una descrizione in cui i luoghi, la luce, gli ambienti e la folla che li anima sottolineano il mutare dei suoi stati d’animo, e convergono a collocare meglio l’oggetto dell’attenzione del narratore. Questi lo segue in tutto il suo girovagare, mentre si addensa la nebbia e comincia a scendere una fitta pioggia. Il vecchio attraversa luoghi affollati, per poi inoltrarsi in vicolacci quasi deserti, tortuosi, luridi, fino ad uno dei quartieri più malfamati di Londra, per poi addentrarsi in un bazar, esitante quando passa per le vie più solitarie, sicuro e deciso nei luoghi più affollati... Per poi tornare indietro, e all’alba ritrovarsi nel luogo, davanti al caffè D... dove era cominciata l’avventura del narratore. E qui questi trae le sue conclusioni, e capisce il perché del suo comportamento, incerto ed esitante quando da solo, energico e deciso nelle zone più popolate:

“... è il tipo e il genio del crimine recondito. Egli ricusa di star solo. È *l'uomo della folla*. Seguirlo sarebbe inutile, perché non apprenderei nulla di più, né di lui, né delle sue azioni.”⁶⁹ (*Ibidem*, p. 273).

Nel breve racconto dello scrittore americano si colgono alcuni degli elementi sensibili della cultura del Novecento: la dimensione spettacolare della *folla*, della *metropoli* – della *merce* nei bazar, nella luce cangiante, ingannevole, metamorfica dei lampioni a gas. Un territorio che passa dal familiare allo sconosciuto, che si trasforma di continuo sotto gli occhi di chi lo abita, spettatore involontario e affascinato del farsi della città.

In effetti, Edgar Allan Poe (1809-1849) è da annoverare fra le figure più importanti della letteratura americana. È, prima di Conan Doyle, l’inventore del racconto poliziesco e del giallo psicologico, e può essere considerato anche uno dei rappresentanti maggiori del romanzo gotico, di cui rielabora la dimensione misteriosa, orrorifica, angosciante, nonostante la sua vita e le sue opere siano posteriori rispetto al periodo di diffusione del genere, dalle cui ambientazioni tipiche si svincola, per svilupparne – modernamente – gli aspetti psicologici, indagando e mettendo in scena nei suoi lavori ossessioni e incubi che a posteriori sembrano anticipare la *scoperta dell'inconscio* (Ellenberger, 1993), tanto da essere considerato dai decadentisti un loro precursore e da indurre Jacques Lacan, più di recente, a dedicare uno dei suoi *Seminari* (1978, pp. 225 e segg.) al racconto *La lettera rubata*.

La Londra di Poe è un luogo ancora esotico: centro di tutti i traffici, la vera grande metropoli mondiale, quando ancora in America non se ne conoscevano:

“La via era stretta e lunga [...] i passanti si ridussero, a grado a grado, alla quantità approssimativa della gente che si vede di solito in Broadway, presso il parco, a mezzogiorno; *tanto grande è la differenza tra la folla londinese e quella della più frequentata città americana.*”⁷⁰ (Poe, cit., p. 270).

⁶⁹ Corsivo nel testo.

⁷⁰ Corsivo nostro.

La “più frequentata città americana”, il cuore di New York, alla metà del XIX secolo in confronto a Londra è una cittadina di provincia. Quest’ultima è la vera metropoli, variegata, incomprensibile, cangiante, così grande da essere tante città in una, e da non poter essere compresa dallo sguardo, se non da uno sguardo mobile, continuamente rimesso a fuoco sulla nuova prospettiva che si apre svoltando un angolo, fermandosi a girare su se stessi per guardarsi intorno – che la si percorra a piedi o in carrozza. Pericolosa, perché abitata da personaggi incomprensibili, irriducibili alle categorie esplicative tradizionali. Uomini nuovi, estranei alla dimensione della vecchia popolazione cittadina, per cui chiunque era ri-conoscibile. E fa paura: perché incarna una forma *nuova*, fino ad allora mai vista, estranea, aliena, ancora incomprensibile.

È la città che, in seguito, ospiterà le gesta di Mr. Hyde (Stevenson, 2009) e del conte Dracula (Stoker, 2009), creature della modernità che si misura con l’ignoto, e cerca negli interdetti della tradizione soprannaturale (Dracula) o nella presunzione della modernità scientifica (Jekyll/Hyde) figure nuove per dare corpo alle proprie paure.

Precocemente, Edgar Allan Poe elabora e mette in scena tutti gli elementi delle future società e cultura di massa, e nello stesso tempo ne fornisce le chiavi interpretative.

Il narratore dell’*Uomo della folla* è di fatto l’individuo *blasé* di cui scrive Simmel. Ma non è lui il protagonista del racconto: lo sono la città e l’*uomo della folla*, l’una il complemento dell’altro. Un *Altro* comunque fungibile: potrebbe scambiarsi con chiunque. Un essere senza volto, senza identità – al di là dei tratti che *in quell’occasione* lo contraddistinguono. Straniero a noi tutti – e a se stesso.

La popolazione della Londra descritta da Poe è composta da uomini d’affari, signori, commessi, mercanti. Uomini della modernità mercantile. È ancora *folla*, non c’è ancora posto per *la massa*. Ma questa vi è prefigurata dal “tipo e il genio del crimine recondito”, rappresentante ante litteram delle “classi pericolose” (Chevalier, 1976), che non potendo ancora essere identificato, non può essere che un criminale. L’*uomo della massa* che spunta all’orizzonte – l’operaio di fabbrica? – viene ridotto per il pubblico borghese a categorie riconoscibili, classificabili.

In Edgar Allan Poe c’è questo, ma c’è anche l’istanza dell’immagine, del *mostrare* la realtà nuova che si dispiega. Da qui una scrittura che sta fra la cronaca giornalistica (ancor di più nei suoi racconti proto-polizieschi, *L’assassinio di Marie Roget*, *Il delitto della Rue Morgue*) e il racconto per immagini, già in movimento. Il narratore dell’*Uomo della folla* vede non visto, dapprima da una vetrina, poi seguendolo, l’oggetto della sua curiosità, fino a piazzarglisi davanti, in piena vista, *senza che lui faccia segno di averlo notato* (*ibidem*, p. 273). Come succederà allo spettatore a cinema, partecipa degli eventi nel loro svolgersi, rimanendone all’esterno, invisibile a coloro che si muovono nel campo definito dallo schermo.

Acutamente consapevole delle trasformazioni che stanno investendo l’identità dell’intellettuale grazie allo sviluppo delle tecnologie della stampa, all’aumento della diffusione della pagina scritta, allo sviluppo della riproducibilità tecnica dell’opera d’arte, Poe riorganizza il suo lavoro ed esplicita il suo punto di vista in *Filosofia della composizione* (Poe, *ivi*, pp. 1071 e segg.): dopo aver liquidato le pretese di “squisita frenesia” che coglierebbe magicamente il poeta ispirandolo (p. 1072),

“svela” la logica con cui lavora, citando una delle sue poesie più famose, *Il corvo* (p. 1073), e approfitta per dichiarare:

“Se un’opera letteraria è troppo lunga per essere letta in una sola seduta, dobbiamo rassegnarci a fare a meno dell’effetto immensamente importante che deriva dall’unità di impressione – poiché, se si richiedono due sedute, intervengono gli affari del mondo, e qualunque caratteristica di totalità vien subito distrutta.” (*Ibidem*).

Poe è perfettamente consapevole dell’intreccio fra gli “affari del mondo” – il lavoro, la famiglia, le occasioni e i doveri mondani – e le pratiche di consumo culturale; come è consapevole della necessità di esplicitare e dichiarare l’esistenza delle tecnologie della “creazione” artistica. La sua è la battaglia dell’intellettuale d’élite, auratico, tradizionale, artigiano, geloso della dimensione “concreta” del suo lavoro, contro l’avanzare della riproduzione di massa delle merci culturali. Ma, lucidamente, denuncia e rivendica la natura del proprio statuto di artista che cerca di non soccombere ai dispositivi della nascente industria culturale. E sembra quasi prefigurare il desiderio di narrazioni fatte di *immagini in movimento*: attraverso racconti come *L’uomo della folla*, certo, che già anticipano il linguaggio del cinema; ma anche attraverso le sue riflessioni teoriche. Quei brevi passaggi: “... in una sola seduta”, “... gli affari del mondo”, dichiarano implicitamente la necessità di spazi/tempi protetti, dedicati ad una fruizione esclusiva, esaustiva dell’opera narrativa – senza interferenze di sorta. Luoghi sospesi, come la poltrona del proprio salotto, che diventerà la poltrona della sala cinematografica.

E questa attenzione alla natura del nuovo pubblico lo conduce a *rappresentarlo* da una parte – come nel racconto discusso più sopra – a esplorarne le istanze – come nel *Corvo* e in generale in tutti i suoi racconti: quelli fantastici e gotici, quelli che prefigurano il poliziesco moderno. Nei nuovi scenari metropolitani Edgar Allan Poe insedia e fa rivivere i mostri e i fantasmi dell’immaginario arcaico, già preservato e richiamato dal romanzo gotico, con una scrittura che *desidera* esplicitamente di essere trasformata in immagine (Cfr. Abruzzese, 1979). L’invenzione della fotografia, di appena due decenni precedente, ha provocato una delle catastrofi alla radice della nascita dell’industria culturale di massa, dell’immaginario collettivo in senso contemporaneo.

Sullo stesso piano, Sergio Brancato, confrontando la situazione di XIX e XX secolo dal punto di vista dello sviluppo del sistema mediatico, scrive:

“... l’Ottocento era stato un secolo *letteralmente affamato di immagini*, ovvero di modalità capaci di ricostituire il tessuto dello scambio simbolico all’interno di un orizzonte antropologico mutato dalle conquiste della tecnica e dalla loro ricaduta sociale...”⁷¹ (Brancato, 2003, cit. p. 30).

D’altra parte, come scrive Siegbert S. Praver nel suo *I figli del Dottor Caligari* (1981, pp. 19-21), già nella prima metà dell’Ottocento i teatri erano affollati di spettatori attirati dalle riduzioni per il palcoscenico di romanzi come il *Frankenstein* di Mary Shelley o *Il vampiro* di John Polidori. E riporta al proposito alcune frasi della Shelley stessa, che annota “l’ansia spasmodica” mostrata dal pubblico per le vicende che si svolgevano sul palcoscenico.

⁷¹ Corsivo nostro.

Dalla prospettiva della filmologia, Roberto Nepoti conferma le considerazioni del sociologo:

“Si è sentito spesso parlare di un «bisogno» di cinema, come espressione di una durevole tendenza inconscia che trovò esito negli ultimi anni del XIX secolo, allorché ricercatori di molti Paesi occidentali, spesso all’insaputa l’uno dell’altro, si concentrarono sulla realizzazione di apparecchiature e procedimenti per la visione delle immagini in movimento. Tipico del pensiero inconscio, il desiderio di vedere immagini esercita da sempre una forte attrazione sull’essere umano, senza lasciarsi soffocare dal pensiero logico della vita conscia: trasferito al campo estetico, tale desiderio sarebbe alla base del cinema. Dunque, il *movimento* delle immagini è in sé fonte di piacere, capace di avvincere lo spettatore allo schermo.”⁷² (Nepoti, 2004, p. 232).

Un groviglio di fenomeni e tensioni che Alberto Abruzzese descrive e commenta ampiamente in *La grande scimmia* (1979):

“L’immaginario collettivo fin dalla sua genesi cominciamo a concepirlo come un gigantesco apparato produttivo in cui il capitale, i mezzi di produzione e il lavoro sono costituiti da apparati di settore integrati in vasti sistemi di produzione, circolazione e consumo [...] Una storia dei momenti centrali di questo processo ci conduce all’esperienza estetica romantica [...] Una prospettiva, questa, che ci porterà a mettere in luce il ruolo centrale di Edgar Allan Poe.” (p. 23).

Dopo aver richiamato il legame stretto, costitutivo, fra lo scrittore americano e il romanzo d’appendice, e le trasformazioni che investono il rapporto fra il *pubblico*, cioè la *folla*, la città, il letterato, il sociologo torna esplicitamente a scrivere di Poe per descrivere la strategia con cui questi difende il suo ruolo:

“L’artista quindi per comunicare *dovrebbe* confondersi con la massa.

Ciò che farà Poe individuando e costruendo l’individuo-massa nel momento più acuto della sua nevrosi. In lui infatti il meccanismo della trasgressione tra il singolo e gli altri fonda il principio del grottesco: dall’uomo della folla al saggio sulla caricatura, la trasgressione si fonda sulla non accettazione della civiltà, sul rifiuto del progresso. Ecco allora che l’artista, per informare della sua esistenza una società che è già data come sistema compiuto di informazione, deve concepire un messaggio-trauma: deve essere capace di produrre artigianalmente ciò che la società industriale produce tecnologicamente.”⁷³ (*ibidem*, pp. 37-38).

Siamo in un momento di formidabili torsioni, che interessano tutto il sistema società-individuo-cultura: la produzione estetica si riorganizza a partire dagli sviluppi dall’industrializzazione; l’individuo si ritrova a subire le trasformazioni in atto nell’intera formazione sociale di cui fa parte, conteso fra le ragioni del nuovo ordine emergente e le istanze delle pulsioni interiori; il letterato partecipa del conflitto e riorganizza il suo lavoro, recuperando l’immaginario tradizionale al servizio della sua attualizzazione e della rappresentazione delle nuove tensioni e delle nuove paure, vivendo l’incombere dell’immagine come forma elettiva della rappresentazione del reale e dell’immaginario.

Si può ipotizzare che lo stesso regime del *sogno* stia cambiando statuto conoscitivo: da luogo del dialogo con le forze del sacro e del soprannaturale, cominci ad acquistare almeno a partire dall’Illuminismo, per transitare attraverso il Romanticismo, celebrando il *sublime*, le passioni, la vertigine del patico, una sua

⁷² Corsivo nel testo.

⁷³ Corsivo nel testo.

dimensione profana che ne fa il luogo dove nasce e si esprime il desiderio. E con esso, il corpo e le sue istanze cominciano ad acquistare legittimità.

Necessariamente, il percorso dei letterati di cui Poe si fa esempio si intreccia con quello degli illustratori: Giovanni Piranesi, Isidore Grandville, Gustave Doré. L'immaginario si riorganizza, attorno alla dimensione iconica, recuperando l'esoticità del passato storico – ormai mitico – che legittima il presente e lo riclassifica (*ibidem*, pp. 19 e segg.).

Si produce un nuovo ordine della rappresentazione – scrittura e immagine insieme – che soddisfa nuove modalità dello sguardo. Si produce

“... un nuovo «genere» di visione, capace di offrire secondo un preciso codice dello sguardo un universo culturale e figurale sterminato, smontato e rimontato per un supporto di natura innivativa: *la pagina illustrata*.”⁷⁴ (*Ibidem*, p. 32).

Il lettore impara a spostare lo sguardo dalla scrittura all'immagine, a organizzare continuamente la corrispondenza fra i due registri. Siamo a un passo dal fumetto, e dal cinema.

IV.2 Il cinema

IV.2.1 Cinematografo e cinema

Quando, il 28 dicembre 1895, i fratelli Lumière al “Grand Café” sul Boulevard des Capucines di Parigi orchestrarono la prima proiezione cinematografica pubblica su pellicola proiettando dieci film di circa mezzo minuto ciascuno, probabilmente ancora nessuno pensava al *cinema*, alla poderosa macchina di produzione di immaginario e di riflessione sul reale che questo sarebbe diventato di lì a pochi anni. Il macchinario inventato dai due francesi appariva – anche a loro stessi – più come una delle meraviglie del progresso tecnologico in accelerazione, senza un particolare futuro, che un potenziale strumento estetico. Il *cinématographe*, insomma, andava bene per essere esibito nelle fiere itineranti, per fornire una breve distrazione, niente di più. Una macchina che – scattando fotografie in continuità alla velocità di 1/25 di secondo, e riproponendole una volta sviluppata la pellicola proiettate su uno schermo alla stessa velocità – si presentava come una curiosità tecnologica fine a se stessa.

Gli stessi Lumière lo vedevano come uno strumento accessorio per fare pubblicità alla propria fabbrica di ottiche, tanto che il primo film, *La sortie des usines Lumière* (1895), non è altro che la ripresa dell'uscita delle operaie dalla fabbrica dei due.

Forse il percepire il cinematografo come uno sviluppo della fotografia non permetteva di coglierne le implicazioni. Si trattava insomma di una piccola meraviglia tecnologica, che andava oltre il documentarismo e il biografismo della fotografia solo perché simulava il movimento.

Lucilla Albano, in *Il secolo della regia*, scrive:

“... il cinema non si pone subito sulla strada della finzione e della spettacolarità, ma semmai come uno sviluppo della fotografia, che allora regnava sovrana.” (Albano, 2004, p. 78).

⁷⁴ Corsivo nostro.

E continua ricordando che i Lumière e Léon Gaumont erano più interessati alla soluzione dei problemi tecnici connessi al macchinario per poter proporre ai clienti uno strumento in più che a esplorare la strada della rappresentazione narrativa (*Ibidem*).

Lo stesso Louis Lumière – fra i due fratelli il vero padre del cinematografo – come ricorda la Albano, si trovò a dichiarare in un'intervista che "... i miei lavori sono stati dei lavori di ricerca tecnica. Non ho mai fatto quella che chiamano della *mise en scène*." (*ibidem*, p. 77).

E così, mentre l'inventore del cinema pare dichiarasse (cosa da lui sempre smentita) che il cinematografo era un'apparecchio "senza futuro", stuoli di "cinematografisti" andavano a occupare nelle fiere itineranti gli spazi fino ad allora occupati dai venditori di stampe e dai fotografi, a fianco degli imbonitori e dei dispensatori di elisir di lunga vita, filtri d'amore e prodotti contro la caduta dei capelli.

Senza che il nuovo marchingegno lasciasse il suo luogo di nascita, la metropoli.

Il ciclo economico connesso al cinematografo, quindi, prima di "scoprire" le proiezioni in sale dedicate, si svolge appoggiandosi a luoghi già esistenti: locali, ritrovi, baracconi da fiera.

Francis Ford Coppola, con una vertiginosa sintesi, dedica un prezioso omaggio all'arte cui partecipa riprendendo nel suo *Dracula di Bram Stoker* (1992) Vlad Tepeș III di Valacchia, il conte Dracula, che arrivato nella Londra di fine Ottocento (senza nessuna forzatura storica: il romanzo è del 1897, il cinema era quindi già nato) chiede di essere condotto a conoscere il cinematografo, per vedere di persona la nuova meraviglia della tecnologia del mondo civilizzato.

"Nella metropoli inglese, prototipo dei grandi aggregati urbani del secolo successivo, il vampiro si ritrova ad assistere allo spettacolo del cinema in un luogo caotico, molto distante dall'ordine composto delle sale cinematografiche contemporanee, dove in un classico percorso a labirinto *si ritrova circondato dai fantasmi delle immagini in movimento*."⁷⁵ (Brancato, 2003, cit., pp. 25-26).

In pratica, sottolinea implicitamente Sergio Brancato, Coppola coglie con una sola sequenza il precipitare di un movimento, del momento di snodo che coinvolge gli spazi – e la quotidianità – della metropoli in fieri, la nascita del nuovo dispositivo di produzione di immaginazione, il recupero degli immaginari della tradizione. Davanti allo sguardo del vampiro – figura crepuscolare di per sé – si dispiegano la fine e la rinascita dell'immaginario del soprannaturale, le cui fonti strutturali vengono cancellate dalla secolarizzazione che però ne recupera i prodotti:

"Lo spazio originario della fruizione cinematografica è infatti quello dei baracconi da fiera, in cui gli spettatori si lasciano prendere dalla suggestione fisica dell'orrido e del meraviglioso, dai mostri della fantasia e da quelli che la scienza medica comincia allora a spiegare." (*ibidem*).

Alla presenza di una delle icone nucleari dello scontro fra sacro e demagizzazione, corpo del conflitto fra magia e scienza, fra orrore e razionalità, il

⁷⁵ Corsivo nostro.

conte Dracula, viene prefigurata finalmente la nascita del *cinema come dispositivo* (Albano, 1992, pp. 10 e segg.).

E non solo perché il cinema si farà carico – con tutta la forza della *naturalità* dell'immagine (Abruzzese, 2003, cit., p. 68) – di recuperare gli immaginari delle società pre-moderne, ma perché è intrinseco al suo funzionamento il condurre lo spettatore in una dimensione che è simile a quella del sogno, sospesa fra realtà e immaginazione, in cui possono prendere corpo i fantasmi, i sogni, gli incubi più radicali (Cfr. Albano, cit., p. 41; Cavicchia Scalamonti, 2003, p. 69).

Il processo innescato dal procedere di modernizzazione e secolarizzazione, quindi dalla evoluzione delle tecnologie della stampa, dalla nascita di nuovi bisogni culturali, e contemporaneamente dall'affermarsi della narrativa del "soprannaturale" e dallo sviluppo delle tecnologie dell'illustrazione approda alla macchina più potente di produzione di immaginario, che all'interno della "seconda industrializzazione [...] quella che si rivolge alle immagini e ai sogni" (Cfr. Morin, 1963, p. 9; pp. 27-28), farà da forza motrice dei discorsi su di sé che il Novecento proporrà: il *cinema* è pronto.

Come anticipato più sopra, il cinema non nasce subito come dispositivo dedicato al racconto di *storie*, ma quasi come una meraviglia tecnica fine a se stessa, un'evoluzione della macchina fotografica nel senso di un'apparecchiatura per registrare la realtà. Ma ci volle molto poco perché qualcuno, il francese George Méliès, prestigiatore e illusionista, intuisse le potenzialità del nuovo mezzo, e – introducendo una serie di accorgimenti, trucchi, soluzioni tecniche come la "dissolvenza" – trasformò il cinematografo in una macchina per narrare, pescando, dopo qualche prova nel realismo, praticamente da subito nell'immaginario del meraviglioso e del fantastico.

Il problema che si pose da subito a chi lavorava nel cinema fu nella necessità di narrare attraverso uno *schermo* avendo però ancora come punto di riferimento il teatro: il *palcoscenico*, nella sua fissità, a cui si adeguavano gli attori per attrarre volta per volta l'attenzione degli spettatori con la voce, col movimento, con le luci.

A cinema non era possibile: se su un palcoscenico lo sguardo dello spettatore poteva spostarsi da un punto all'altro della scena, nella sala cinematografica questo non poteva avvenire – a maggior ragione in mancanza del sonoro. Lo sguardo coglieva l'intero spazio dello schermo, e per potersi concentrare su un particolare specifico, *doveva essere sostituito e identificarsi con l'occhio della macchina da presa*.

Era necessario cioè poter spostare il fuoco del racconto da un punto ad un altro del campo impegnato dalla narrazione, un campo *visivo*. Era necessario *rompere* la continuità spazio-temporale, per poter passare con il tempo del discorso narrativo da un elemento all'altro. Era necessario immaginare il *montaggio*, una delle tecnologie più artificiose realizzate dagli uomini, sia nei termini della organizzazione e produzione di discorsi, sia nei termini della loro decrittazione e interpretazione.

D'altra parte, già Méliès ne aveva fatto esperienza in qualche occasione, magari quasi inconsapevolmente: nel suo caso, si trattava ancora di tentativi di trasporre i trucchi di scena dell'illusionista dal vecchio ambito al nuovo.

IV.2.2 Il cinema come *dispositivo* e come *linguaggio*: L'arte della *fabbrica* e della *metropoli*

Sarà solo con lo sbarco a Hollywood, in America, con David W. Griffith, che il cinema si completerà, come *dispositivo* e come *linguaggio*. Come *dispositivo*, nel senso che si strutturerà come un sistema composto da proiettore, sala, schermo e *spettatore*; come *linguaggio*, nel senso che organizzerà i suoi discorsi attraverso una completa rottura delle coordinate spazio-temporali che fanno parte dell'esperienza sensibile, agendo sul *tempo* in termini di accelerazioni, rallentamenti, ellissi dello scorrere delle vicende narrate; sullo *spazio* in termini di continuo mutamento, senza continuità, del punto di vista da cui viene colta la realtà: quello della macchina da presa – quindi dell'*autore* del film, e di conseguenza dello *spettatore*. Operazione affidata, appunto al lavoro del montaggio.

Questo conduce al cuore del funzionamento del cinema, cioè del processo costituito dalla *creazione* del film, dalla sua *distribuzione*, dal suo *consumo* da parte degli spettatori. È per questo che, piuttosto che scrivere di cinema, conviene per ora ragionare sul *dispositivo cinematografico*, cioè della *macchina* costituita dall'intreccio di sala cinematografica, tecnologia, pellicola, narrazione, spettatore.

Da una parte, cioè, della *macchina produttiva* e della organizzazione del lavoro nell'industria del cinema, con i capitali investiti, le tecnologie, gli *artisti* ma anche i suoi *tecnici*, che nelle storie che mettono in scena riflettono le storie a loro volta lette o viste, le loro idee, il loro essere partecipi dello stesso immaginario degli spettatori, e incarnano la riorganizzazione del lavoro intellettuale nella dimensione della *fabbrica*.

Ancora, del *luogo* dove le proiezioni si svolgono, cioè la sala cinematografica: buia, avvolgente, totale.

Infine, del terminale di tutto il processo: lo *spettatore*. Portando con sé in sala la sua intera biografia, i suoi desideri, le sue paure e i suoi bisogni, lo spettatore si trova proiettato in un mondo al confine fra sogno e realtà, in un luogo che sa essere illusorio, ma che contemporaneamente assomiglia al reale, dentro vicende che vorrebbe fossero le sue.

O, come scrive Alberto Abruzzese,

“*Choc e ipnosi* si intrecciano provocando di volta in volta straniamento e partecipazione. Lo spettatore si agita *dentro e fuori* la condizione spettacolare, così come Keaton quando in una sua celebre comica *entrerà* nello schermo e dovrà affrontare l'*avventura* di una immagine continuamente cangiante.”⁷⁶(Abruzzese, 1973, cit. p. 101).

Quindi l'istituirsi dell'egemonia del cinema come mezzo di punta per la fondazione e la circolazione di un immaginario davvero *collettivo* – quello della Modernità – è stato reso possibile dalla convergenza – e dalla coincidenza – di elementi e fenomeni cui abbiamo già accennato, e che conviene qui richiamare per mostrarne l'intreccio.

All'origine dei fenomeni che descriviamo è la riproducibilità tecnica così come esplorata da Walter Benjamin. Ma questa implica e presuppone un'organizzazione produttiva – e del lavoro – su base industriale. Una produzione di massa delle merci, quelle *hard* e quelle *estetiche*. Un consumo di massa, una società di massa,

⁷⁶ Corsivi nel testo.

urbanizzazione di grandi dimensioni. E la capacità di raccogliere all'interno della produzione culturale le pulsioni simboliche profonde che vengono dalla massa – dal pubblico – e riproporle, secondo forme e modi adeguati ai nuovi ritmi e alle nuove modalità della percezione, “rimediando”⁷⁷ i siti tradizionali dello spettacolo di massa.

Il cinema risponde a questa domanda.
Sempre Alberto Abruzzese ricorda come

“Nel 1905 iniziò in Europa e in America la progressiva sostituzione del divertimento proletario dei baracconi, o «borghese» dei teatri, con sale cinematografiche.” (Abruzzese, 1973, cit., *ibidem*).

Siamo agli albori, ancora, della diffusione del nuovo medium: non sono nati ancora Hollywood e la dimensione capitalistica del cinema, ma già questo comincia a “colonizzare” i luoghi dello spettacolo di massa, vivendo ancora di una dimensione ambigua, da cui rapidamente la nuova macchina spettacolare si emanciperà, proponendosi e imponendosi definitivamente come “arte della fabbrica” (Abruzzese, *ivi*, p. 95).

Bastano vent'anni – dal 1895 al 1915 – perché il cinema si radichi stabilmente nello scenario dei consumi culturali di massa (Brancato, 2003, cit., p. 29), preparandosi a diventarne la punta di lancia e lasciandosi indietro gli altri media, che, a loro volta, dovranno imparare a rimediare.

Perché, necessariamente,

“Né le fiere ambulanti, né le strade della metropoli, né le grandi esposizioni universali, né il teatro, né le manifestazioni di piazza o la guerra ebbero la possibilità di *educare* così capillarmente l'individuo ad essere *spettatore*.”⁷⁸ (*Ibidem*, p. 101).

Il cinema, quindi, *educando* il cittadino del Novecento completa la sua socializzazione alla società di massa, a dividerne i discorsi, i simboli, i valori. Prima di tutto, la centralità strategica della fabbrica e dell'organizzazione capitalistica del lavoro.

Il cinema, come accennavamo poco sopra citando Alberto Abruzzese, è l'arte della fabbrica, e sin dalla sua origine la pone al centro delle sue rappresentazioni:

“... nel senso che racchiude in sé – nella sua stessa struttura iniziale – le forme e l'ideologia della moderna civiltà industriale.” (*Ibidem*, p. 95).

Il primo film dei Lumière è il prototipo dello spot pubblicitario: come scritto più sopra, vengono riprese le operaie all'uscita della fabbrica dei Lumière, non solo pubblicizzando così i prodotti della ditta stessa dei fratelli, ma mostrando la fabbrica come fulcro dell'organizzazione sociale, e performando la qualità e le potenzialità dei propri prodotti.

E che il nuovo mezzo sia *industria* lo dimostrerà di lì a poco la nascita di Hollywood dove, con l'ingresso del grande capitale nella produzione, la produzione di film assumerà presto una dimensione planetaria. Senza che questo aspetto della

⁷⁷ Sulla nozione di *rimediazione* cfr. Bolter, Grusin, 2002.

⁷⁸ Corsivi nel testo.

sua natura impedisca al cinema di diventare, dal momento in cui i cineasti scoprono la possibilità di usarlo per narrare, anche *arte*. E diventerà (riprendendo una citazione già proposta più sopra) la *teoria* del Novecento:

“Il cinema è la «teoria» della società moderna nel senso etimologico del termine. *Theoria* è la parola greca corradicale di *théa*: «vista, atto del guardare» ed anche: «spettacolo, oggetto del guardare». Dunque, la teoria è propriamente una formulazione sistematica di principi fondata su una percezione visiva e in senso lato su una rappresentazione spettacolare. Il cinema fu precisamente l'immagine, la teoria appunto, con cui la società del primo Novecento si autorappresentava.” (Abruzzese, Borrelli, cit., pp. 126-127).

A ben vedere, siamo molto vicini anche alle formulazioni del filosofo argentino Julio Cabrera (2007, p. 7) su quello che definisce “linguaggio logopatico” del cinema: sviluppare argomentazioni sulla base della funzione patica insita nella natura della comunicazione audiovisiva.

Il cinema è arte, ospitata in luoghi dedicati allo spettacolo, si rivolge alla collettività degli uomini, è organico alla formazione sociale in cui è nato, articola discorsi che descrivono questa stessa formazione sociale, gli individui che la abitano, utilizzando modalità comunicative tipiche di questa. È profondamente *performativo*.

Ma il discorso di Alberto Abruzzese e Davide Borrelli ha ulteriori implicazioni: è tutto il sistema cinematografico che veicola il senso della società del Novecento. Attraverso le vicende che racconta, il punto di vista da cui le racconta, l'apparato produttivo che permette di narrare per immagini, investendo lo stesso *corpo* dello spettatore, che riorganizza le sue modalità percettive sulla base delle modalità di visione dello schermo cinematografico.

E come racconta la fabbrica, così il cinema racconta la *metropoli*. Attraverso il funzionamento del linguaggio che gli è proprio, “rimedia” la città stessa, le modalità con cui la metropoli organizza i suoi spazi e i suoi tempi sul modello della fabbrica (Brancato, cit., p. 11), e ne descrive la natura, gli abitanti, le dinamiche, la dialettica (Bifulco, 2007, pp. 63 e segg.).

La metropoli è spettacolare di per sé. E il cinema la descrive, se si vuole la *interpreta*. E ne interpreta gli abitanti, e le loro identità. Ne narra le storie, i conflitti, il difficile lavoro di adeguamento alle nuove modalità di vita. Le trasformazioni nella struttura delle identità.

“Il fluire delle immagini cinematografiche, fornendo un'illusione di continuità, gratifica due pulsioni tra loro in tensione: l'impulso a resistere alla modernità, attenuandone la discontinuità, e l'impulso a lasciarsi risucchiare dal suo vortice, assecondandolo, accettandone la frammentarietà come una condizione umana fondamentale.” (De Feo, cit., p. 48).

In sintesi: attraverso la modalità comunicativa più artificiosa possibile, quella che ruota intorno al montaggio, il cinema riprende e imita le forme con cui si riorganizza la percezione della realtà e del Sé.

Se il cinema è la forma elettiva con cui la modernità riflette se stessa e riflette *su* se stessa, così esprime bene l'affermarsi della riflessività del Sé, che si realizza definitivamente con il compiersi del moderno. In parallelo, le ricerche, le teorie, le opere d'arte che cercano di descriverla, dal *flusso di coscienza* delle riflessioni di William James – e del romanzo di James Joyce, *Ulisse* (1960) – alla psicanalisi.

Scrivo ad esempio Franco Moretti che Joyce ha potuto inventare il suo Leopold Bloom solo a partire da “una mezza catastrofe” accaduta all’esperienza quotidiana. Era necessario che questa si frammentasse, e si trasformasse in una corrente, un flusso (lo *stream* appunto, della coscienza), che trascinasse con sé “impulsi semilavorati, ricordi confusi, e associazioni opache.” (Moretti, 2003, p. 69).

Allora, se il cinema si pone come il *linguaggio* “naturale” del Novecento; se è il luogo della definizione della società novecentesca attraverso la sua *narrazione*; se questa si dispiega grazie al *montaggio* degli elementi significativi per dar senso alla narrazione per immagini; se il montaggio funziona secondo le stesse modalità della *rimemorazione*, del ricordo; se noi manteniamo continuamente il senso della nostra *identità* attraverso l’*autonarrazione* degli aspetti per noi significativi del nostro passato; allora possiamo immaginare che, inversamente, la costruzione della nostra identità sia frutto nella modernità dell’assemblaggio fluttuante, frammentato, di brani e frantumi di vita che acquistano senso *solo* nella loro successione.

L’immagine del *flusso*, applicabile ugualmente alla ricerca di James e a quella di Joyce rimanda al ritmo della grande città, e alla vita quotidiana dei suoi abitanti. Letteratura e psicologia la “lavorano” in un certo modo, il cinema la attualizza attraverso il flusso delle *immagini in movimento* che scorrono in continuità – ma sono continuamente interrotte dalla logica del montaggio.

Il *tempo*, lo *spazio* – sociali, interiori, fisici – hanno smesso di essere cardini sicuri, strumenti di condivisione certa dell’esperienza. Le scienze della natura e quelle dell’uomo cercano e propongono nuove ipotesi sull’organizzazione delle cose del mondo. Il tempo *si guasta*, lo spazio si deforma. L’immagine è ormai la forma estetica dominante.

È l’epoca delle avanguardie artistiche, della relatività, della psicanalisi. Il mondo è cambiato. Il cinema ne dà ragione.

E della capacità del nuovo medium di rispecchiare e specchiarsi nella nuova dimensione antropologica determinata dall’affermarsi della metropoli, dà conto il cinema espressionista con uno dei maestri del cinema di sempre, Fritz Lang: *Il Dottor Mabuse* (1922) e *Metropolis* (1927).

Il Dottor Mabuse è imperniato sulla figura di uno psicanalista e ipnotista, il Dottor Mabuse appunto, un criminale a capo di una vasta rete di traffici illegali. Mimetizzato nell’ambiente della malavita, entità oscura e onnipotente, quasi diabolica, ammantato di una fama micidiale e sinistra costruita eliminando chiunque gli si pari davanti o lo tradisca, è l’autore delle azioni più turpi, fino a rapire una contessa per farla sua, minacciandola di ucciderne il marito, cosa che puntualmente farà, usando le sue capacità ipnotistiche.

In pratica, per Lang l’incarnazione di tutte le paure, giustificate o meno, della borghesia uscita dalla guerra, e spaventata dalle sue conseguenze e dalla fase di crisi economica, politica, sociale. Come scrive Praver:

“(Mabuse) è un artificio retorico che permette a Lang di dimostrare, in forma sublimata, lo spirito e la sostanza della vita sociale, professionale e commerciale nella Repubblica di Weimar e di offrirci un quadro sublimato e stilizzato del mondo del commercio, delle bische, degli studi psichiatrici, dei salotti mondani e delle sedute spiritiche del tempo.” (*ibidem*, p. 162).

Ma anche di una paura più sottile: quella di perdere il controllo su se stessi, a causa delle conoscenze – percepite a cavallo fra scienza ed esoterismo – dei nuovi studiosi/sciamani della mente: psicanalisti, psicologi, ipnotisti.

Lo scenario in cui si muovono Mabuse, i suoi complici, le sue vittime, i suoi avversari è già in pieno quello della metropoli moderna, degli interni novecenteschi, delle bettole, delle cantine, delle fogne. Il richiamo all'immaginario oscuro e inquietante dei bassifondi è quindi assicurato, in contrasto con quello degli uffici statali e dei salotti borghesi.

La vicenda si sviluppa grazie ad un rigoroso montaggio alternato, che ribadisce continuamente il conflitto fra i due mondi, quello tenebroso del Male, quello ordinato del Bene, per stimolare l'aspettativa dello spettatore attraverso il crescere della *suspence*.

Mabuse ha già in sé, a qualche anno (attorno al 1926) dall'introduzione del sonoro e del completamento della "rivoluzione del montaggio", le caratteristiche di quello che diventerà il cinema classico di Hollywood – alla cui definizione i cineasti tedeschi in fuga dalle persecuzioni naziste daranno un contributo fondamentale.

Senza, per questo, uscire al di fuori dell'estetica e della poetica espressionista.

In termini di linguaggio la fotografia di Hoffmann, fatta di penombre, di luci attutite, di bruschi passaggi dai campi totali ai primi piani, la recitazione e la mimica degli attori sono tutti interni alla dimensione espressionista; come pure nella stessa dimensione è il ricorso sistematico ai magazzini dell'immaginario dell'occulto, del gotico, del grottesco: le botole, i passaggi segreti, i rapimenti, gli omicidi, le apparizioni fantasmatiche sono tutti luoghi provenienti dalla narrativa sensazionale dei due secoli precedenti. Su tutto si staglia, naturalmente, la figura del malvagio Dottor Mabuse, luogo in cui si condensano la figura del negromante da una parte, quella dello scienziato folle dall'altra, come contemporaneamente avviene col Dottor Caligari di Robert Wiene.

Ma, crediamo, nel caso del personaggio messo in scena da Fritz Lang con una profondità e una ricchezza molto maggiore, immediatamente evidente già dall'entrata in scena del personaggio: autorevole, elegante, carismatico, il Dottor Mabuse non ha più nulla dello straniero sconosciuto e deforme che arriva in paese a portare il Male, come invece avviene per Caligari (Prawer, cit., p. 203; Balló, Perez, 1999, pp. 59 e segg.). L'inquietudine che ispira è, anzi, nell'essere indistinguibile da un qualsiasi altro professionista metropolitano, colto, elegante, distinto: la nuova incarnazione dell'«uomo della folla» descritto da Edgar Allan Poe. Con, però, una caratteristica in più: l'affinità con le nuove scienze della psiche: ipnotismo e psicanalisi. L'archetipico negromante malvagio acquista nuovi attributi – senza perdere del tutto quelli antichi: è in grado di entrare nella mente delle sue vittime, di condizionarne i comportamenti, di alterarne le percezioni. Come nella scena in cui Mabuse, nelle vesti dell'ipnotizzatore Sandor Weltmann, uno dei suoi alter ego, fa comparire dallo sfondo del palcoscenico su cui si esibisce, un luogo reso ibrido di cinematografo e teatro, l'immagine di una colonna di arabi che entra in scena, scende fra il pubblico, sparisce ad un suo gesto fra la meraviglia entusiasta degli spettatori.

Lang rappresenta qui perfettamente le paure e le ansie della borghesia e di parte della cultura dell'epoca, ancora incerte e indecise sulla reale natura della teoria freudiana – che faceva anche uso dell'ipnosi – e sulla legittimità e possibilità di

esplorare e conoscere le profondità dell'interiorità umana e dei mostri che vi si agitano all'interno. Mostri che poi vengono rappresentati nei fantasmi che appaiono al conte Told, la prima vittima di Mabuse, nel suo delirio agonico, e che poi, per contrappasso, appariranno al Dottor Mabuse nel finale del film, quando, ormai prigioniero dei suoi stessi intrighi, persa tutta la sua eleganza e misura, scarmigliato e urlante, uscirà fuori di senno.

Bellissima qui – e anticipatrice di un tema che Fritz Lang dispiegherà in pieno in *Metropolis*, l'immagine – sempre prodotta dal delirio di Mabuse – delle macchine che si animano e si antropomorfizzano, soverchiandolo con la loro potenza.

Altrettanto bella la scena della corsa in macchina di von Wenk che ipnotizzato da Mabuse corre verso la morte mentre appare in sovraimpressione la scritta "MELIOR", l'ordine postipnotico che impone al procuratore di suicidarsi. Tutte immagini potenti, che diventeranno un patrimonio ricchissimo a disposizione di tutta l'iconografia immaginativa del Novecento, dal cinema al fumetto, dal romanzo al telefilm.

Ritroviamo qui anche la sostanziale ambivalenza dell'espressionismo, frutto della reazione ai processi di modernizzazione che provocano alienazione, massificazione, crisi della tradizione, ma anche della critica ai valori borghesi, continuamente conteso fra "rivoluzione" e rifiuto del nuovo, nella paura per la *macchina* (industriale, metropolitana, burocratica), per la scienza (la psicanalisi), nel tentativo di promuovere il tema dell'«uomo nudo» espressionista, che urla il suo orrore e la sua angoscia nei confronti di un vuoto abissale: quello prodotto da trasformazioni cui si assiste inermi, e di cui non è possibile cogliere l'esito (cfr. Mittner, cit., 2005, p. 47).

Fritz Lang insisteva sulla natura "documentaria" dei suoi film (Prawer, cit., p. 162), ed in questo rivendicava un elemento reale: la capacità delle sue pellicole di rappresentare la realtà dell'epoca, il suo modo di percepire se stessa, il risultato di questa percezione. Anche forzando la mano nella direzione di un futuro angosciato e inquietante, come in *Metropolis*.

Realizzato nel 1927 proprio nel periodo del passaggio dal cinema muto al sonoro, nonostante faccia ancora a meno di questa innovazione tecnologica, *Metropolis* apparve subito come un film di grande valore.

Capolavoro del cinema espressionista – per le tematiche sviluppate e l'uso del linguaggio filmico – è stato in seguito considerato non a torto come l'ispiratore di molti dei capolavori del romanzo antiutopico – come *1984* di George Orwell (2000) – e del cinema di fantascienza più recente – da *Blade Runner* (1982) a *Brazil* (1985), a *Matrix* (1999),⁷⁹ ma sicuramente ha almeno due romanzi precedenti da cui trova alcuni elementi di ispirazione: *La macchina del tempo* di Herbert George Wells (1896), pubblicato nel 1895 e considerato da alcuni virtualmente il romanzo di fondazione della *science fiction* vera e propria (cfr.

⁷⁹ Il "deserto del reale" di *Matrix* potrebbe addirittura far pensare a quel "... progressivo sfaldarsi del mondo, del suo ritirarsi dall'uomo [...] fino a lasciarlo abbandonato entro una realtà fatta di cose estranee, inquietanti e ostili" percepito dagli espressionisti.

Fattori, 1999, pp. 71 e segg.)⁸⁰, e *Noi* del russo Evgenij Zamjatin (2007), scritto fra il 1919 e il 1921: una cupa antiutopia in cui gli uomini, o lameno i lavoratori, sono stati privati di qualsiasi identità e vengono identificati solo da numeri progressivi.

Siamo in un possibile 2026: la società è ormai rigidamente e anche topograficamente divisa in due classi: gli industriali, i manager, i ricchi nei grattacieli di Metropolis, svettando nella luce del sole; in un ghetto oscuro e buio nel sottosuolo gli operai. Scrive Sergio Brancato:

“Sarà dapprima il cinema tedesco, con *Metropolis* (1926) di Fritz Lang, a intuire la monumentalità carica di significati sociali del grattacielo [...] Lo spazio della metropoli futuribile immaginata dagli scenografi [...] è organizzato come un teorema dell’analisi sociale: nei sotterranei della città di Metropolis risiedono tristemente gli operai, veri schiavi del capitale, simili al popolo dell’abisso immaginato dal romanziere Jack London, mentre i ricchi grattacieli della superficie sono abitati dall’élite.” (Brancato, 2003, pp. 92-93).

Sulla stessa falsariga, Luca Bifulco:

“Questa contrapposizione lungo le coordinate luce/oscurità e alto/basso [...] tende anche a riprodurre l’effettiva strutturazione delle grandi città moderne tra l’Ottocento e il Novecento, fatte di insospitati sobborghi industriali in cui si concentrano le masse operaie e, al contempo, di gradevoli quartieri residenziali per i più agiati.” (Bifulco, 2007, p. 36).

Metropolis è un film capitale per molte ragioni. Intanto, perché fissa definitivamente alcune potenti immagini che ispireranno successivamente il cinema fino ai nostri giorni. L’enorme orologio che domina e scandisce il tempo del lavoro degli operai; la Torre di Babele, i grattacieli e la forma stessa della città (Cfr. Brancato, cit., p. 92; Bifulco, cit., p. 35), che servirà da modello non solo per le visioni dei disegnatori di fumetti degli anni Trenta e Quaranta e degli scrittori di fantascienza per molto tempo, ma anche per l’immaginario di architetti, urbanisti e sociologi a proposito del futuro delle metropoli,

“... facendosi cifra dell’esperienza metropolitana nell’economia generale dell’immaginario collettivo.” (Brancato, cit., p. 94).

Ancora, le scene dell’inondazione e della distruzione della città degli operai, le sue architetture gigantesche e opprimenti, le forme e le dimensioni dei macchinari, dei corridoi, delle sale, la drammaticità di certe sequenze, come quella del gong ripreso in primo piano durante la distruzione della città, a scandire l’urgenza del richiamo ad abitanti ed eventuali soccorritori e la drammaticità della situazione – e a fare da contraltare alle apparecchiature che hanno scandito fino a quel momento il tempo del lavoro. O le immagini ispirate al contemporaneo

⁸⁰ Wells, socialista e aderente alla “Fabian Society”, nel suo romanzo, oltre a immaginare praticamente per primo la possibilità “scientifica” di viaggiare nel tempo – proprio al centro del periodo di maggiore crisi della concezione “classica” del continuum spazio-temporale – descrive un futuro apocalittico in cui l’umanità sarà divisa rigidamente in due gruppi: gli Eloi, i privilegiati che vivono indifferenti in una sorta di paradiso terrestre, e i Morlocks, successori della classe operaia, abbruttiti e bestiali, che vivono nel sottosuolo assicurando il funzionamento della società e la vita degli Eloi.

immaginario espressionista, come nei rimandi – evidenti – alle illustrazioni con cui Alfred Kubin arricchì il suo *L'altra parte* (1974).

Fra i temi di fondo emerge in pieno la dialettica individuo/massa, la costrizione geometrica, figurativa di quest'ultima, irreggimentata dal tempo sociale, organizzata nello spazio sociale – che si riflette nell'immaginario attraverso, come nota acutamente nel 1927 Siegfried Kracauer, le pratiche ginniche e le loro rappresentazioni spettacolari:

“... le *Tillergirls*. Questi prodotti delle fabbriche americane del divertimento, non sono più singole ragazze, ma indissolubili complessi di ragazze i cui movimenti sono dimostrazioni matematiche [...] Elemento portante delle figurazioni ornamentali è la *massa* [...] La struttura di queste figurazioni ornamentali rispecchia quella dell'attuale situazione generale. Il principio del *processo produttivo capitalistico*...”⁸¹ (Kracauer, 1982, pp. 100 e 102).

La *massa* – e le sue configurazioni – si conferma come una delle categorie conoscitive cruciali del XX secolo.

Peraltro, la ricchezza delle soluzioni linguistiche sperimentate e praticate (campi e controcampi, panoramiche, alternanza di primi piani e campi lunghi, montaggi alternati), come l'applicazione di soluzioni tecnologiche come l'*effetto Schüfftan* e il *passo uno*⁸² mostrano che il cinema ha ormai completato il suo linguaggio e comincia a colonizzare e ipotecare l'immaginario dei decenni successivi. E resta, nella storia della cultura del Novecento, come una delle più complete testimonianze della critica espressionista al rischio del dominio delle macchine sull'uomo e della sua disumanizzazione.

⁸¹ *Tillergirls*: compagnia di rivista americana, che venne in tournée in Europa per la prima volta nel 1929 e si esibì a Berlino (nota nel testo originale). Corsivi nel testo.

⁸² L'*effetto Schüfftan* consisteva di una proiezione di fondali dipinti, tramite un sistema di specchi inclinati a 45 gradi, specchi che grattati in una o più parti permettevano di far comparire lo sfondo solo in alcuni punti della pellicola, per curare la profondità di campo. usando scenografie tradizionali ed attori in carne ed ossa nelle restanti parti, ottenendo uno straordinario effetto di realtà. Il *passo uno* consiste nel girare le riprese per singoli fotogrammi: poiché non esistevano tecniche di editing adatte, le scene con esposizioni multiple furono realizzate direttamente sul posto, riavvolgendo la pellicola e filmandovi sopra più volte, in alcuni casi anche per trenta passaggi, rischiando di compromettere continuamente tutto il lavoro anche con un solo errore.

Capitolo V

Infinite solitudini

Il richiamo alle pellicole di Lang ci induce a riprendere il discorso sul periodo subito successivo alla Prima guerra mondiale.

Facciamo quindi un passo indietro: la “Grande Guerra” è finita. Gli uomini dell’Occidente cercano di riorganizzare la propria vita, inizialmente – forse – illusi dalla speranza che il disastro appena finito lasci nella memoria tracce che allontanino il rischio di una nuova tragedia. Si illudono, come i fatti dimostreranno ben presto: i conflitti – e non solo quelli più esplicitamente politici, interni alle nazioni – continueranno. Tanto che Eric J. Hobsbawm nel suo *Il secolo breve – 1914-1991: l’era dei grandi cataclismi* (cit., p. 34) potrà affermare che il ventennio 1918-1939 non sarà affatto un’era di pace, ma la fase centrale di un periodo di guerra durato trentacinque anni.

In ogni caso, il mondo – almeno l’Occidente – appare mutato profondamente, agli occhi dei suoi stessi abitanti. Abbiamo già ricordato le parole di Franz Werfel all’indomani della dissoluzione dell’Impero Austro-Ungarico. Ma queste illustrano solo uno degli aspetti della questione, forse quella più evidente, che attiene alla dimensione politica, giuridica, burocratica, anche diplomatica – e ancora *sacra*, di una stirpe che regnava da più di un millennio per diritto divino – che caratterizzava l’Europa fino al conflitto appena terminato.

I mutamenti cui ci riferiamo sono ben più radicali, e attengono – come crediamo di aver descritto ampiamente – *allo stesso “essere-nel-mondo” dell’individuo del Novecento e del suo modo di percepire e quindi concepire la realtà.*

Nel momento storico di cui trattiamo i processi di cui abbiamo scritto in precedenza hanno già prodotto effetti straordinari, nucleari.

Il mondo occidentale è ormai già il mondo della comunicazione, dai trasporti (l’automobile, il treno) alle informazioni (la radio, il cinema, il fumetto, la stampa di massa). È il mondo della metropoli e del fordismo: tempo e spazio non hanno più lo stesso significato. Se ne ritrovano le prove in filosofia, fisica, matematica.

La stessa percezione della propria identità, il senso del *Sé* si è modificato, in conseguenza delle trasformazioni del mondo umano, e dei modi della conoscenza.

Grazie all’opera dei pionieri delle scienze umane, con William James e la sua definizione del “flusso di coscienza” (*The Principles of Psychology* viene pubblicato nel 1890) – e con Sigmund Freud e la psicanalisi (*L’interpretazione dei sogni* nel 1899) – si apre un intero nuovo universo, quello dell’*inconscio*, quella parte dell’interiorità umana ancora ignota e inesplorata.

E c’è un fenomeno particolare, innestato su questi. Stanno nascendo le “avanguardie storiche”: il *Futurismo* nasce nel 1909, *Dada* nel 1916, nel 1924 uscirà il *Manifesto del surrealismo*. Ma tutte hanno avuto un precedente: l’*Espressionismo*. Non una vera “avanguardia”, forse, piuttosto un “clima” artistico, principalmente di area tedesca con una essenziale componente ebraica – su cui esercitò peraltro una certa influenza iniziale la cultura viennese di fine Ottocento. In sostanza, la versione tedesco-ebraica – e l’anticipazione – delle “avanguardie” vere e

proprie, o riconosciute come tali (Chiarini, 2005, pp. VII-XI). Che agirà nelle arti grafiche, nella narrativa, nel teatro, e – con riflessi estremamente fecondi, come abbiamo visto più sopra scrivendo del cinema di Fritz Lang – nel cinema.

L'espressionismo, in pratica, copre l'intero periodo storico di cui ci siamo fin qui occupati, si sviluppa in opposizione all'impressionismo come corrente artistica che rivendica la dimensione visionaria che l'arte deve avere (“«l'impressionismo guarda, l'espressionismo vede»” [Mittner, 2005, p. 31]), e – aspetto qui più pertinente – in relazione all'opposizione alla guerra, alla critica al trionfo della tecnica e della scienza positivista, alla morale borghese della Germania guglielmina e dell'Austria “cacanica” (*Ibidem*, p. XIII).

Con le parole di Yvan Goll, che ne scriveva nel 1921, quasi al tramonto del movimento:

“Uno stato d'animo che nell'ambito intellettuale ha contaminato tutto, come un'epidemia, non solo la poesia, ma anche l'architettura e il teatro, la musica e la scienza, l'università e la riforma scolastica.” (Citato in Aumont, 2007, p. 303).

O ancora con quelle di Henri Matisse, nel 1908:

“Ciò che cerco è innanzitutto l'espressione. [...] Non sono in grado di distinguere tra il sentimento che ho della vita e il modo in cui lo traduco.” (*ibidem*).

Il “movimento” nasce nel 1905 – anche se il termine verrà introdotto solo nel 1911 (*ibidem*, p. 302) – per estinguersi attorno al 1925, e cerca di esprimere, mettendo in scena direttamente il conflitto fra individuo alienato e metropoli alienante, l'esperienza emozionale e spirituale della realtà e il disagio interiore provocato nell'uomo dal contrasto tra la dimensione degli ideali e quella della reale condizione umana, centrando come possibile origine

“... l'immagine-metafora del progressivo sfaldarsi del mondo, del suo *ritirarsi dall'uomo* [...] fino a lasciarlo abbandonato entro una realtà fatta di cose estranee, inquietanti e ostili come *l'altra faccia della crisi della soggettività* che caratterizza, in modi e forme diversi, l'universo espressionista.”⁸³ (Chiarini, cit., p. XIV).

Per certi versi, il risultato della

“...«terribile esperienza del secolo diciannovesimo», come la chiama Hoffmanstahl, (che) aveva tolto all'anima il bene della parola, riducendola ad un «Io senza mondo».” (Broch, 1981, p. 112).

E proprio perché anche l'espressionismo è frutto della “crisi della soggettività” del periodo storico che stiamo trattando, seminerà tracce (seppur sporadiche) nelle opere di molti dei romanzieri di cui abbiamo discusso fin qui, per dispiegarsi poi più esplicitamente nel lavoro di scrittori come Alfred Kubin, Gottfried Benn e Alfred Döblin, secondo noi anche Elias Canetti, oltre a segnare la nascita o influenzare e determinare l'opera di alcuni dei più grandi artisti e musicisti del periodo, come Arnold Schönberg e Wassily Kandinsky (Mittner, cit., p. 24), e,

⁸³ Il primo corsivo è nel testo, il secondo è nostro.

sotto certi aspetti, sopravviverà nell'intero immaginario del Novecento, ispirando sotteraneamente l'intero percorso del cinema.

La rottura e il rifiuto della prospettiva, l'uso di colori violenti, i forti contrasti sonori, visivi, lessicali che propone sono il riflesso della versione espressionista della percezione del crollo delle certezze ottocentesche, del rompersi del continuum spazio-temporale, della crisi della decifrabilità delle leggi naturali e della legittimità di quelle sociali. Come scrive Ladislao Mittner, a proposito della differenza fra l'espressionismo e il simbolismo, che l'aveva preceduto,

“L'opposizione fra il mondo vecchio e nuovo si coglie con evidenza particolare nel nuovo rapporto fra l'uomo e le cose. Per il simbolista le cose erano, appunto, simboli [...] dietro i quali si manifestava [...] un'altra, ineffabile realtà, quella sognata dall'anima [...] Con l'espressionismo quest'ontologia è capovolta: le cose ora esistono in sé, ma non esistono più per l'uomo [...] sono incomprensibili e al tempo stesso irrefutabili, e sono disposte su piani cubistici che s'intersecano e si compenetrano a vicenda, o in uno spazio di n dimensioni in cui, come nel vuoto pneumatico della musica atonale, ogni soluzione è legittima, perché tutte le soluzioni possibili coesistono.”⁸⁴ (Mittner, 2005, cit., pp. 24-25).

L'espressionismo, in polemica con Richard Wagner, progetta una nuova “opera d'arte totale”, che faccia di uno scenario dalle geometrie distorte il luogo in cui operano il dinamismo di violenti e imprevedibili effetti di luce.

Quello immaginato dall'espressionismo è un universo, se si vuole, quasi fantascientifico, composto di spazi sfalsati e compenetrati, di geometrie aliene e incomprensibili, di sonorità e immagini vicine al delirio, senza dimenticare l'immaginario gotico e simbolista tradizionale.

Un movimento che quindi nasce prima di tutto in pittura, teatro, letteratura, ma che precipita poi nel cinema, che saprà raccogliere i frutti delle sperimentazioni condotte negli altri linguaggi e farle proprie, per poi influenzarli a sua volta, imponendo al teatro e alla narrativa un nuovo ritmo narrativo, una peculiare percezione del senso della vita come movimento, la dimensione straniante prodotta dalla mimica della recitazione dei suoi attori e da un uso delle didascalie che va oltre la funzione di puro accompagnamento esplicativo della sequenza di immagini (*ibidem*, p. 67).

Nelle opere che analizzeremo in seguito non ritroveremo la dinamica di fatto empatica, mimetica, che si svolge fra l'autore e l'interiorità del suo *alter ego* protagonista della narrazione, come abbiamo trovato in Walser, Musil, Mann, Kafka, ma contrasti molto più stridenti e conflittuali fra il soggetto che narra e l'interiorità maniacale, delirante, degli individui di cui questi narra.

Ancora, cercheremo di illustrare la traslazione – che si produce in alcuni degli autori che citeremo (in particolare Elias Canetti e Gottfried Benn) – dalle origini “espressioniste”, o comunque radicate negli anni della *finis Austriae* almeno fino ai limiti della Seconda guerra mondiale.

In pratica, se gli autori trattati nella prima parte di questo lavoro, pur sopravvivendo alla Seconda guerra mondiale e continuando a scrivere, appaiono rimanere fissati sulla “Grande Guerra” e le sue conseguenze immediate, Canetti e Benn proseguono ben oltre, il primo tentando di articolare un discorso

⁸⁴ Corsivo nostro.

estremamente ambizioso sulla categoria della *massa*, il secondo attualizzando la sua attenzione alla seconda metà del Novecento.

Lo stesso discorso varrà per il cinema: Hollywood, nutrita dalla ricchezza creativa e dall'esperienza dei grandi fuoriusciti dalla Germania che si avviava al nazismo (Fritz Lang, Friedrich Murnau, Ernst Lubitsch, Billy Wilder, tutti influenzati dall'esperienza dell'espressionismo), imporrà l'egemonia delle sue poetiche sull'Occidente e non solo, planetarizzando l'immaginario visivo, narrativo, linguistico, trainando con sé gli altri media di massa (radio, fumetto) e propagando tutti i generi della cultura di massa – che come abbiamo visto, ha all'origine l'immaginario del macabro e del perturbante, scritta e illustrata.

V.I Elias Canetti. Fra l'individuo e la massa

V.I.I *Autodafé*

Elias Canetti (1905-1994), nato in Bulgaria, ma da genitori ebrei provenienti dalla Spagna, presto cominciò a girare per l'Europa insieme alla famiglia. Parlava il giudeo-spagnolo (la lingua di famiglia), l'inglese, il tedesco, il bulgaro, e negli anni viennesi conobbe le opere di Arthur Schnitzler, Sigmund Freud, Otto Weininger, Karl Kraus, alle cui conferenze assisteva affascinato.

Grazie alla conoscenza dell'inglese, nel 1928 si trasferì a Berlino per lavorare come traduttore di opere americane. Qui conobbe Bertolt Brecht, George Grosz, Isaak Babel. Tornato a Vienna, conobbe Robert Musil e le sorelle Mahler. Fu amico di Hermann Broch e fu in contatto con Thomas Mann. Nel 1938 fuggì prima a Parigi, poi a Londra, per sfuggire ai nazisti. Unita alla sua laurea in chimica (anche nel suo caso ritroviamo la confluenza delle due culture, quella scientifico-tecnica e quella umanistica), la sua grande cultura ne fece un intellettuale cosmopolita, poliedrico, creativo. Tratti che diventarono il motore delle sue opere.

Nel 1935 pubblicò il suo unico romanzo, *Die Blendung* – “abbagliamento”, “acceccamento”, – che fu tradotto in italiano col titolo di *Autodafé* (1974), come lui stesso propose. Dal 1925 lavorò ad un saggio estremamente ambizioso, *Massa e potere* (1981), di cui pubblicò il primo – e unico – volume nel 1960.

Peter Kien – il protagonista di *Autodafé* – è un illustre sinologo, che vive da solo in un appartamento di Vienna che di fatto è una grande biblioteca. Misanthropo, spartano e trascurato, vive solo per i suoi libri e i suoi studi, sostanzialmente indifferente al resto del mondo.

Perso nelle sue ricerche, nella passione per i libri, nei suoi conflitti – in parte immaginari, in parte reali – con i suoi colleghi-avversari, vive in un isolamento pressoché totale, interrotto solo da giri mattutini per le librerie della città a caccia di libri, e di letture, di scrittura, di corrispondenza con altri studiosi, di soliloqui muti con se stesso.

È una delle vittime – la più inconsapevole – del portiere del suo stabile, Benedikt Pfaff, ex poliziotto violento e grezzo e che nasconde un segreto: ha ucciso prima la moglie poi la figlia, che trattava come schiave – che riceve da lui un compenso mensile per servizi che di fatto non svolge.

In questa routine tranquilla si inserisce Therese, donna brutta e grezza, ormai sul ciglio della maturità, che Kien assume come governante, e che si convince

che il sinologo nasconda in casa chissà quale ricchezza sotto forma di un fantomatico libretto di risparmio.

Con la determinazione e l'inganno Therese riesce a sottomettere Kien – del tutto ignaro delle cose del mondo – lo sposa (Canetti, 1974, pp. 47 e segg.), e riesce anche a scacciarlo di casa, di cui ormai si sente la padrona legittima, e che pensa di poter ormai con calma esplorare a fondo alla ricerca del mitico libretto.

Qui comincia la strana odissea di Peter Kien, che – per prima cosa – si convince di esser riuscito a stipare nella sua testa l'intera biblioteca di casa, inoltrandosi sempre più in quel delirio solipsistico che – se innocuo fra le mura di casa, i libri, la corrispondenza – diventa sempre più avvolgente e totale e che è fatto, fra l'altro, della continua traslazione dal piano della metafora a quello della referenzialità: la conoscenza a memoria dei suoi libri, l'averli tutti *in mente*, si trasforma nell'averli tutti – fisicamente – *nella testa*.

“Da quando era sulla strada non aveva interesse che per le sue trattazioni rimaste a casa. [...] Determinate circostanze lo costringevano a tenere provvisoriamente chiusa la biblioteca di casa sua. Apparentemente lui si sottometteva al destino, in realtà l'aggirava con l'astuzia [...] *Aquistava in blocco tutto ciò che gli serviva [...] e il fatto che in quel frattempo si raccogliesse presso di lui una piccola biblioteca nuova di alcune migliaia di volumi* era per lui ricompensa sufficiente alle sue fatiche. [...] Temeva addirittura che potesse crescere troppo. Cambiava albergo tutte le notti: come avrebbe potuto trascinarsi dietro quel peso? *Dato però che possedeva una memoria indistruttibile, portava chiusa in testa tutta la nuova biblioteca.*”⁸⁵ (p. 177).

Da qui il titolo della prima parte del romanzo, *Una testa senza mondo*.

Nel suo girovagare Peter fa la conoscenza del nano gobbo Fischerle (p. 184), piccolo delinquente, ladro, truffatore, grande affabulatore (anche con se stesso), conosciuto in una bettola di infima categoria (p. 182), popolata da altri personaggi miserabili come lui. Una “corte del miracoli” che ruota intorno a Fischerle e che “accoglie” il sinologo certa che potrà trarne vantaggio, e grazie alla quale Kien entra finalmente in contatto con la folla della metropoli.

Lo stesso Fischerle – “lo storpio”, come spesso è definito e si definisce – incarnazione novecentesca *dell'uomo della folla* di Poe, di cui finalmente possiamo conoscere i moventi dalla sua stessa voce – è perso in un suo delirio di grandezza: si ritiene un grande campione di scacchi, convinto che prima o poi, grazie alla sua bravura e ai suoi maneggi, riuscirà a trasferirsi in America, dove sarà ricco e famoso.

A questi personaggi principali si aggiungono vari comprimari, che però hanno tutti indistintamente i tratti della impermeabilità alla realtà esterna, l'incapacità di confrontarsi con questa e con gli altri, ognuno perso nella sua personale ossessione.

In ogni caso Fischerle prende per così dire sotto la sua protezione il fragile Kien, lo accompagna in albergo, si autoassume come suo servitore, lo aiuta ogni sera a “sistemare” i libri che il sinologo “estrae” dalla sua testa, e il giorno dopo a ristivarceli, giungendo al punto di prenderne nella sua una parte per alleggerire il peso che Kien deve portare – scatenando peraltro così i sospetti di questi, che teme che il nano possa sottrarglieli!

⁸⁵ Corsivo nostro.

“«Allora, per favore, mi aiuti a scaricare i libri!» disse Kien. [...] Per tagliar corto a ogni domanda importuna, si tolse dalla testa un pacco di libri e lo porse all’ometto. Quello seppe prenderlo abilmente con le sue lunghe braccia e disse: «Così tanti! Dove devo metterli?» «Tanti?» esclamò Kien offeso. «Questo è soltanto un millesimo!»

[...] «...dove devo metterli?» «Sulla carta. Cominci da quell’angolo là...»

Fischerle s’avviò cautamente in quella direzione. Si guardò dal compiere qualunque movimento brusco che potesse mettere in pericolo il suo carico.” (p. 203).

E così continua a svilupparsi il rapporto fra lo storpio e il sinologo, ognuno chiuso nelle sue ossessioni, con Fischerle che però volentieri asseconda il suo interlocutore, non si capisce se per blandirlo o perché, ogni tanto, entra nelle stesse allucinazioni di questi.

Nella seconda parte, *Un mondo senza testa*, (pp. 175 e segg.), il lettore si inoltra sempre di più nel mondo fantasmatico dei protagonisti, continuando a seguirne i pensieri e le peregrinazioni. Ed è in questa parte che c’è uno dei capitoli più affascinanti del romanzo, “La grande pietà” (pp. 216 e segg.), in cui Canetti narra della scoperta da parte di Kien – che per diffidenza vi accompagna Fischerle – del Monte dei pegni, il “Theresianum”, voluto da Maria Teresa d’Austria. Questo imponente edificio è alto sei piani, ed è facile immaginarvi circolare, su e giù per le scale, l’umanità più depressa, sordida, bisognosa. Umanità brulicante, che si confronta con impiegati distratti e ottusi, che compiono operazioni e gesti automatici e ormai inconsapevoli, e dove, naturalmente, il gobbo è di casa: la burocrazia imperialregia dispiegata in tutto il suo splendore.

E il Theresianum diventerà il luogo di una delle scene capitali del romanzo: lì avverrà l’incontro casuale fra Kien, Fischerle, Therese – che vi è andata per impegnare i libri di Kien – e Pfaff – che l’ha accompagnata (pp. 298 e segg.).

Fra i quattro scoppierà un litigio, che presto degenererà in una dimensione sempre più parossistica, facendo raccogliere una folla enorme, vociante, violenta, delirante, fra cui rapidamente cominceranno a correre voci sempre più iperboliche e fantastiche sulla presenza di ladri, storpi che per questo sono delinquenti...

“I quattro, immobili, vengono separati da un gran numero di mani e trattenuti come se si stessero ancora picchiando. Tutti li vogliono vedere in faccia. Fanno ressa intorno a loro. Dalla strada i passanti accorrono in massa al Theresianum. Gli impiegati e i clienti insistono sul loro diritto di precedenza [...] Un’altra donna scorge la gobba di Fischerle sul pavimento e corre in strada urlando: «Un omicidio! Un omicidio!» Ha preso la gobba per un cadavere. [...] Ma certo, tutti hanno sentito lo sparo [...] Il magro è la vittima. E il cadavere sul pavimento? È vivo [...] Il nano l’ha istigato. Ammazzatelo! [...] L’assassino l’ha minacciata. Il rosso. La colpa è sempre dei rossi [...] Una collana di perle. La baronessa [...] Diecimila scellini. Ventimila! [...] I disoccupati non hanno neanche da mangiare. Che se ne fa di una collana di perle? Bisognerebbe impiccarla. È quello che dico anch’io. Tutti quanti. E tutto il Theresianum. Dargli fuoco! Sai che falò?” (pp. 307-308).

Impossibile non pensare alla partecipazione di Canetti alle conferenze viennesi di Karl Kraus, e alla sua citazione di *Gli ultimi giorni dell’umanità*. Come necessariamente viene da pensare all’interesse del bulgaro per la *folla*, la sua dinamica, la sua natura.

“Fenomeno enigmatico quanto universale è la massa che d’improvviso c’è là dove prima non c’era nulla. Potevano trovarsi insieme poche persone, cinque, dieci o dodici, non di più. Nulla

si preannunciava, nulla era atteso. D'improvviso, tutto nereggiava di gente. Da ogni parte affluiscono gli altri; sembra che le strade abbiano una sola direzione. Molti non sanno cos'è accaduto, non sanno rispondere nulla alle domande [...] Si direbbe che il movimento degli uni si comunichi agli altri, ma non si tratta solo di questo: tutti hanno una meta. La meta esiste prima che le abbiano trovato un nome ed è là dove il nero è più nero – il luogo dove la maggioranza si è radunata.” (Canetti, cit., 1981, p. 19).

E, ancora, alla identificazione del fuoco come uno dei simboli della massa (*ibidem*, pp. 90 e segg.). Canetti afferma più avanti nello stesso testo che:

“Il fuoco è il migliore simbolo della subitanità e della rapidità delle formazioni di massa.” (*ibidem*, p. 197).

L'intera situazione è resa da una scrittura sempre più urgente, a cavallo fra l'assurdo e il grottesco, con una vena di fondo – riteniamo – espressionista nel descrivere i luoghi, i movimenti, i suoni, i rumori, in una spirale sempre più esilarante nel suo ipertrofismo.

Alla fine, comunque, interviene la polizia, che trascina via Kien, Therese, Pfaff, mentre il gobbo riesce a mimetizzarsi e la folla, che lo stava picchiando, sciamava via per accumularsi nella chiesa di fronte al Theresianum, dove crede aver visto rifugiarsi Fischerle. In realtà, lì c'è la donna del gobbo, nana anche lei, che viene picchiata accogliendo così su di sé la sorte destinata al suo uomo.

Alla stazione di polizia si svolge un altro degli episodi centrali dell'opera di Canetti, che pesca a piene mani nel repertorio del *grand guignol* e del *feuilleton* (Canetti, 1974, cit., pp. 314 e segg.): Kien si confessa autore dell'omicidio di Therese, che, essendo lì con lui, viene da questi scambiata per un fantasma, cui si rifiuta di credere.

“Mi dichiaro colpevole. [...] Io l'ho rinchiusa, ma era proprio necessario che lei divorasse il suo corpo? Ha meritato di morire. [...] Come spiega lei il fatto che la morta sia qui accanto a noi?” (*ibidem*, p. 319).

Therese intanto è sempre più persa nella ossessione con cui ha ribaltato la situazione e ritiene Kien un ladro che le ha sottratto il libretto di risparmio immaginario che lei cerca da quando lo ha buttato fuori di casa, per cui – il passo è breve – si convince che lo studioso abbia ucciso una prima moglie mai esistita.

“Therese si stupì di non essersi mai accorta di nulla prima d'allora. Quand'era entrata al suo servizio lui era già sposato. S'era sempre immaginata che fosse scapolo, però lo sapeva che c'era sotto un mistero, e il mistero era la prima moglie, lui l'aveva assassinata.” (p. 321).

Pfaff, padrone di un terribile segreto, l'omicidio della figlia, si convince che Kien lo stia denunciando.

“Il portiere fu assalito dal terrore, le spalle sulle quali si poggiava vacillarono. Ecco che il professore si vendicava di lui quando ormai neanche un cane pensava più a sua figlia.” (*Ibidem*).

E ognuno, con le sue parole e i suoi gesti, finisce per confermare il delirio degli altri, pur essendo sempre più perso nel proprio. Il comandante, per conto suo, si costruisce un'ipotesi – falsa – per spiegarsi l'accaduto. E a sua volta utilizza le

“prove” che ha per confermarsi nella sua interpretazione – anche quando queste lo contraddicono palesemente.

Qui emerge appieno uno degli obiettivi di Elias Canetti: gli uomini sono monadi impermeabili l’una all’altra, fra le quali non c’è assolutamente possibilità di comunicare. Ognuno crea un suo mondo di senso, un suo universo autoreferenziale e coerente, sufficiente a se stesso. Il che – riteniamo – implica che lo svolgersi delle cose è frutto di incroci, intrecci, scontri – o anche evitamenti – fra sequenze di eventi del tutto indipendenti fra loro.

La realtà non è il frutto di una attività condivisa socialmente di costruzione del senso, ma il frutto delle percezioni e degli effetti dei processi allucinatori, delle ossessioni dei singoli individui. E il comportamento della folla non smentisce questa affermazione, semmai la conferma: i giudizi – fattuali e di valore – collettivi sono effimeri, volatili, come i comportamenti. Come la fatua facilità con cui la folla del Theresianum cambia obiettivo, per trasferirsi nel suo furore primitivo dal Monte dei pegni alla chiesa di fronte.

Ma torniamo al romanzo. Ormai, anche se mancano ancora molte pagine, i protagonisti si avviano verso la palingenesi finale.

Il nano Fischerle, dopo una lunga, particolareggiata, affascinata affabulazione interiore su quale sarà il suo futuro di ricco scacchista americano, viene assassinato da uno dei suoi “dipendenti”, un finto cieco di cui si serviva per i suoi traffici (pp. 368-388), non prima di esser riuscito a spedire per i suoi loschi fini un telegramma a nome di Kien a Georges, il fratello di questi, psichiatra, per farlo venire a Vienna.

Si apre la terza parte di *Autodafé, Il mondo nella testa*. Il sinologo viene schiavizzato dal portiere Pfaff, che lo mette a svolgere il lavoro che ritiene il suo: osservare da uno spioncino chi transita per il suo palazzo per poter poi bastonare coloro che ritiene mendicanti, piazzisti, fannulloni.

Therese torna all’abitazione di Kien, che considera sua.

E, finalmente, compare Georges, il fratello psichiatra di Kien, che ha ricevuto il telegramma di Fischerle, e si è precipitato da Peter. E costui ha davvero un “mondo nella testa”.

Georges – che, tornato dal fratello, torna ad essere Georg – potrebbe essere definito oggi un “antipsichiatra”: in contraddizione con la psichiatria ufficiale, ha sviluppato un metodo che gli permette di calarsi completamente nel mondo degli psicotici che ha in cura, assecondandoli e – spesso – guarendoli. È colui che sta curando, e da qui, “il mondo nella testa”.

Georg è l’elemento che fa precipitare la situazione: grazie alle sue capacità empatiche, riesce a penetrare non solo “nella testa” dei persecutori di Peter, Pfaff e Therese, ma anche a far riconquistare l’appartamento al fratello (sempre convinto di aver ucciso Therese, e che quella che ha davanti è uno spettro) fino alla catastrofe finale, con Peter che incendia la sua biblioteca, perso nel delirio

“... uniti fino alla morte *morte sul rogo... pericolo, pericolo d’incendio... desiderio, desiderio ardente... fuoco fuoco fuoco* [...]”

Le lettere si agitano all’interno del libro. Sono prigioniere e non possono uscire. [...] Le lettere bussano impotenti. [...]

Libri e libri si rovesciano dagli scaffali sul pavimento [...] In silenzio, perché non lo sentano da fuori, porta nell’atrio una pila dopo l’altra, e tutte insieme le accatista contro la porta

di ferro. E mentre ancora lo spaventoso fracasso gli manda in frantumi il cervello costruisce con i libri una poderosa trincea. [...] Davanti allo scrittoio il tappeto è in fiamme. [...] quando finalmente le fiamme lo raggiungono ride forte, come non ha mai riso in tutta la sua vita.”⁸⁶ (*ibidem*, p. 495).

Quasi che la massa, trasformatasi in uno dei suoi simboli, il fuoco, abbia inghiottito e assimilato, annichilendolo, l'individuo singolo, eccentrico, irriducibile che è Peter Kien.

Un finale parossistico e visionario, che, come qualche altro tratto del romanzo, paga il suo tributo ad un espressionismo ormai in ripiegamento alla data di pubblicazione di questo, ma ancora ben presente quando Canetti cominciò a costruirlo, oltre che sotterraneamente sempre vivo come fonte remota di ispirazione delle forme estetiche dell'epoca – e paga il suo tributo anche all'immaginario cinematografico ormai trionfante: possiamo “vedere” la sagoma di Peter Kien, stagliarsi contro le fiamme, i lineamenti illuminati a tratti dai loro bagliori, che creano contrasti stridenti, crudi, netti.

Il romanzo di Canetti fece inizialmente fatica a esser preso in considerazione. Thomas Mann, cui l'autore aveva fatto recapitare il manoscritto per un giudizio, si sottrasse al compito, considerandolo troppo oneroso; gli editori cui lo spedì lo rifiutarono. Possiamo immaginare che nella sua visionarietà, nella sua accumulazione di motivi, materiali, immagini anche fragorose, fosse troppo laterale rispetto alle tendenze dominanti all'epoca.

Luciano Zagari, autore insieme a Beatrice Zagari della traduzione su cui abbiamo lavorato, nel breve saggio che dedica ad *Autodafé* in *Il romanzo tedesco del Novecento* (cit., pp. 315 e segg.) in parte conferma le impressioni di cui abbiamo dato conto commentando lo svolgersi delle vicende narrate nel romanzo. Questo vive della tensione fra due strutture:

“... l'esperata unilateralità di visione in cui è rinserrato ciascun personaggio e il proliferare irrefrenabile e insieme gratuito di situazioni in cui si risolve l'intero sviluppo narrativo dell'opera [...] La miope concentrazione su valori e orizzonti settoriali va anzi così in là che lo sguardo, lungi dall'acuirsi, finisce paradossalmente col rimaner preda di una *Blendung*, come dice appunto il titolo dell'opera, e cioè di un abbagliamento che diviene cecità totale.” (Ivi, p. 315).

Quindi, da un lato la maniacale introversione dei personaggi – tutti – che interagiscono nel romanzo, che sfocia nelle perfette, coerenti, autoconchiuse architetture della paranoia – o, su un piano più, se si vuole, fenomenologico – in dimensioni in cui è del tutto assente una qualsiasi permeabilità con una idea condivisa di realtà; dall'altro, l'accumulazione e l'esplorazione al limite di situazioni banali che acquistano via via tratti iperbolici, eccessivi, fino al grottesco e al surreale. Con una considerazione aggiuntiva, però: che questi eccessi non si svolgono solo nel reale (si pensi alla evoluzione parossistica del comportamento della folla durante il litigio al Theresianum), ma anche durante i “sogni ad occhi aperti” o i deliri dei personaggi – privi di limiti, di misura, a pescare da un repertorio immaginativo brulicante e eccessivo (come nei sogni di grandezza di Fischerle). E dove la realtà non viene soltanto “cancellata”, come sostiene Zagari (p. 316) da questi vaniloqui interiori, ma anche a volte *piegata* alle esigenze di coerenza interna di questi (come

⁸⁶ Corsivo nel testo.

nell'episodio dell'interrogatorio alla stazione di polizia). Tanto da – e su questo non possiamo che concordare – produrre un *horror vacui* per cui

“La *Blendung*, l'abbagliamento di cui abbiamo parlato fin dal principio, non rimane limitata al personaggio, ma è fenomeno che investe anche il lettore, il quale perde ogni senso di distinzione fra la prospettiva del personaggio, quella dell'autore e la propria.” (*Ibidem*, p. 321).

Uno dei risultati, riteniamo, più significativi della scrittura di Canetti, che finisce per immergere il lettore nel testo, non diversamente da ciò che si realizza in una sala cinematografica, ottenendo così la partecipazione necessaria alla migliore identificazione con i personaggi in campo.

Anzi, potremmo ipotizzare che nel capitolo in cui l'autore ci presenta Georges/Georg, il fratello di Peter Kien, indirettamente voglia indurre e rafforzare nel lettore la consapevolezza, o almeno l'intuizione di *questa* modalità di lettura.

D'altra parte, a seguire Zagari, questa diventa l'unica strategia disponibile per lo scrittore, se è vero che tutto il romanzo vive di tensioni irrisolte ed irrisolvibili: fra il “liberismo narrativo” che Canetti si concede e l'impossibilità di rappresentare l'individuo (Zagari, cit., p. 322); “... fra la massiccia struttura narrativa e il vuoto in essa nascosto” (*ibidem*, p. 323); fra “... strutturazione epica e sua vanificazione” (*ibidem*, p. 322). Un campo di forze in contrasto fra loro, in cui non c'è mai possibilità di progresso verso un qualsiasi equilibrio – ma solo di slittamento verso l'entropia.

Alla base, secondo Zagari, la perdita di – o l'abdicazione alla – funzione del linguaggio: da tecnologia di connessione, negoziazione, comprensione fra gli esseri umani in funzione della costruzione di una realtà condivisa, a “... unico possibile *surrogato* di una realtà che ci sfugge da tutte le parti.”⁸⁷ (*Ibidem*, p. 326).

“... la funzione comunicativa non viene propriamente meno ma piuttosto (giusta la struttura della proliferazione maligna) si perverte e si inverte, trasformandosi in una mostruosa necessità di gratuita riproduzione e moltiplicazione all'infinito.” (*Ibidem*, p. 326).

Ma se è in gioco l'*abdicare* del linguaggio alla sua funzione, se è il suo infrangersi come strumento fondamentale di costruzione di una qualsiasi idea di comunicazione – e società, dobbiamo aggiungere – allora l'origine è da ricercarsi nell'individuo. Ma per Zagari nel caso di Canetti non si tratta di rappresentare la crisi dell'individuo, quanto

“... quella che da lui ha origine. In primo piano non è l'esaurirsi dell'individuo, bensì la sua scatenata forza aggressiva e proliferante.” (*Ibidem*, p. 318).

Impalliditi valori tradizionali come quelli che facevano da connettivo per la cultura asburgica e mitteleuropea, magistralmente rappresentati nella letteratura dell'epoca, l'elemento con cui confrontarsi è l'emergere della massa, non necessariamente forza apocalittica, anzi forse prospettiva futura dell'uomo, ma che

“... l'individuo ha appunto il torto di voler respingere con violenza al di fuori di sé e reprimere dentro di sé. Il male è la paranoica pretesa dell'individuo di imporre come autentici quei

⁸⁷ Corsivo nel testo.

falsi valori parziali che sono per altro gli unici che la sua patologica costituzione gli consenta di elaborare.” (*Ibidem*).

L'individuo non può rappresentarsi più la realtà attraverso il linguaggio in modo condivisibile e negoziabile, e cerca di imporre un suo linguaggio allucinatorio che rimane però solipsistico e delirante.

Riconducendoci – riteniamo – alla dialettica interna all'individuo della modernità: quella fra le parti del *Se*, l'*Io* e il *Me* – se vogliamo usare la terminologia meadiana; quella fra l'individuo e la massa – per tornare a Canetti nei termini di Zagari; quella fra l'*Io* e l'*altro* – nei termini delle concrete relazioni possibili fra gli uomini.

La dialettica fra individuo e massa è irrisolvibile: l'*individuo* è esploso, è irriducibile o irrecuperabile. Si può provare a studiare la *massa*: ci proverà sempre Canetti con l'opera che lo terrà occupato per decenni, *Massa e potere*, e in cui cercherà di classificarne e ordinarne i caratteri, di definirne i confini, quasi spostando sul piano euristico ciò che Kracauer descriveva fenomenicamente...

Oltrepassata la posizione dei grandi mitteleuropei (Musil, Mann, Broch, Walser), Canetti – attraverso la denuncia dell'irrappresentabilità del reale a causa del crollo della funzione del linguaggio – sancisce la dissoluzione del romanzo come forma di rappresentazione dell'individuo moderno – e dell'irrappresentabilità, prima di tutto *a se stessi* di questo stesso individuo.

Ad attraversare l'intera prima metà del XX secolo in parallelo allo scrittore bulgaro sarà Gottfried Benn, prussiano, personalità contrastata e incompresa – costretto dal nazismo ad autoesiliarsi, poi ostracizzato dagli Alleati dopo la guerra, a lungo trattato con profonda diffidenza dalla cultura del secondo dopoguerra, un autore isolato, solitario, uno dei più radicali nell'analisi del destino del Soggetto e nella ricerca di una espressione adatta a descriverne la fine.

V.2 Gottfried Benn. Il declino del soggetto narratore – la morte della forma romanzo

Gottfried Benn (1886-1956), figlio di un pastore luterano, mostra la stessa propensione di altri intellettuali della sua epoca a condurre studi sia umanistici sia scientifici. Dapprima studia teologia e filosofia, ma poi si iscrive all'Accademia per medici militari di Berlino. Frequenta i circoli artistici letterari dell'avanguardia berlinese, e così pubblica i suoi cicli di poesie. Fra questi il più significativo è *Morgue* (1971), pubblicato nel 1912. Nello stesso anno, pubblica la raccolta *Fleish*. Un'altra raccolta, *Söhne*, viene pubblicata l'anno dopo.

Durante la Prima guerra mondiale, in cui è arruolato come medico militare, Benn scrive la raccolta di racconti *Cervelli* (1986), in cui appare il medico Rönne, un suo alter ego, che compare anche nel suo dramma espressionista in atto unico *Itaca* (1973a), pubblicato nel 1914, e poi ristampato con leggere modifiche nel 1919. Nel 1916 aveva pubblicato *Der Vermessungsdirigent* (*Il capo agrimensore*), un altro dramma, in cui compare il medico Pameelen, altro suo sosia letterario.

Dopo la guerra lo scrittore apre a Berlino un ambulatorio privato che chiuderà nel 1935 quando sceglierà, per isolarsi dal nazismo da cui inizialmente si era fatto tentare, ma di cui in seguito espresse in una lettera ad una amica un

giudizio sprezzante (“Il tutto mi comincia ad apparire come una sceneggiata che annuncia sempre il *Faust* ma la *troupe* è appena sufficiente per un’operetta. Con quali toni grandiosi ha esordito e come appare schifoso oggi!”) di tornare all’esercito, “... la forma aristocratica dell’emigrazione.” (Benn, 1967, p. 69). Il senso profondo del ritorno di Benn alla vita militare può essere compreso al meglio se lo si confronta con ciò che scrive Elias Canetti – sicuramente non un militarista – in *Massa e potere* (cit., pp. 206-207; 214-218):

“La fiducia nel servizio militare esteso a tutti, la convinzione del suo profondo valore, il profondo rispetto per esso, oltrepassavano i confini delle religioni tradizionali e afferravano così i cattolici come i protestanti. Nessun tedesco vi era escluso [...] Ogni uomo... vi passa attraverso almeno una volta e vi resta intimamente legato per tutta la vita [...] A quell’esercito servì come *crystallo di massa*⁸⁸ la casta degli Junker prussiani, che fornì la parte migliore degli ufficiali di carriera. Era una sorta di ordine, con leggi rigorose anche se non scritte; o una sorta di orchestra ereditaria...”⁸⁹ (*Ibidem*, pp. 214-215).

E, a pensarci, è uno degli elementi che legano Gottfried Benn a Robert Musil (si pensi al *Törless*, allo stesso Ulrich Anders), a Robert Walser (in fondo l’Istituto Benjamenta dove è accolto Jakob von Gunten è molto simile ad una istituzione militare), a Hermann Broch (lo Joachim von Pasenow dei *Sonnambuli* è uno Junker prussiano, appunto). Come, più in generale, la contaminazione di quell’esercito da parte della volgarità e della ferocia nazista può spiegare almeno in parte l’innescò di quella presa di coscienza che condusse all’allontanamento dal nazismo di molti tedeschi – e il richiamo passatista alla tradizione medioevale, come per esempio in Broch.

Dal 1935 Benn comincia a scrivere le liriche che poi verranno raccolte in *Poesie statiche* (1972) e saranno pubblicate a Zurigo nel 1948.

In ogni caso, nel 1938 i nazisti espellono lo scrittore dalla camera degli scrittori tedeschi, e bandiscono tutti i suoi scritti – anche i primi – dopo averli “marchiati” come “arte degenerata, ebraica e omosessuale”.

Del 1944 è la genesi del suo *Romanzo del fenotipo* (2009), di cui curò la pubblicazione nel 1949 includendovi anche *Il tolemaico* (scritto nel 1947) e altre prose. Nel 1950 pubblica la sua autobiografia, *Doppia vita* (1967).

Dopo la guerra, a questo punto osteggiato dagli Alleati per le sue iniziali simpatie per il nazismo, Benn torna a Berlino, dove torna a fare il medico fino alla sua morte. Solo dopo questa verranno pubblicate le sue opere complete.

Conobbe comunque, nella Germania Federale, un periodo di grande interesse e seguito fra gli anni Cinquanta e Sessanta, fra coloro che intendevano marcare la propria distanza sia dal passato nazista, sia dal presente “americano” (Cfr. Zagari, 1973, p. 131), ma un recupero pieno di Gottfried Benn alla consapevolezza della cultura occidentale è stato tardivo, per le vicende che hanno forgiato la sua biografia, come per la complessità della sua scrittura e per la difficoltà di decifrarne le posizioni – poetiche, ma anche filosofiche, se si vuole.

⁸⁸ Con “crystallo di massa” Canetti intende una sorta di catalizzatore delle energie della massa. Cfr. pp. 88 e segg.

⁸⁹ Il primo corsivo è nostro, il secondo dell’autore.

La sua riscoperta, ancora in corso, può restituire alla cultura contemporanea – come speriamo di mostrare di seguito – un grande testimone ed interprete delle tensioni e dei conflitti che hanno agitato il Novecento.

V.2.I *Morgue, Ithaka, Cervelli*: poesia, teatro, racconto

Il percorso artistico di Gottfried Benn comincia attorno al 1912, in pieno clima espressionista, in cui l'autore è completamente immerso. In questo clima viene pubblicato *Morgue*,⁹⁰ la prima raccolta di poesie di Benn, ispirate alla sua professione di medico e contemporaneamente ad un descrittivismo esplicito, estremo, cinico, che rappresenta la cifra dello scrittore tedesco e che gli fa rivendicare la sua appartenenza all'espressionismo, di cui si dichiara uno dei fondatori.

V.2.I.I *Morgue*

Saltando “a piè pari” (Mittner, cit. p. 1430) dal naturalismo all'espressionismo, l'autore tedesco dà scandalo ai lettori dell'epoca descrivendo con fredda precisione le condizioni, l'aspetto degli “ospiti” di un obitorio – e le reazioni dei medici, in una vertigine in cui

“... il nichilismo più radicale genera il più ripugnante e il più brillante estetismo della nausea.” (*ibidem*).

Il titolo della raccolta è esplicito. I contenuti delle poesie lo sono altrettanto, come in *Negerbraut (Fidanzata di negro)*, in cui su un catafalco giace il corpo di una donna bionda giovane e bella, e di traverso, su un altro lettino giace quello di un uomo di colore le cui dita del piede, sporche, sono infilate in un orecchio della ragazza.

“Dann lag auf Kissen dunklen Bluts gebettet/
der blonde Nacken einer weißen Frau.
[...]
Ein Nigger neben ihr: durch Pferdehufschlag/
Augen und Stirn zerfetzt. Der bohrte
zwei Zehen seines schmutzigen linken Fußes/
ins Innere ihres kleinen weißen Ohrs.
[...]
Bis man ihr/ das Messer in die weiße Kehle senkte
und einen Purpurschurz aus totem Blut/
ihr um die Hüften warf.”⁹¹

O ancora in *Bella gioventù*, in cui il poeta descrive con macabra ironia il corpo di una ragazza ritrovato in un lago, la cui bocca e i cui organi sono stati rosicchiati da una nidata di topi, e i topi stessi. Riportiamo l'intera poesia, per non disperderne il senso di sorpresa:

“Der Mund eines Mädchens, das lange im Schilf gelegen hatte,/sah so angeknabbert aus.
Als man die Brust aufbrach, war die Speiseröhre so löcherig.

⁹⁰ I riferimenti alle poesie di *Morgue* sono tratti da Mittner, 2002, cit.

⁹¹ “Su cuscini di cupo sangue/ giaceva poi la bionda nuca d'una bianca donna. [...] A lei vicino un negro: spaccati occhi e fronte/ dallo zoccolo di un cavallo./ Aveva fatto penetrare due dita/ del suo sozzo piede sinistro/ in quel piccolo bianco orecchio. [...] Fino a quando/ il coltello le fu affondato nella bianca gola / e intorno ai fianchi le venne gettato di morto/ sangue un grembiule purpureo.” (Benn, 1971, p. 37, trad. it. Di F. Masini).

Schließlich in einer Laube unter dem Zwerchfell/ fand man ein Nest von jungen Ratten.
 Ein kleines Schwesterchen lag tod.
 Die andern lebten von Leber und Niere,/ tanken das kalte Blut und hatten/
 hier eine schöne Jugend verlebt.
 Und schön und schnell kam auch ihr Tod:
 Man warf sie allesamt ins Wasser.
 Ach, wie die kleinen Schnauzen quietschen!"⁹²

Su tutto, domina la Morte, il termine di ogni velleità, come in *Blinddarm* (*Appendice*):

"Wütend klappert und knirscht mit den Backen
 der Tod und schleicht in die Krebsbaracken."⁹³

Benn è contemporaneamente uno scienziato e un poeta. È radicalmente positivista, e per questo disincantato, distaccato, quindi nichilista. Trova nell'espressionismo la cifra giusta per esprimere la sua visione del mondo. Una visione se si vuole disperata, tumorale. E, sotto altre identità, quelle dei medici Rönne e Pameelen, Benn descrive se stesso e la schizofrenia che lo accompagna: la vita irreprensibile e modesta di medico; la vita del poeta all'inseguimento della perfezione formale della scrittura.

V.2.1.2 *Itaca*

Nel dramma in un solo atto *Itaca* (cit.), ambientato al termine di un corso di Medicina nei laboratori dell'università, e "... impregnato di laidezze mediche" (Calasso, 1986, p. 107), si fronteggiano la pedanteria baronale del docente e il ribellismo dei giovani studenti e dell'assistente Rönne, che contrappongono all'ideologismo del professore il loro entusiasmo giovanile, vitalistico.

Qui emerge un'altra delle dicotomie fissate da Benn nella sua riflessione, una fra quelle più direttamente ispirate all'opera di Friedrich Nietzsche, quella fra dionisiaco e razionalismo fine a se stesso – da distinguere decisamente dal suo positivismo estremo, freddo, pessimista. Così in *Itaca* si contrappongono il razionalismo "nordico" del barone universitario, rappresentante delle istituzioni guglielmine, dell'ipocrisia istituzionale mascherata da discorso scientifico, e il vitalismo giovanile attratto dal richiamo del meridione europeo:

"PROFESSORE, *rantolando*:

Voi, giovani acerbi! Voi, fosca aurora! Voi sarete dissanguati e la massa si godrà sul vostro sangue una colazione con brindisi ed evviva! Pentrate prima nel nord! Qui vince la logica! Dovunque l'abisso: Ignorabimus! Ignorabimus!

"LUTZ,⁹⁴ *sbattendogli la fronte da una parte e dall'altra*: Ignorabimus! Questo per Ignorabimus! Tu non hai indagato abbastanza a fondo. Indaga più a fondo, se vuoi insegnare a

⁹² "La bocca di una ragazza, che era rimasta a lungo nel canneto,/ appariva tutta rosicchiata./ Quando le venne aperto il petto, l'esofago era crivellato di buchi./ Si trovò infine in una pergola sotto il diaframma/ un nido di giovani topi./ Una piccola sorellina era morta./ Gli altri vivevano di fegato e reni/ bevevano il freddo sangue/ ed era quella passata qui una bella gioventù./ E bella e rapida venne anche la loro morte:/ furono gettati tutti insieme nell'acqua./ Ah, quei musini come squittivano!" (*Ibidem*, p. 33).

⁹³ "Furibonda scricchia e digrigna le ganasce/ la morte e sguscia nei padiglioni del cancro." (*Ibidem*, p. 45).

noi! Noi siamo la giovinezza. Il nostro sangue invoca cielo e terra e non cellule e vermi. Sì, noi penetriamo nel nord. Già il sud gonfia alti i colli. Anima, dispiega le ali; sì, anima! anima! *Noi vogliamo il sogno. Noi vogliamo l'ebbrezza. Noi invociamo Dioniso e Itaca!* – ⁹⁵ (Benn, in Denker, Secci, 1972, p. 179).

L'esplicito richiamo a Nietzsche nelle ultime battute del dramma permette di intravedere le radici della formazione di Benn: in sostanza, la critica radicale alla cultura della sua epoca, l'individualismo profondo, la diffidenza estrema nei confronti di *tutte* le ideologie, quelle conservatrici come quelle progressiste, un percorso che lo condurrà a esaltare le origini elleniche della cultura occidentale, in una dimensione di richiamo nostalgico all'età arcaica (Cfr. Benn, 1967, cit.).

Il Rönne di *Itaca* in realtà non è altro che Benn stesso, ed è anche il medico dell'obitorio, costretto a dissezionare cadaveri di moribondi e di morti, che procede sempre più distaccato in un lavoro da catena di montaggio, reso insensibile dagli orrori che continuamente vede. Questo distacco è necessario, nella consapevolezza della insensatezza dell'esistenza umana.

Come in questi versi della poesia *Il medico*.

“Mir klebt die süsse Leiblichkeit
wie ein Belag am Gaumensaum.
Was je an Saft und mürbem Fleisch
Um Kalkknochen schlotterte,
Dünstet mit Milch und Schweiß in meine Nase.”⁹⁶

V.2.1.3 *Cervelli*

Così Rönne ricompare in *Cervelli* (cit.), una piccola raccolta di racconti-saggi in cui, come chiarirà poi Gottfried Benn in *Doppia vita* (pp. 13 e segg.), si descrive il viaggio interiore di questo suo *doppio* per distaccarsi dalla realtà di frequentatore degli obitori e trovare

“... la incessante discontinuità dell'essere interiore, e che – posto di fronte all'esperienza della profonda, illimitata estraneità, antica come il mito, fra uomo e mondo – credeva assolutamente al mito e alle sue immagini.” (*Ibidem*).

Il medico ci viene presentato mentre viaggia in treno, e subito si rende conto della affinità fra il viaggio nello spazio e quello attraverso il tempo. Come dai finestrini si vede tutto scorrere via in un attimo, così si rischia di perdere il ricordo del proprio passato: è necessario “... annotare più che posso perché tutto non continui a scorrer via.” (Benn, 1986, p. II). La paura di Rönne è evidentemente quella di perdere se stesso, insieme ai suoi ricordi, in un mondo in mutamento, anche lui riverberando così le ansie dell'epoca.

Il medico si sente sempre più estraneo al mondo. Provocato dalla progressiva nausea per il suo lavoro disgustoso, ripetitivo, questo distacco si conforta della

⁹⁴ Uno degli studenti (N.d.a.).

⁹⁵ L'ultimo corsivo è nostro.

⁹⁶ “Mi sta incollata all'orlo del palato/ come una placca la dolce sostanza del corpo./ Tutti gli umori e la carne frolla/ che sciaguattavano un giorno intorno alle ossa/ esalano, al mio naso, latte e sudore.” (Benn, 1971, p. 85).

futilità dei suoi simili, e di quella delle questioni di cui dibattono. Qui ne cogliamo alcuni a pranzo:

“Ecco, il signor Friedhoff raccontava delle peculiarità di un frutto tropicale che ha un nocciolo grande come un uovo [...] E comunque (la polpa) bisognava mangiarla con pepe e sale [...] A questo punto al signor Körner si parò davanti il fatto straordinario. Un frutto che si mangia con pepe e sale? Gli pareva strano e prese posizione al riguardo [...] Tutto sommato: si era davvero di fronte a un fenomeno di così straordinaria portata, a un evento, per così dire, tale da convogliare su di sé l'attenzione di più ampie cerchie, forse perché, se portato sul piano generale, avrebbe potuto produrre conseguenze inquietanti, o anche perché, come esperienza vissuta nella particolare atmosfera dei tropici, era tale da provocare riflessioni?

Si era a questo punto quando Rönne si mise a tremare, trovò soffocamento sul proprio piatto e solo a fatica mangiò la carne. Per caso non avrà voluto intendere la banana, insisté il signor Körner, quel frutto molle, un po' morbido e oblungo?

«La banana, si inalberò il signor Friedhoff. Lui, il conoscitore del Congo?» (Benn, cit., pp. 33-34).

E lasciamo al lettore, dopo la lunga citazione, immaginare il resto dello scambio di battute, invitandolo piuttosto a confrontare il brano precedente con le riflessioni di Rönne su alcuni aspetti della sua professione:

“Era consuetudine dell'istituto rimandare alle famiglie, senza svelare il loro stato, i casi disperati, per le molte complicazioni burocratiche e per la sporcizia che la morte porta con sé. Rönne si avvicinò a uno di questi e lo esaminò: davanti il taglio, dietro le piaghe da decubito, in mezzo un po' di carne frolla; si congratulò con lui per il successo della cura e rimase a osservarlo mentre si trascinava via...” (*ibidem*, p. 13).

La fatuità dei personaggi a tavola fa il paio con l'ipocrisia della medicina e dell'apparato assistenziale e burocratico che le sta intorno. Bastano due brevi brani per mostrare la distanza di Benn dalla società della sua epoca. Distanza che qui si mostra in modo ancora acerbo, referenziale se si vuole, ma che aumenterà, intanto, dopo la fine della guerra, e che si mostrerà in forme sempre più radicali nel *Fenotipo* e nel *Tolemaico*.

Il percorso di Benn, cominciato con le ripugnanti – e fulminanti – immagini di *Morgue*, riprese “in soggettiva”, per così dire, si distanzia di un grado con Werff Rönne e poi con il suo collega Pameelen,⁹⁷ e in *Cervelli* passa ad uno sguardo più oggettivo, che però si alterna con le riflessioni interiori di Rönne, slittando gradualmente verso l'autobiografismo che farà da calco per il *Romanzo del fenotipo* e il *Tolemaico*, oltre che naturalmente per la sua autobiografia.

Ma già in questa prima fase sono sempre più espliciti i punti cardinali dell'opera dello scrittore. L'espressionismo che fa da supporto al debito che Benn ha nei confronti di Nietzsche in termini di rifiuto della cultura “filistea” della Germania guglielmina e di quella cultura occidentale fondata sulla macchina e sull'industria; il rifiuto dell'ipocrisia perbenista, l'esaltazione di un individualismo fatto di un sentimento di totale estraneità al mondo, che si tradurrà, transiterà nella ricerca di un *Assoluto* che potrà essere trovato solo nell'arte; il rifiuto di una “realtà”, quella dell'Europa “... fra il 1910 e il 1925” che occultava, cancellava qualsiasi realtà dello “spirito” (Gregorio, 1967, p. X) – termine che Benn ha

⁹⁷ Cfr. in *Doppia vita*, cit. pp. 21-23).

sempre preferito ad “anima” – e che lo condurrà verso la messa in mora dell’idea stessa di realtà, spingendolo verso una estetica del “nulla”.

Rönne, all’estero (forse a Parigi), cerca di darsi un modello di rapporto fra l’uomo come soggetto di esperienza e il mondo come realtà:

“Quel che conta è saper trovare qualcosa da collegare [...] armonizzarlo con precedenti esperienze e considerarlo da un’angolatura generale, questo è il modo di operare della ragione, questo lo ricordo bene.” (Benn, cit. p. 26).

“Inclinandosi sulla soglia rese omaggio alle individualità. La sua, quale sarebbe stata?” (*ibidem*, p. 32).

“La scelta è tra assimilare, disse a se stesso, stabilire un ordine oppure lasciar perdere dopo attento esame. *Dal flusso delle cose, dal vibrare dei suoni, dall’invasione della luce predisporre la calma pianura che egli significava.*”⁹⁸ (*ibidem*, p. 37).

Ritornare alla razionalità e al “metodo” con cui funziona, ricostruire la propria individualità attraverso l’osservare e ordinare le cose perché abbiano senso per sé come soggetto, e così ri-costruire se stesso.

Ma la strada di Rönne-Benn verso la costruzione di un rapporto col mondo è destinata a fermarsi alle cose, alla *natura*:

“Rönne viveva solo, dedito alla sua evoluzione, e lavorava molto. Scopo dei suoi studi era la fondazione della nuova sintassi. Si trattava di portare a compimento la visione del mondo che il lavoro del secolo scorso aveva elaborato. *Cancellare il tu dal sistema* grammaticale gli pareva francamente necessario, dal momento che rivolgere la parola a un altro *era diventato un fatto mitico.*”⁹⁹ (*ibidem*, p. 48).

Benn è qui ormai sulla strada che lo porterà da una parte a radicalizzare individualismo e nichilismo assoluti, dall’altra ad investire sul linguaggio, sulla cura della sua forza simbolica ed evocativa attraverso la poesia, tutte le sue energie. Il linguaggio non è più strumento ordinatore e produttore di un senso condivisibile fra gli uomini, ma uno strumento di dialogo interno (“Che ne era dello scontro con se stessi, dove aveva luogo?” [ivi, p. 49]), necessario alla costruzione della propria identità – che, evidentemente, non può fondare sulla relazione con gli altri, con la società (cfr. pp. 50-59) – né sulla natura, alla fine, perché “... niente era reale.” (*ibidem*, p. 69).

“L’estrema, anzi l’unica verità è che esiste solo il nulla eterno, e l’Io che a questo nulla sa imprimere per tutta l’eternità il proprio personale sigillo.” (Mittner, cit., p. 1438).

E questo sigillo può essere impresso solo attraverso una visione delle cose fondata sulla conoscenza scientifica e espressa attraverso la pratica dell’arte.

Lo scrittore tedesco, partendo dal pensiero di Nietzsche, radicalizzando la consapevolezza della crisi della parola già sperimentata da Musil e Kafka, ad esempio (Cfr. Baioni, 1972, p. XI), si spinge oltre, e denuncia quella “fine del

⁹⁸ Corsivo nostro.

⁹⁹ Corsivo nostro.

senso” che sembra un tratto basilare della contemporaneità (Giddens, 1999, p. 266; Taylor, 2009, pp. 391-393).

Di qui la sua estetica. Estetica che si concentrerà nella ricerca di una forma sempre più perfetta della parola e della frase – come oggetti direttamente esperibili ai sensi: la parola *scritta* come segno grafico, ideogramma, bello di per sé; parola *detta e ascoltata*, come suono in sé (Cfr. Baioni, 1972, p. XXVII), unica strada per l’espressione.

L’assoluto dedicarsi al linguaggio, alla ricerca della forma estetica perfetta pone Benn, per certi versi, su un percorso parallelo – nel senso di destinato a non incrociarlo mai – a quello di Elias Canetti in *Autodafé*: laddove nello scrittore bulgaro si denuncia l’impossibilità di comunicare attraverso una lingua solo astrattamente condivisa, in Benn si afferma la necessità di cercare nell’uso della lingua la perfezione estetica – forse l’unica funzione che ne renda plausibile un uso condiviso, dove però il distacco del segno dal referente è totale, perché sono le sequenze di grafi sulla carta e di suoni a cui questi rimandano a essere perseguiti. (Cfr. Baioni, cit., p. XXVII).

Durante gli stessi anni, e attraverso lo stesso percorso, lo scrittore svilupperà quella concezione della storia del mondo, a cavallo fra biologia e antropologia, che lo porterà a porre al centro del suo lavoro il concetto di “fenotipo”, e ad applicarlo all’uomo dell’Occidente.

Benn continuerà quindi a scrivere saggi e poesie fino al 1935, inizio del suo “esilio aristocratico” nella Wermacht, prendendo definitivamente le distanze dal nazismo e dalla sua follia genocida:

“... rabbrivimmo all’attuazione dei loro teoremi razzisti [...] Era escluso categoricamente che in casa di mio padre si concepisse o si esprimesse un’idea antisemitica [...] Era come dire di voler sradicare l’Europa, di bloccare la storia, di distruggere la civiltà.”¹⁰⁰ (Benn, 1967, pp. 51 e 53).

La cultura ebraica per Benn fa parte insieme a quella greca delle radici dell’Europa, e questa consapevolezza profonda è uno degli aspetti del suo nichilismo radicale. Su cui tornerà continuamente nei lavori successivi.

Nel 1944, in pochi mesi, scriverà a Landsberg il suo “romanzo” *del Fenotipo*. Nel 1947, *Il Tolemaico*. E, nel 1950, pubblicando *Doppia vita*, tornerà su tutta la sua opera.

V.2.2 *Osteria Wolf* – *Romanzo del fenotipo* – *Il Tolemaico*¹⁰¹

Benn scrisse il *Romanzo del fenotipo* a Landsberg nella primavera del 1944, sottolineandone la dimensione provvisoria attraverso il sottotitolo, *Frammento di Landsberg, 1944*. Fra l’aprile e il settembre 1947 scrisse poi *Il Tolemaico*, che pubblicò nel 1949, insieme al *Fenotipo* e ad un’altra sua prosa, *Osteria Wolf*, risalente al 1937 – quando quindi già s’era compiuta la sua rottura col nazismo.

¹⁰⁰ Corsivo nostro.

¹⁰¹ In italiano sono state pubblicate due traduzioni di quest’opera. La prima, del 1973 (b), per Einaudi, a cura di Luciano Zagari, comprendente nell’ordine *Romanzo del fenotipo* e *Il tolemaico*; la seconda, del 1998, per Adelphi, in una nuova traduzione curata da Amelia Valtolina, e comprendente, oltre ai due scritti maggiori, *Osteria Wolf* e alcune prose brevi. Per le citazioni faremo riferimento a quest’ultima.

La pubblicazione contemporanea, con le tre prose organizzate in ordine cronologico di elaborazione, permette di seguire meglio l'evoluzione della scrittura "narrativa" di Benn, prima di tutto un poeta, e la spregiudicatezza nell'uso che fa dei generi narrativi. E, seppure gli fosse ben presente il primato del *Tolemaico* nel suo percorso di sperimentazione, fu lui stesso a proporre che il titolo della raccolta fosse assegnato al *Fenotipo* (Fancelli, 1973, p. 429).

V.2.2.I *Osteria Wolf*

L'Osteria Wolf è il nome del locale dove l'io narrante – uno dei trasparenti alter ego di Benn – passa una parte del suo tempo quando è libero dal lavoro. Costui è un uomo che ha molto viaggiato per il mondo e in età matura è finito nella cittadina da cui ci parla a svolgere il suo lavoro di funzionario diplomatico. È isolato da tutti – non ha neanche il telefono in casa (Benn, 1998, p. 14) – e anche in osteria si mantiene da parte, cercando di rintuzzare le offerte di conversazione che gli vengono rivolte. L'io narrante *osserva*: la vita e le conversazioni degli altri, i gesti, le affettazioni, lo scorrere, insomma, della vita sociale.

Solo com'è, assomiglia ai personaggi di molti romanzi appena precedenti (lo Joseph Marti e lo Jakob von Gunten di Walser), o paralleli (l'Ulrich Anders di Musil, ma anche l'Andreas degli *Incolpevoli* di Hermann Broch, successivo solo come pubblicazione). Con costoro condivide il senso di dislocazione, di estraneità dal mondo sociale – un passo ulteriore nel porre una distanza incolmabile fra sé e il resto degli uomini. Non ha la semplicità di uno Jakob o di un Marti, condivide l'atteggiamento di distacco "scientifico" dell'«uomo senza qualità» di Robert Musil, ma in misura decisamente più radicale. È – e vuole essere – del tutto solo, isolato dal mondo, "statico".

"Fin da giovane volevo sì diventare scrittore [...] In vista di un romanzo, occorreva inoltre riconoscere l'esistenza del tempo, ma la parola non conosceva tempo alcuno, e io amavo esprimermi attraverso le parole. [...] Inerzia entro condizioni di vita favorevoli sul piano materiale, questo era in effetti, se così mi è lecito esprimermi, il mio ideale. Inerzia in senso lato..." (*ibidem*, p. 20).

E, osservando i comportamenti, ascoltando le chiacchiere degli avventori, segue il flusso dei suoi pensieri che vanno alle origini della "razza bianca" (sostanzialmente gli uomini della società occidentale), del suo percorso, della perdita delle sue origini, del progressivo insterilirsi della sua forza creatrice, quella orfica e dionisiaca (p. 19; p. 181, n. 2), dell'irrigidirsi nelle pastoie della razionalità, del "pensiero" (Ivi, p. 16), sotto l'egida della logica aristotelica. Un cammino "trascendente", che però conduce alla perdita dei "portatori di talenti" (Ivi, p. 18), gli uomini capaci di

"... dare forma: ecco la sfera in cui risiede l'essenza dell'uomo. Solo in tale sfera l'uomo diventa riconoscibile, solo qui si chiariscono le ragioni di fondo e le ragioni nascoste della sua creazione, solo a partire da qui si chiarisce come egli si collochi nelle gerarchie animali. Tradurre superfici in profondità, dischiudere le parole facendone un mondo dello spirito mediante le loro relazioni e il loro ordine d'uso, concatenare i suoni finché si sostengano e cantino l'Indistruttibile, ecco l'opera di tale sfera." (*ibidem*).

In queste poche righe alcuni punti cruciali della riflessione benniana: l'uomo è frutto dell'evoluzione darwiniana; il senso della sua esistenza può esser solo "dare forma" alle cose. E questo "dare forma" significa fare arte, poesia.

Sono lontani i tempi delle feroci e "scandalose" poesie di *Morgue*: Benn si muove sulla strada – più riflessiva e dialogica, ma ancor più radicale – che lo porterà a *Poesie statiche* – ad una ricerca di perfezione formale che tenga conto *solo* della immagine del segno nello spazio e del suono nell'aria (Baioni, cit., p. XXVII) – lavoro che lo impegna già da un paio d'anni, e che proseguirà fino al 1946 (ivi, p. V).

Di seguito, il poeta tedesco si esprime contro la Storia – o meglio, contro i *discorsi* sulla storia – contro la sua funzione di copertura e giustificazione dei massacri, dell'oppressione, della violenza (Benn, 1998, p. 24).

È in queste pagine che lo scrittore comincia a sistematizzare e organizzare il suo pensiero, anche se ancora in termini di intuizioni, flash, inanellati nei suoi monologhi, e poi sistematizzati più tardi in *Doppia vita*, per concludere con una lunga invettiva, proposta come una "teoria" (ivi, p. 29), avvertendo che per bocca sua "... parla la disgregazione."

Gottfried Benn si pone come chi denuncia che *il re è nudo*: la disgregazione appartiene allo spirito occidentale, che l'ha praticata verso lo spirito e la natura. Perché invece è "innaturale" la natura della società occidentale, che ha sparso disgregazione e morte dappertutto, appellandosi al "... sangue (e) al suolo" (*ibidem*). Una stoccata al nazismo, che nella logica di Benn si espande a tutto l'Occidente. L'uomo del futuro di cui si parla già in quegli anni è per Benn pura astrazione: di fatto gli uomini del suo tempo spacciano per ricerca della verità la realizzazione dei propri banali interessi materiali (ivi, p. 32). L'unica verità è piuttosto la pratica di un nichilismo assoluto, che i grandi uomini dell'ultimo mezzo millennio hanno perseguito ma dissimulato nelle loro opere (ivi, pp. 32-33: Dürer, Tolstoj, Kant, Goethe, Balzac gli esempi citati dal poeta), ma che è stata la natura profonda della loro "... intima sostanza creativa.":

"È l'abissale, il vuoto, l'assenza di risultato, il freddo, l'inumano." (*ibidem*).

In questa filippica c'è posto anche per Nietzsche, il più diretto antesignano e ispiratore dello scrittore:

"In questa rassegna Nietzsche fa la figura dell'Antinoo idealista [...] che piatta utopia dello spirito e della sua realizzazione! Solamente nell'ultima fase, con *Ecce homo* e i frammenti lirici, lasciò affiorare alla coscienza l'altro elemento [...] guardò nell'abisso, vide l'abisso, tardi – per il suo organismo e il suo annuncio profetico, troppo tardi!" (*Ibidem*).

Il secolo di Nietzsche, secondo Benn, con i suoi disastri, ha visto lo spirito, attraverso i grandi uomini in cui si è espresso (e qui all'elenco aggiunge Dostoevskij e Céline), gridare una "disperazione" senza fine, "... urla luterane in una bolgia faustiana." (p. 34).

Il disegno del ragionamento di Benn si esplicita: la civiltà occidentale, se così si può definire, ha esaurito la sua energia, dissipando (e qui è il tributo a Nietzsche) le sue origini elleniche, mediterranee; ormai i discorsi dell'Occidente sono pura ideologia, fonte di sofferenze, disastri, oppressione (anticipando i discorsi sulla fine

delle “grandi narrazioni”); la scienza (cui Benn assegna un valore assoluto, pari a quello dell’arte) ci dice che non c’è scopo né causalità: l’universo è retto dal secondo principio della termodinamica, è governato dall’entropia, ci attende l’abisso del nulla; solo l’arte ha senso, insieme alla scienza.

Questa la strada scelta da Gottfried Benn, nel suo osservare dall’esterno il mondo, radicalizzando l’atteggiamento di Robert Musil. Forse, l’attributo di “uomo postumo” coniato per questi da Massimo Cacciari vale a maggior ragione per il tedesco. Il rapporto con la società, con i simili è definitivamente dissolto. L’individuo ha solo l’arte come forma di espressione. Forse solo per se stesso, mentre si avvia verso la sua sparizione.

Il discorso continuerà e si raffinerà, attraverso la performatività della forma, in *Romanzo del fenotipo*: dimostrazione della fine del romanzo classico, in analogia col soggetto novecentesco.

V.2.2.2 *Romanzo del fenotipo*

Collocato nell’edizione voluta dall’autore subito dopo *Osteria Wolf*, *Romanzo del fenotipo* ne sembra la diretta prosecuzione, come se fosse davvero il secondo capitolo dello stesso testo. Ed è – e qui sembra cominciare a trasparire il raddoppiamento di Gottfried Benn – la voce narrante dell’osteria che parla del fenotipo, e contemporaneamente il fenotipo stesso: “l’uomo bianco”, come lo chiama Benn, l’uomo della civiltà occidentale. Un uomo il cui spontaneo senso morale si è “... del tutto sfaldato”, perché se ne sono fatti carico agenti esterni, come l’igiene, o le leggi (p. 41). La crescita della società tecnologica distrugge le identità, l’individualità: “... si è esaurito tutto ciò che suggerisca uno *stato d’animo*.”¹⁰² E qui sembra di ritrovare, in termini diversi, rancorosamente nostalgici e apocalittici, le implicazioni delle riflessioni di Georg Simmel sulla dialettica individuo/modernizzazione, o di Siegfried Kracauer sugli effetti della “meccanizzazione”:

“La figura umana inserita nelle figurazioni ornamentali di massa ha intrapreso l’*esodo* dal rigoglioso splendore organico e dalla forma individuale, verso quella anonimità alla quale si riduce quando è nel segno della verità e quando le conoscenze, che si irradiano dalla vera forma dell’uomo, dissolvono i contorni della figura naturale visibile.”¹⁰³ (cfr. Kracauer, cit., p. 107).

Ora, il termine “verità” in Kracauer indica un concetto connesso ai processi di modernizzazione e “meccanizzazione”, che muovono insieme all’affermarsi progressivo della “ragione”, che è poi strettamente intrecciata con la *ratio* capitalistica (cfr., *ibidem*, pp. 102-105). La prospettiva del sociologo è chiaramente più “neutrale” di quella del poeta Benn, appassionata e apocalittica, ma i fenomeni presi in esame, e i loro effetti, sono gli stessi.

Benn, medico e scienziato, riconosce alla scienza il suo primato, ma, a modo suo, percepisce anche gli effetti contraddittori dello sviluppo della modernizzazione e della secolarizzazione.

Dove Kracauer scrive:

¹⁰² Corsivo nel testo.

¹⁰³ Corsivo nel testo.

“Al servizio della verità, infatti, il processo della storia diventa *processo di demitologizzazione* che opera la radicale distruzione dell'elemento naturale [...] L'epoca *capitalistica* è una tappa verso l'emancipazione dalla natura.”¹⁰⁴ (*ibidem*, p. 104).

Benn, dal canto suo:

“Anche la *natura* non ha più in serbo per lui la poesia e il fremito con cui, stando alle testimonianze, colmava le persone del diciassettesimo e diciottesimo secolo, si è stemperata in una prassi sportivo-terapeutica...” (Benn, cit., p. 41)¹⁰⁵

Sembra di rileggere delle “Tillergirls” come modello dell'organizzazione della “massa”, della fine della *natura*, dell'omologazione degli individui del XX secolo.

In Benn l'atteggiamento è diverso da quello di Kracauer, naturalmente.

Da scienziato positivista estremo, il poeta, applicando alla storia la logica scientifica contemporanea, liquida qualsiasi idea di causalità e di necessità:

“... la filosofia della storia, questo grigio carrettiere della spazzatura biografica, seguita a scariolare tra le sue enciclopedie la causalità decrepita...” (ivi, p. 49).

Un concetto ribadito in *Doppia vita*, in cui scrive della sua “... personale incapacità di credere che il mondo della storia abbia un significato.” (cit., p. 100).

L'uomo, il *genotipo* come “somma delle potenzialità della specie”, si concretizza in un *fenotipo* che è frutto della azione casuale dell'evoluzione naturale, e che può essere ridotto, all'occorrenza, nel suo discorso all'individuo, e all'Io (Fancelli, cit., p. 430). E il fenotipo “odierno”, l'uomo dell'Occidente, è il risultato di quattromila anni di storia che hanno condotto alle discussioni da osteria richiamate in *Osteria Wolf*, e che, qualche anno dopo, nel 1948 – prevedendo un futuro plausibile – avrebbero condotto tutt' al più a celebrare “... i cinquant'anni della mitragliatrice”, (Benn, ivi, p. 77), in un mondo in cui

“*politica*, rivolgimenti, guerre (colpiscono) senza tregua una generazione – e la generazione del fenotipo ne è stata inesorabilmente colpita...”¹⁰⁶ (ivi, p.42).

Riflessione amarissima, senza speranza, specie se fatta nel 1944...

Trionfa l'uomo *esistenziale* (p. 43), che nel vocabolario di Benn significa semplicemente colui che si lascia esistere, preso dai flussi delle cose, senza giudizio, senza scelta...

A questo si oppone colui che

“... se ne sta in disparte [...] si congeda e gira intorno a se stesso, colui che solamente dentro di sé conduce le cose a compimento. Forse che questo tipo voglia annunciare alcunché? Vuole forse mettersi al servizio delle cose a venire? [...] No, non vuole annunciare un bel niente. Costui è vuoto, vuoto [...] Vuole fare dell'arte? [...] egli vuole tutto questo. E, forse, non può che volerlo. Dissiparsi e osservare [...] *creare l'espressione*, già, in lui non c'è che questa esigenza.”¹⁰⁷ (Ivi, pp. 49-50).

¹⁰⁴ Corsivi nel testo.

¹⁰⁵ Corsivo nel testo.

¹⁰⁶ Corsivo nel testo.

¹⁰⁷ Corsivo nel testo.

Ancora,

“Qual è dunque il punto di vista dell’Io? Non ne ha alcuno [...] Trascorrere in un soffio come un’avventura dell’anima, levarsi dal nulla a cui sfuggiamo, per poi dissolversi nel nulla che si richiude su di noi.” (Ivi, p. 73).

La *staticità* del nichilismo assoluto (Cfr. Baioni, cit, p. XXXIII) quindi, e l’arte sono l’unica strada praticabile per l’individuo – sempre una versione del fenotipo attuale, naturalmente – consapevole, e consapevole che non essendoci teleologia, l’unica certezza è la morte che verrà, e l’unico sbocco è l’arte.

Nel suo percorso Benn fa i conti anche con Nietzsche e con quelle che ritiene le sue incoerenze: citando un passo della *Gaia scienza*, in cui il filosofo tedesco sembra venir meno alle sue stesse premesse sul rapporto fra caos e natura, anelando ad un ritorno alla naturalità e alla natura (Ivi, p. 56).

La replica del poeta è sferzante, e riporta a quella che è la funzione dell’arte:

“Nietzsche, dunque, contrappone di punto in bianco la natura al caos dell’Universo e al caos della terra, e questa natura dovrebbe essere nuovamente redenta e allora noi dovremmo naturalizzarci insieme con essa [...] È curiosa, questa svolta, in un autore al quale non può essere sicuramente sfuggito che la natura è l’esempio paradigmatico dell’innaturalità [...] Il modo di procedere della natura [...] altro non è che esagerazione, eccesso [...] distruzione, abbandono, oblio – insomma tutto ciò che noi non consideriamo naturale [...] un uomo [...] fra le cui idee [...] figurava quella che l’arte è un deviare dalla natura [...] l’arte [...] come ultima missione metafisica della razza europea.” (ivi, pp. 56-57).

Benn, coerentemente, si libera di Nietzsche radicalizzando il suo nichilismo, trasformandosi in un “apocalittico” conseguente. Ma è anche vero che nel poeta tedesco emerge, attraverso il continuo richiamo all’antica Grecia, alle culture arcaiche, una ineliminabile nostalgia di partenza, nostalgia di vite mai vissute, delle origini della civiltà occidentale – da qui la profonda estraneità alla società dei suoi tempi, alla sua vacuità fatta di “stile” e di violenza, di tecnologia e di vuoto.

Benn anticipa i nichilisti dei nostri giorni, come Jean Baudrillard, in considerazioni come questa, sull’ambivalenza dei suoi tempi:

“(Il fenotipo) odierno integra l’ambivalenza, la fusione concettuale di tutto col contrario di tutto.” (ivi, p. 46).

O questa, sullo statuto della dialettica:

“Il pensiero va preso sul serio, oppure è come muovere le orecchie, chi ne è capace, riscuote grandi successi? [...] per esempio, la dialettica. Verificarla per via sperimentale è impossibile, non si può orchestrare la storia del mondo in maniera che ne scaturisca la dialettica.” (ivi, p. 54).

E, decretando la scomparsa dell’individuo della modernità come soggetto autonomo, sostituito dall’uomo “esistenziale”, constata il dissolversi anche della forma estetica che lo aveva rappresentato.

“Esistenziale – è il colpo di grazia per il romanzo.” (ivi, p. 43).

E ne darà dimostrazione nell'ultimo "capitolo" del suo romanzo, *Il Tolemaico*.

V.2.2.3 *Il Tolemaico*

Il protagonista del *Tolemaico*¹⁰⁸ è un'altra incarnazione del fenotipo – ed un altro sosia di Gottfried Benn – il gestore di un salone di estetica intitolato al "Loto" (con un non tanto nascosto riferimento all'oblio) che stando ostinatamente immobile osserva il mondo scorrergli intorno – come, appunto – nella cosmologia tolemaica. Un mondo, quello dell'immediato dopoguerra, che sembra realizzare tutte le più deprimenti e grottesche previsioni del poeta, fra sviluppo ed egemonia della tecnologia e progressivo ulteriore intorpidimento delle coscienze e delle individualità.

Scritto in prima persona, nell'inanellare tutti i temi al centro delle riflessioni dell'autore, riesce a raggiungere finalmente l'equilibrio di forma e contenuto che lo stesso Benn rivendicava come scopo dell'arte, sostenendo le invettive dell'autore in forma pacata, conseguente, fluida – una interpretazione perfetta della logica del dialogo interiore, contemporaneamente proposto ad un possibile interlocutore. Benn trapassa dalla storia dell'Europa ai riferimenti alle civiltà extraeuropee, ai disastri prodotti dalle guerre e dalle privazioni susseguenti, dallo statuto ambiguo della scienza nella società contemporanea al futuro della stessa. Al di sotto della durezza delle frasi traspare la tristezza e la preoccupazione per il futuro che attende l'umanità – che non appare allo scrittore particolarmente rassicurante:

"Se sottraevo alla mia persona le incombenze professionali [...] *non rimaneva nulla che avrei potuto definire individuale* [...] Quel che era istinto veniva combattuto dallo Stato, il pensiero era messo in riga dalla scienza, le passioni erano accaparrate dall'assistenza pubblica, i divertimenti decisi dai manifesti ai muri e dalle agenzie di viaggio, gli arredi d'interni dalla moda, le malattie dalle cliniche universitarie – analizzati ma liberi rimanevano soltanto i sogni. Tutto questo, comunque era possibile solo perché la vita interiore stava al gioco, *vi si consegnava dopo esser felicemente scampata all'Io* [...]"¹⁰⁹ (Benn, *ibidem*, p. 101).

È il ritorno ad alcuni dei temi di fondo della critica espressionista contro la società di inizio secolo, che evidentemente si ripropongono in una descrizione spassionata e completa, e che come ambiti trattati fa pensare alla definizione che Anthony Giddens dà dei "sistemi astratti", quei sistemi di saperi organizzati presenti nella tarda modernità, che se da una parte sembrano proteggerci e garantirci, dall'altra sembrano sottrarci autonomia e decisionalità (Giddens, 1999, cit., pp. 143 e segg.), naturalmente descritti non nello stile neutrale della sociologia, quanto in quello appassionato del filosofo apocalittico che "denuncia" la perdita di qualcosa, in questo caso, l'abdicazione dell'interiorità all'Io, all'idea di un *Sé riflessivo*, volendo tornare al linguaggio della sociologia. Un mondo di inconsapevoli robot, insomma: "L'uomo d'oggi è giunto alla sua fine", scrive Benn in *Doppia vita* (cit., p. 131).

¹⁰⁸ Che ha come sottotitolo *Novella berlinese 1947*, come a fissarne assolutamente non solo la collocazione spazio-temporale, ma anche la natura di racconto – cosa ardua di per sé, in termini di rapporto con la tipica forma della novella.

¹⁰⁹ Corsivi nostri.

La catastrofe della II guerra mondiale prelude, per il poeta tedesco, ad altri disastri.

Il nichilismo di Benn ha trovato la forma più equilibrata per esprimersi, nella consapevolezza della totale casualità del tutto. Unica certezza, il nostro cammino verso la morte. Unico riscatto possibile, la poesia:

“Io comincio a vivere e scrivo una poesia. Ogni altro aspetto della vita è problematico, indefinito [...] La sola realtà che possiamo sentire è l’atto di disposizione della vita verso un’opera estetica che porta in sé espressione. La tensione biologica culmina nell’arte. Ma l’arte non ha alle sue basi le stesse forze della storia, la sua azione è rivolta ai geni, all’asse ereditario, alla sostanza, al lungo cammino interiore [...]

Le ragioni esistenziali non sono di natura causale ma costituzionale, non impongono obblighi a nessuno, hanno valore solo per coloro nei quali esse si dimostrano reali.” (Benn, 1967, cit., p. 100).

Nell’universo – e quindi nel percorso dell’uomo, quello che pomposamente chiamiamo “Storia” – non c’è causalità. La nostra vita non ha, quindi, senso. Ma noi esistiamo, e l’unico modo per *dare senso* a questo esistere è rivolgersi all’arte. Nel caso di Benn, scrivere poesie.

In altri termini, sociologici, scriverà più tardi sugli stessi temi Zygmunt Bauman ragionando sulla consapevolezza umana dell’inevitabilità della morte (1995, p. 25), e sulla circostanza che probabilmente tutta la cultura prodotta dall’umanità durante il suo percorso non è altro che un modo per “distrarsi”, sfuggire alla consapevolezza della futura non-esistenza, un pensiero insostenibile (*ibidem*, p. 43). Ma quindi, possiamo aggiungere, è anche un tentativo – alla lunga fallimentare – di *produrre senso* attraverso i prodotti estetici laddove senso non è (cfr., anche Cavicchia Scalamonti, 1984; 2003).

Come scrive Baioni, nell’introdurre *Poesie statiche*,

“La poesia non proviene da nessun significato, né rimanda ad alcun valore. Non c’è nulla prima e dopo di essa. Essa è l’oggetto che è. Questa è la sua staticità e il suo nichilismo. Se la vita è un divenire verso la morte, se l’esistenza null’altro è che l’inarrestabile entropia del *Werden* biologico, se il tempo è soltanto lo spazio finito di una congestione vitale, allora la poesia è questa durata finita di un tempo senza *telos* [...]” (Baioni, 1972, cit., p. XXXV).

Nato nel 1886, morto nel 1956, Gottfried Benn, a lungo trascurato, può rappresentare attraverso il suo lavoro uno degli osservatori privilegiati dei conflitti e delle torsioni che hanno agitato il XX secolo. Ha vissuto la I guerra mondiale da medico militare coscenzioso e rigoroso. La seconda sempre da medico, ma profugo nel suo paese. Ha partecipato alla nascita e al rigoglio – e poi al declino – dell’espressionismo, forse la vera origine delle avanguardie storiche, sicuramente una delle radici più tenaci della cultura occidentale contemporanea e una delle più fertili fonti dello sviluppo del cinema e dell’immaginario visivo del Novecento.

Ha di fatto assistito allo scorrere di tutta quella fase dello sviluppo della modernità che, cominciata con l’esplosione delle comunicazioni e l’affermarsi della metropoli e della società di massa, arriva fino all’affermarsi della planetarizzazione del mercato e dell’immaginario, dopo la fine della Seconda guerra mondiale. Il periodo storico che ha segnato la fine della percezione classica del continuum

spazio-temporale e fatto esplodere la crisi dell'identità moderna. Ne è un prodotto e un critico.

Ha lavorato con tutte e tre le forme espressive tradizionali della scrittura: la poesia, il teatro, il romanzo. Ha portato tutte e tre al limite della loro espressività, decretando di fatto, con la parola e con la pratica, la definitiva fine del romanzo borghese, sicuramente, e forse anche della poesia e delle altre forme estetiche tradizionali.

Ha praticato l'autobiografia e la saggistica. Dal suo orizzonte espressivo sono rimaste escluse solo le forme estetiche elaborate e introdotte dai media di massa: cinema, radio, fumetto, televisione. Ma ne è stato, anche se indirettamente, un critico delle implicazioni. Come delle conseguenze inevitabili del progresso scientifico: la cibernetica (cit, 1998, p. 154), la bomba atomica (*ibidem*, p. 160).

Il suo è stato uno sguardo profondo, acuto, lungo. Forse il suo esser stato – in parte per scelta, in parte per necessità – in disparte dal mondo gli ha permesso un punto di vista tale da poter mettere a fuoco aspetti e temi che altri, troppo interni ai processi, hanno affrontato solo a posteriori. Per questo possiamo attribuire anche a lui l'attributo di “uomo postumo” che Massimo Cacciari assegna a Robert Musil.

Sotto certi rispetti, l'opera di Benn è stato il complemento – speculare, o in negativo – dei prodotti estetici della cultura di massa e contemporaneamente delle sperimentazioni delle avanguardie storiche. Li presuppone, ne riempie i vuoti: laddove cultura di massa e avanguardie storiche hanno piegato e “rimediato”¹¹⁰ le estetiche della modernità *grazie a* o *con* le tecnologie e le logiche del mercato (Cfr. Benjamin, 1966, cit.), Gottfried Benn ha condotto quelle estetiche al loro termine asintotico, spremendole al massimo delle loro possibilità e denunciandone così la morte.

Nello stesso tempo, la sua educazione – poi rifiutata – condotta nel rigore dell'etica protestante, e il rispetto per la cultura ebraica ricevuto in famiglia (cfr. Benn, 1967, cit., pp. 51-53) inseriscono lo scrittore in quell'area di intellettuali di cultura mista che più di altri possono aver sofferto della crisi del *Beruf*, traendone, nel caso di quest'ultimo, le conseguenze più estreme: se la relazione fra il disegno divino e il nostro percorso nel mondo è imperscrutabile; se non c'è rapporto esperibile di causa-effetto fra le nostre azioni sul terreno secolare e la grazia divina, allora il passo successivo è mettere direttamente in discussione l'esistenza di un piano metafisico di qualsiasi tipo. Né l'aver potuto assistere alla nascita del “nuovo mondo” emerso dalla Seconda guerra mondiale, poi agli sviluppi delle tecnologie dell'informazione e dell'atomo può aver ammorbidito queste impressioni: la conclusione non può essere che una: ci attende solo il *nulla*.

¹¹⁰ Per il concetto di *rimediazione* cfr. Bolter, Grusin, 2007.

Capitolo VI

Postmoderno, postorganico, postumano

Davanti agli sguardi dei sopravvissuti alla Seconda guerra mondiale – qualunque fosse stato il proprio ruolo e il proprio schieramento nel conflitto – probabilmente si dispiegò un panorama analogo a quelli degli uomini sospesi “... a cavallo di due mondi” di cui aveva scritto Franz Werfel a proposito della *Finis Austriae*. Almeno per quanto riguarda l'Europa, uscita a pezzi dalla guerra.

Ma questo poteva valere, per motivi diversi, per tutti. In effetti lo “sforzo bellico” aveva avuto i suoi riflessi, oltre che sulle biografie individuali, anche sull'organizzazione della produzione, e sullo stesso impulso dato alla ricerca scientifico-tecnologica dalle necessità del conflitto. La tecnologia del nucleare, quella elettronica, i progressi in quella delle telecomunicazioni avranno ricadute enormi sull'organizzazione dell'economia e della vita quotidiana – dei consumi, quindi, e dell'immaginario collettivo – e parteciperanno direttamente a produrre le premesse per quella ulteriore “compressione spazio-temporale” di cui scrive Harvey (cit., p. 347) a proposito degli ultimi cinquant'anni.

Un contributo alla ridefinizione quindi dello spazio e del tempo nella percezione degli uomini, e dei confini e dei temi dell'immaginario collettivo per almeno una quarantina d'anni.

In pratica, così, come la prima fase esplosiva di sviluppo dei mezzi di comunicazione a cavallo dei secoli XIX e XX produsse un'accelerazione dei processi economici e culturali connessi alla solidificazione della modernità, alla sua maturazione definitiva – con gli effetti sulla vita associata e sull'identità occidentale che abbiamo descritto, un vero “cambio di marcia” – un analogo cambio di passo si ebbe con la fine della Seconda guerra mondiale, grazie all'impulso che ebbero in particolare il nucleare e l'elettronica, e come, quasi mezzo secolo dopo Benn, nota anche Fredric Jameson (cit. pp. 50-51).

Il lancio delle bombe atomiche sulle due città giapponesi di Hiroshima e Nagasaki introdusse l'umanità in un mondo completamente nuovo, in cui l'apocalisse diventava una possibilità concreta, qualsiasi fossero gli universi simbolici di riferimento: le prospettive evocate dalla “Bomba” facevano intravedere un panorama in cui lo spazio si restringeva al cortile di casa – e alla propria cantina, o al proprio bunker nucleare – e il tempo si annullava a pochi istanti – quelli sufficienti a premere un bottone (cfr. Signori, 2008). E gettava le premesse per l'immaginario immediatamente successivo – nella fantascienza, nelle sopravvivenze delle nicchie culturali millenaristiche, nelle agende politiche, nella ricerca scientifica.

L'*elettronica* (il primo “calcolatore elettronico”, ENIAC, viene messo in funzione nel 1946 presso l'Università di Pennsylvania, cfr. Tirelli, 2002, p. 137) sarà il punto di partenza del rilancio su nuove basi del “mito della macchina” (cfr. Pecchinenda, 2009, pp. 129 e segg.). Tecnologia dei robot in una direzione, tecnologie dell'informazione in un'altra contribuiranno anch'esse alla produzione dell'immaginario del “futuribile”, e contemporaneamente alla costruzione di uno spazio in cui il tempo avrà sempre meno peso.

Ancora, la cibernetica, come teoria generale della comunicazione, permette a Norbert Wiener, uno dei suoi “fondatori” con W. Ross Ashby, di immaginare quella “utopia della comunicazione”, come la definisce Philippe Breton, per cui la società – quella uscita dalla guerra da poco finita – grazie alla comunicazione sarebbe diventata una sorta di “casa di vetro” in cui non sarebbero state più possibili barbarie come quella nazista (cfr. Pecchinenda, cit., pp. 87 e segg.; Bifulco, Vitiello, 2004, p. 189). Auspicio lodevole, peraltro ampiamente deluso, almeno a tutt’oggi.

Le prospettive indicate dalla sperimentazione nel campo della cibernetica come “scienza della comunicazione” applicata alla meccanica – in prima istanza costruzione di macchine che lavorano al posto dell’uomo riproducendone i movimenti, i robot; in seconda istanza macchine da calcolo, che ne imitano alcuni processi mentali – permettono la nascita di un florido immaginario orientato al futuro, in continuità con quello inaugurato da Herbert George Wells e dalla narrativa di fantascienza all’apice della fase di sviluppo dell’industrializzazione, immaginario che però si ritrova in contraddizione con se stesso quando impatta con le paure connesse ad un possibile cataclisma atomico.

È in questa violenta frizione fra due implicazioni dello stesso paradigma – quello della scienza applicata alla tecnologia – che, in concordanza con la compressione del continuum spazio-temporale indicato da Harvey, possiamo intravedere il senso di straniamento e incertezza che comincia a serpeggiare sotteraneamente già subito dopo la fine della guerra nella società occidentale: da un lato le prospettive di progresso e benessere che si vogliono legate alle applicazioni della scienza e della tecnica; dall’altro i rischi di annichilazione connessi alla stessa ricerca. Il tempo “si guasta”, rallenta, accelera, si ferma, riparte; lo spazio, unificato dalle comunicazioni a distanza, si riduce ad un punto – abolendo di fatto proprio il tempo (cfr. ancora Harvey, pp. 319 e segg.).

Al centro di questa dinamica, le identità: presto questo spazio/tempo diventerà quello della “guerra fredda”, delle separazioni forzate (come a Berlino) delle “cortine” impenetrabili – e dei bunker sotterranei nel cortile di casa – fino al raggiungimento delle prime tappe della “corsa spaziale”: nel 1957 il lancio coronato da successo del primo satellite artificiale della Terra, lo Sputnik I sovietico, nel 1961 il primo viaggio umano nello spazio, nel 1969 il primo sbarco sulla Luna di una navicella spaziale con un equipaggio umano dell’Apollo II americano. Quattro anni dopo, nel 1973, si verificherà quella crisi petrolifera che David Harvey pone come punto di catastrofe nel passaggio all’accumulazione flessibile del capitale come modo di superamento della crisi del modello economico fordista-keynesiano (Harvey, cit., pag. 347).

Un groviglio di fenomeni che incideranno tutti, anche se in proporzioni diverse, sulla vita quotidiana, l’immaginario, la produzione estetica dei decenni successivi.

VI.I La Bomba, la Luna, i robot

VI.I.I Il tempo *fuori squadra*

Proprio Gottfried Benn, dalla sua posizione di assoluto distacco nichilista e di conservatorismo totalmente laico, subito dopo la fine della guerra – in //

Tolemaico e in *Doppia vita* – aveva individuato i due elementi che diventeranno centrali nelle dinamiche della società della seconda metà del Novecento: due nuove presenze tecnologiche (la cibernetica e la bomba atomica, 1998, cit., pp. 158 e 160) e i nuovi processi di omologazione (“Sarà lo stile dei robot. Stile del montaggio.” 1967, cit., p. 131).

La fine della Seconda guerra mondiale, la sensazione di essere usciti da un incubo che si era rivelato ancor peggiore di quanto molti avessero potuto immaginare, l’esplosione dell’economia e dei consumi in tutto l’Occidente democratico – e a fare da contraltare la paura di una catastrofe atomica – rendono quindi gli anni Cinquanta-Sessanta del secolo scorso un periodo di formidabili contrasti e contemporaneamente di straordinarie trasformazioni nella vita sociale, economica, culturale del pianeta, o almeno di una parte di esso. Con, in più, una presenza nuova, spiazzante: i *giovani*, istituiti come categoria sociale. Nuove presenze, non più invisibili, sulla scena del mondo, portatori di istanze, bisogni, energie che avranno conseguenze dirompenti sull’organizzazione sociale, sulla struttura dei consumi, e sull’immaginario degli anni che seguiranno. Contribuendo con il loro solo irrompere sulla scena del mondo a radicalizzare la pretesa differenza *gerarchica* fra culture “alte” e cultura di massa (cfr. ad es. Eco, 1963). Differenza (quand’anche legittima) di cui non è pertinente tener conto nell’ambito degli studi sul mutamento culturale.

In sostanza si è di fronte ad un groviglio di spinte e tensioni che nella loro articolazione produrranno cambiamenti epocali, e diventeranno la vera cerniera fra una modernità ormai in via di esaurimento, quasi di sfinimento, e la postmodernità in via di affermazione – preparandone il terreno, dettandone le direzioni.

Insieme al ritorno della democrazia, anche in Europa arriva il benessere, una nuova configurazione dei consumi possibili, l’idea di poter di nuovo progettare il proprio futuro. Torna il cinema americano, arriva la televisione, esplodono gli elettrodomestici. I risultati di tutta la ricerca scientifico-tecnologica sviluppatasi durante la guerra si riconvertono agli usi civili: saranno alla base della rivoluzione dei consumi che sta per arrivare, e del rilancio dell’idea di progresso che segnerà il periodo.

Questi sono i luoghi in cui si realizza concretamente lo strappo che marca il passaggio di stato alla postmodernità: un ulteriore rimescolamento di carte. Il mondo si è rimpicciolito, in una vertigine spazio-temporale che si somma a quella intrecciata con l’accelerazione delle comunicazioni e l’aumento degli scambi.

Progresso, benessere, futuro. I tre temi “ottimisti” del periodo. Bomba atomica, “guerra fredda”, annichilazione dell’umanità quelli speculari, inquietanti.

All’incrocio di ambedue le “opzioni”, lo stesso elemento, il *futuro* in arrivo – come risultato degli esiti della ricerca scientifica e delle sue applicazioni tecniche, in un Occidente che scopre il crescere dei redditi, i consumi di massa, una intera nuova gamma di bisogni possibili: la *società dei consumi*, insomma.

È la narrativa di *science fiction* ad incarnare intimamente la sostanza e la natura di quegli anni, rilanciando i temi della spinta al progresso e al futuro grazie alle scoperte scientifiche e ai progressi della tecnologia, e la dimensione del mito incarnato dagli “eroi” di massa ereditati dagli anni Trenta-Quaranta. Ma, contemporaneamente, cogliendo anche le inquietudini e le contraddizioni connesse ai possibili esiti negativi dello stesso progresso e – magari più inconsapevolmente –

ai riflessi sulle identità delle conseguenze della nuova fase di accelerazione del mutamento – di “compressione spazio-temporale”.

E c'è un romanzo fra gli altri di Philip Kendred Dick, uno degli scrittori di fantascienza più significativi, *Time Out of Joint*,¹¹¹ pubblicato nel 1959, che sembra mettere in scena proprio questa seconda declinazione del genere: la storia di un uomo, Ragle Gumm, che, nel 1997 (anno in cui Dick ambienta il romanzo), incapace di sopportare le tensioni cui lo sottopone il suo incarico nell'apparato militare, si è fatto “sostituire” la memoria e costruire intorno a sé una cittadina americana “anni Cinquanta” in cui vive una vita “simulata”, inconsapevole, per poter svolgere i suoi compiti: il gioco settimanale a premi cui concorre in realtà è una maschera per le stime balistiche che Ragle deve calcolare.

Fredric Jameson nella sua discussione sul postmodernismo pone il romanzo alla base del ragionamento con cui mette in evidenza come nella memoria degli statunitensi – quando ancora quel decennio non si era chiuso – gli anni Cinquanta apparissero già come una “età dell'oro” unica, che difficilmente sarebbe tornata (Cit., 2007, pp. 282 e segg.).

Jameson parte dalla considerazione che il romanzo di Dick, scritto sul finire degli anni Cinquanta, è ambientato nel 1997, durante una guerra civile fra la Terra e la sua colonia lunare, e Ragle Gumm è il portavoce di una profonda nostalgia: quella per gli “Anni Cinquanta” americani, percepiti come un'età dell'oro ormai irriproducibile. Ma Dick – questo sottolinea Jameson – ne scrive quando ancora quegli anni non sono finiti, sono il *presente*, di cui già si ha nostalgia – forse intuendo i cambiamenti in divenire? O è il tempo che per Dick si è definitivamente *guastato*? Secondo lo studioso statunitense, in realtà ciò che è sullo sfondo della vicenda narrata da Dick è la *fine della storicità*. E qui apre la sua discussione – connessa al definirsi del postmoderno.

Come premessa, Jameson “laurea” lo scrittore a poeta del realismo dell'epoca, un materiale fatto di piccole quotidianità, piuttosto che di grandi temi: le quotidianità che costituivano il mondo e la vita della provincia americana – quella che nei romanzi di fantascienza subiva invasioni aliene, inquietanti eventi, scarti dalla normalità... (*ibidem*, p. 283). E dopo aver inquadrato il romanzo nel clima dell'epoca, riflette su come Dick ci narri del *suo* presente *al passato*, storicizzandolo, perché colloca il suo narrare nel 1997.

E, confrontando la *science fiction* col romanzo storico alla Walter Scott, aggiunge:

“Se infatti il romanzo storico «corrispondeva» alla nascita della storicità, di un senso della storia nella forte accezione moderna [...] allo stesso modo la fantascienza corrisponde al dissolvimento, allo stallo di quella storicità...” (*ibidem*, p. 287).

Jameson intende per *storicità* il rappresentarsi il “presente in quanto storia”: in modo tale, cioè, da straniarlo e consentirci di prenderne le distanze così da poterlo percepire in una prospettiva storica. Un fenomeno direttamente connesso

¹¹¹ Il romanzo uscì in italiano una prima volta nel 1959 nella collana “I romanzi del Corriere” col titolo *Il tempo si è spezzato*, poi in Urania dell Mondadori nel 1968 col titolo *L'uomo dei giochi a premio*, ancora nel 1999 per Sellerio come *Tempo fuori luogo*, infine per Fanucci, nel 2003 come *Tempo fuor di sesto*.

all'affermarsi della postmodernità, della *fine del tempo* nel senso di flusso di passato/presente/futuro, che questa sembra produrre. E se ci si riflette – anche se lo studioso non lo afferma esplicitamente – solo la *science fiction* può riuscirci: che narri dichiaratamente del nostro presente (come ad esempio James G. Ballard, anch'esso citato da Jameson, e poi il *cyberpunk*), o di un qualsiasi futuro, può farlo solo *al passato*, come di cose già avvenute. Storicizzandole, insomma, e mettendo noi lettori in una condizione particolare: quella dell'abitare un tempo circolare, che si rispecchia e riavvolge continuamente in se stesso. Forse il modo più diretto per rappresentare quella progressiva egemonia dello spazio sul tempo che sembra caratterizzare tutta la vicenda moderna (cfr. Harvey, cit., pp. 295 e segg.), fino al definitivo affermarsi del suo predominio nella postmodernità (cfr. Jameson, pp. 42-44).

In pratica, sostiene Jameson, Dick ci offre nel suo romanzo "... un'esperienza del presente come passato e come futuro", che diventa il riflesso dell'impossibilità di immaginarci un qualsiasi futuro, a causa dell'esaurirsi del senso della storicità. Tanto che ancora, leggendo *Time Out of Joint*, lo riconosciamo a mezzo secolo dalla sua scrittura – e dal tempo fittizio in cui crede di agire Ragle – e a ormai quindici anni dalla sua ambientazione temporale (il 1997), ancora come fantascienza.¹¹²

E, aggiungiamo noi, nel romanzo di Philip Dick sono presenti esattamente i tre miti tecnologici della nuova era: la Luna – ormai conquistata; la "bomba" – lanciata ogni settimana dalla Luna verso la Terra; il calcolo elettronico – necessario a tradurre in traiettorie balistiche le "soluzioni" che Ragle Gumm escogita ai problemi che il "gioco" settimanale cui partecipa propone.

Ma c'è di più: il teorico statunitense non ha potuto tener conto di una pellicola che è evidentemente ispirata (anche se cripticamente) al romanzo di Philip Dick: *The Truman Show* dell'australiano Peter Weir, uscito nelle sale nel 1998.

Il protagonista, Truman Burbank, un emulo inconsapevole di Ragle Gumm, vive dalla nascita in una cittadina artificiale, in cui sono tutti attori al servizio di quello che è un inganno solo per lui, protagonista inconsapevole del *reality show* più seguito del mondo, una cittadina ipostatizzata, in cui il tempo è scandito solo dai cambiamenti implicati necessariamente nella crescita anagrafica di Truman, e dove *non succede mai niente*. Una cittadina felice, serena, ambientata, per la gioia dei fan del reality, negli anni Cinquanta: il marchio della felicità. E della "società dei consumi". Per le tecnologie immaginarie messe in scena, sappiamo che si tratta di *science fiction*, ma per la stasi del tempo in cui si svolge la vicenda all'inizio e per un paio di artifici della sceneggiatura, percepiamo una dimensione "realistica" che ha del vertiginoso, e che conduce anche noi in una dimensione sospesa, fra il passato della cittadina e il futuro delle tecnologie implicate: un *presente* atemporale, che colonizza il flusso del tempo, che nello stesso tempo è "stagnante" e alluvionale.

¹¹² Naturalmente quest'ultima considerazione vale per noi, negli anni Dieci del Duemila, non per Jameson, che ha pubblicato le sue riflessioni nel 1991, cioè *prima* del 1997. Ma questa circostanza non contraddice il ragionamento, anzi: forse non è per caso che – nella stasi del presente postmoderno – le considerazioni di Jameson siano ancora così attuali...

Alla fine del film rimane sospesa una domanda: *qual è l'identità di Truman?* Che riverbera uno dei temi di fondo della riflessione sulla vicenda del Soggetto nato con l'Umanesimo: se il tempo "si ferma" e lo spazio implode, cosa ne è del Sé?¹¹³

In ogni caso, le storie di Ragle Gumm e Truman Burbank ci parlano di un'epoca particolare, appartenente ormai all'immaginario, vista in uno degli aspetti che spiccano di più, almeno nella memoria collettiva.

Perché c'è una sostanziale differenza fra il romanzo di Dick e la pellicola di Weir che in qualche maniera lo attualizza. Oltre ai temi indicati da Fredric Jameson ce n'è infatti un altro, di cui forse lo studioso americano non poteva essere del tutto consapevole, e che mostra in pieno la capacità dello scrittore di *science fiction* di anticipare istanze che solo successivamente si faranno evidenti: Ragle Gumm, acconsentendo a farsi sostituire la memoria del suo passato realmente vissuto con quella di una biografia solo desiderata, mostra di voler *sfuggire a se stesso*. Il continuo dialogo che noi intessiamo con noi stessi, il nucleo dell'esistenza del nostro Sé è incancellabile, se non nel delirio della follia o nell'allucinazione della droga – o nella morte, l'unica strada che possa condurre ad una inconsapevolezza radicale. In alternativa, rimane l'amnesia completa, la sostituzione con un'altra identità, non solo da offrire agli altri, al mondo, ma anche a se stessi. Una soluzione profonda, definitiva, al disagio dell'esistenza, alla consapevolezza di un sé angosciato e impotente (Ehrenberg, 1999).

Philip Dick farà del dubbio sullo statuto dell'identità e della realtà la cifra profonda della sua poetica e delle sue trame narrative, fino a paventare – nella sua opera – l'esistenza di un complotto impersonale, immanente ma "metafisico", che si installa fra l'individuo e la realtà, ad impedirne la percezione "oggettiva" delle cose, interpretando evidentemente, fra gli anni Cinquanta e i Settanta del Novecento, inquietudini diffuse, incertezze sparse, distonie latenti nel corpo sociale. Prova ne sia la circostanza che l'opera di Dick – e di qualche altro scrittore di fantascienza, come il Fritz Leiber di *Scacco al tempo* (1986), pubblicato nella versione di romanzo nel 1953 – si riverberi e raggiunga livelli altrettanto magistrali in una serie televisiva straordinaria, capitale per lo sviluppo del futuro della televisione e dell'immaginario, *The Twilight Zone*, in Italia *Ai confini della realtà* (Serling, 1959-1964).

La serie, partita negli Stati Uniti nell'ottobre del 1959, apriva ogni episodio, sullo sfondo di un paesaggio alieno, disidratato, disegnato in bianco e nero, con questa frase, recitata da una straniante voce *off*:

"Esiste una quinta dimensione oltre quelle note all'uomo. È una dimensione vasta come lo spazio ed eterna come l'infinito. Sta nella terra di mezzo tra la luce e l'ombra, tra la scienza e la superstizione, tra il fondo delle paure umane ed il sommo della sua conoscenza. È la dimensione dell'immaginazione. È una zona che si trova... Ai confini della realtà."

Gli episodi della serie giocavano tutti sullo straniamento e sul perturbante, sui paradossi temporali, su situazioni al limite della paranoia e del delirio. La

¹¹³ Crediamo, cioè, che la domanda sull'identità di Truman non nasca tanto o soltanto da come è condotta la sua socializzazione: potremmo considerarla esclusivamente e referenzialmente come il frutto di un esperimento coscientemente progettato e continuamente monitorato; ci sembra più interessante connetterla alla dimensione a-temporale e a-spaziale in cui vive.

struttura del tempo, dello spazio, la percepibilità delle cose erano tese al limite del plausibile, in una rielaborazione sempre razionalistica e tecnologica – organica al Novecento progressivo – dell'esitazione alla base del racconto fantastico: non più fantasmi, demoni, presenze soprannaturali, ma qualcosa di più sottile, inerente al rapporto dell'individuo con le sue stesse percezioni, con l'idea condivisa socialmente di "realtà" che non intacca le certezze razionaliste, ma le mette in scacco, sempre rimanendo al di qua del confine del disincantamento del mondo.

La paura della distruzione atomica, dell'invasione aliena – che pure compaiono in alcuni episodi della serie – vengono messe al servizio del presupposto tacito che la realtà è molto più sfuggente e beffarda di quanto possa immaginare il tradizionale "senso comune", pur "educato" dalla divulgazione scientifica. Fa capolino "lo scaltro genio dell'oggetto" di cui scriverà più tardi Jean Baudrillard in *Le strategie fatali* (1984, pp. 72 e segg.). Anzi, il filosofo francese, spesso ricorrendo proprio alla narrativa di Dick per sottolineare le sue considerazioni sull'*iperrealtà* e la "società dei simulacri", scriverà nel 1980 (Russo, 1980) di come la fantascienza sia morta, essendosi di fatto realizzata nel presente – anticipando così, per una strada leggermente diversa, le riflessioni di Jameson sulla "storicità" del genere.

Insomma, la percezione del mondo che si fa strada nel primo quindicennio del dopoguerra è molto più discordante e straniata di quanto gli stessi contemporanei potessero immaginare: frutto di spinte conflittuali e centrifughe, laceranti e contraddittorie.

VI.I.2 Dalla "Bomba" alla Luna

Infatti, i primi decenni subito successivi alla fine della guerra sono d'altro canto anche da considerare per un'altra cifra, oscura e inquietante: quella della "guerra fredda" e della paura della catastrofe nucleare. E del riemergere di una dimensione che attiene al perturbante e all'irrazionalismo, che sfocerà in seguito nella galassia *New Age*, ma che inizialmente si esprimerà come paura di un'invasione dallo spazio esterno, avvistamenti di *UFOs*, timore di presenze aliene mascherate sulla Terra.

Precipita qui una evidentemente mai sopita esigenza di sacro e di soprannaturale, che avevamo già visto esprimersi in passato, alle origini della società moderna, e che riprende corpo periodicamente. E che non è del tutto interpretabile come rielaborazione immaginaria, fantasmatica, delle paure stimulate dal presunto rischio di un'invasione "rossa" o dell'ecatombe nucleare, in un mondo che trovava alimento nel consumismo e nella fiducia del futuro per una visione rasserenante dello stato delle cose, ma forse più legittimamente come luogo di conflitto fra *questa* prospettiva di serenità e il senso di sradicamento derivante dal nuovo "scatto" nell'accelerazione del mutamento sociale cui accennavamo, e delle incertezze connesse allo sviluppo di tecnologie che rivelavano un grado sempre maggiore di "opacità" all'osservazione diretta degli individui, di "alienità" rispetto al loro uso – e alle possibili conseguenze di questo. Le tecnologie amplificano la loro dimensione "doppia" – luccicante e oscura nello stesso tempo; le scienze la loro dimensione esoterica e distante dall'esperienza quotidiana.

È come se, di nuovo, il penetrare sempre più a fondo nella modernizzazione e nel disincanto produca disorientamento e squilibrio, perdita degli ancoraggi noti,

in assenza di nuovi punti cardinali su cui orientarsi. La contrazione spazio-temporale non aiuta. Il “nervosismo sociale” di cui scriveva Simmel a cavallo fra XIX e XX secolo si tramuta qui in anomia, in uno straniamento che trova sfogo nel ricorso a dimensioni a sfondo escatologico.

I riflessi sulla percezione del rapporto degli individui con il mondo circostante, naturale e sociale, sono radicali – e vengono messi in evidenza in particolare dalla narrativa e dal cinema di fantascienza. Che davvero si pone – da quel momento in poi – come la narrativa del presente: *delle suggestioni, delle proiezioni, delle visioni* dell’immaginario di *quel* presente. Due film raccontano molto bene quel periodo, e quelle paure: *Ultimatum alla Terra* (1951) e *L’invasione degli ultracorpi* (1956).

Ambedue le pellicole mettono in scena l’idea di un intervento dall’esterno, dallo spazio, che probabilmente ha alla radice la proiezione delle paure accuratamente alimentate, e quindi *reali* nella percezione comune (cfr. Signori, cit.), dell’invasione comunista o della distruzione nucleare, di cui propongono declinazioni diverse, ma forse, oltre questo, anche un terrore più profondo, quello di essere ridotti ad organismi meccanici, senza più identità, resi indistinguibili gli uni dagli altri – e quindi di non poter più riconoscere i propri simili: quasi già gli “uomini senza volto” di cui scriverà Zygmunt Bauman all’inizio degli anni Novanta in *Pensare sociologicamente* (1999).

Riemerge, ci sembra, un bisogno di *sacro* – forse innescato e rigenerato dalla paura, da una paura quasi senza nome – che trova sfogo nei pretesi avvistamenti di quelle *Cose che si vedono nel cielo* (Jung, 1960) su cui Carl Gustav Jung scrisse un saggio famoso nel 1958, e nelle prime, ancora acerbe, emergenze *New Age*, non tanto lontane, in realtà, dalle implicazioni più spiritualiste dell’approccio dello psicanalista svizzero.

Certamente, però, il canale espressivo attraverso cui si esprime meglio lo “spirito del tempo” è la narrativa di *science fiction*: nata nel 1895 con un romanzo di Herbert George Wells, *La macchina del tempo*, accompagna tutto il Novecento come espressione estetica del tema del rapporto fra scienza e tecnologia e futuro – inteso in senso sia catastrofico sia positivo. E negli anni Cinquanta diventa, specialmente attraverso il cinema, poi la televisione, il canale privilegiato per la messa in scena degli incubi palingenetici che circolavano nell’immaginario dell’epoca.

In *Ultimatum alla Terra* viene rappresentato lo sbarco sulla Terra di un alieno, Klaatu, emissario di una sorta di ONU galattica, che viene appunto a porre ai terrestri un ultimatum: o smettono di scannarsi fra loro, o saranno puniti. Finirà male, con Klaatu che ripartirà per le stelle dopo aver rischiato di essere ucciso.

In *L’invasione degli ultracorpi* la situazione è ancora più inquietante: una razza aliena sta invadendo silenziosamente la Terra, semplicemente sostituendosi ai terrestri dopo averli uccisi. Solo che gli alieni sono come gusci corporei senza “anima”, privi di espressione e di emozione: differenza percepibile solo da chi è più prossimo a coloro che sono stati “sostituiti”. Il finale del film è volutamente ambiguo, allusivo: induce a immaginare che la coppia di “superstiti” umani rimasti nella cittadina da cui parte l’invasione sia destinata a soccombere.

L’interpretazione classica, scontata, delle due pellicole fa riferimento alle paure connesse al rischio di una nuova guerra – ancor più catastrofica – dopo quella

appena finita. Ma crediamo che ci sia di più: nella prima, anche l'emergere di istanze escatologiche, millenaristiche; nella seconda, un'inquietudine sempre più diffusa, relativa alla presunta "disumanizzazione" prodotta dallo sviluppo accelerato della società di massa, al progressivo assottigliarsi della forza dei legami affettivi, del collante costituito dalla memoria collettiva, nella direzione del costituirsi di quella "folla solitaria" di cui scriveva proprio nel 1950 il sociologo David Riesman (1973) – *e della paura che si corra il rischio di perdere la propria identità, la propria natura di individuo unico, irripetibile.*

Nello stesso tempo, a controcanto almeno parziale di questo clima – e probabilmente questo fenomeno contribuisce in modo determinante alla percezione di quegli anni come "età dell'oro" – si rivela al mondo una nuova categoria sociale: quella dei *giovani*, in proporzione molto più numerosi che in passato rispetto agli "adulti" anche per effetto delle ecatombi belliche.

Il loro ingresso sulla scena sociale produce uno stravolgimento nei rapporti sociali che avrà conseguenze radicali. Le istanze di cui sono portatori i giovani attengono ai bisogni della corporeità, e di un'immaginazione che ha poco a che vedere con quella della tradizione. Un *modo* di dare corpo all'immaginazione decisamente più affine all'universo delle culture considerate "basse": la musica popolare (Carrera, 1980; Adinolfi, 2000), il cinema dei *drive-in* (King, 1992), la narrativa di massa in genere.

Siamo di fronte ad una cesura forte, di rottura col passato, e di istituzione di una nuova continuità col futuro.

Nella nuova società, uscita dalla guerra, quella che si avvia verso il "capitalismo flessibile" per dirla con Harvey, o il "tardo capitalismo" nei termini di Jameson, si conclude il percorso dell'uomo nato dall'Umanesimo, ancora definito da un ruolo: in senso orizzontale, nei termini della definizione della propria posizione sociale, in senso verticale, nei termini dei passaggi di età, ad ognuna delle quali corrispondeva uno spettro di funzioni e compiti che incidavano anche sull'autopercezione del Sé: da bambino "irresponsabile" ad adulto, marito, padre, lavoratore responsabile di sé e di coloro che da lui dipendevano, in termini anche di comportamenti, gusti, scelte di consumo.

I "giovani" emersi negli anni Cinquanta finiranno – pur avanzando nell'età e riorganizzando la struttura della loro vita quotidiana – per non abdicare ai gusti, alle scelte, ai consumi della propria identità giovanile, contribuendo così radicalmente al mutamento dei consumi anche culturali, e all'affermazione delle forme estetiche fino ad allora – e oltre – rubricate con degnazione e disinteresse dalle istituzioni culturali.

E d'altra parte saranno gli stessi artisti ad appartenere alle nuove generazioni, dando voce e corpo alle istanze immaginative rivendicate dalle nuove identità e assicurando l'incontro fra produzione e consumo delle merci estetiche che le esprimono.

Il che naturalmente non vuol dire che sparisca l'arte "auratica" o che non si lavori ancora sulla letteratura che riflette sulla fine del romanzo – e del Soggetto – moderno: basta pensare a Samuel Beckett e alla dissoluzione definitiva da lui condotta sul teatro, sulla poesia, sul romanzo. Ragioniamo piuttosto su una tendenza, una dinamica che vedrà il dilagare di prodotti che svilupperanno in tutte le direzioni possibili i tratti e le dimensioni di identità sempre più diversificate,

frammentate, flessibili – e incerte, disorientate, straniate: del 1951 è il romanzo *Il giovane Holden* di Jerome David Salinger, del 1955 il film *Gioventù bruciata* di Nicholas Ray, del 1957 il romanzo *Sulla strada* di Jack Kerouac.

Si produrrà una dinamica che deflagrerà pienamente negli anni Sessanta, fra l'assassinio di John Kennedy, il 22 novembre 1963, che di fatto farà da epitaffio all'atmosfera degli anni Cinquanta, e il luglio del 1969, con lo sbarco sulla Luna – con, poco più di un anno prima, l'esplosione “ufficiale” delle rivolte giovanili nel maggio 1968. Ultima data significativa, nel 1973 si verificherà la crisi petrolifera che David Harvey (cit., pp. 247 e segg.) pone all'origine della definitiva affermazione di una nuova fase del capitalismo e della dimensione postmoderna. Dimensione postmoderna per la quale potrebbero essere impiegati gli stessi termini già applicati all'espressionismo: una *atmosfera*, una *sensibilità*, più che un movimento o una scuola. A conferma delle parentele intraviste fra i due fenomeni, e della “simpatia” nutrita dai “postmoderni” per il periodo cui appartengono l'espressionismo e la Vienna *fin de siècle*. Il che conforta l'idea che ci siano delle affinità più profonde di una corrispondenza superficiale fra i due periodi, e che si possa approfondire l'analisi di queste affinità anche sul piano della loro espressione estetica, come indicatore dei discorsi sull'identità moderna e della sua vicenda.

VI.2 Ritorno al futuro

VI.2.1 La perdita dell'«Ordine del mondo»: orfani della “Legge”

Per ragionare sul primo periodo preso in esame, quello che grosso modo va dalla fine del XIX secolo alla fine della Prima guerra mondiale, abbiamo scelto alcuni autori e romanzi – fra i pilastri della cultura del Novecento – per rintracciarvi una dimensione manifestamente autobiografica e evidenti tracce della espressione di una crisi profonda del Sé, anche se, naturalmente, con accenti diversi, e poi cercarne le eventuali affinità con il presente. Confrontando questi documenti con la letteratura critica, abbiamo provato a disegnarne direttrici e confini.

Questi autori potevano muoversi in canali che ancora guardavano alla forma classica, “canonica” del romanzo, anche se per liquidarlo come strumento elettivo di narrazione della modernità borghese, frantumandone le forme mentre si disfaceva la sicurezza della solidità, della stabilità del Sé.

La seconda parte del XX secolo ha già visto la fine della forma-romanzo. E ha visto la fine della figura classica dell'*autore*, auratico, assoluto, sacrale. E, in parallelo, ha visto l'affermarsi dei mezzi audiovisivi di comunicazione di massa: cinema, radio, televisione, fumetto – e della narrativa di massa: prima di tutto fantascienza e poliziesco, insieme alla riarticolazione delle forme del lavoro intellettuale. E – ed è qui uno dei punti di catastrofe – il contaminarsi, l'ibridarsi dei formati estetici ancora “auratici” – la narrativa cosiddetta *mainstream*, ad esempio, proprio con i calchi e le sostanze delle forme estetiche di massa. Di quella che è apertamente e dichiaratamente “merce estetica”.

Il che significa che i luoghi dove cercare conferme alla nostra ipotesi sono cambiati, e che dovremo prevedere una ulteriore frammentazione e disseminazione delle tracce, dei riflessi dei “discorsi” sull'identità rispetto alla situazione del primo Novecento.

I differenti sguardi sul destino del Soggetto contemporaneo gettati dai romanzieri di allora: Robert Walser e il desiderio di annullare il Sé, Robert Musil e il suo tentativo di “salvataggio del Sé” da una parte, Thomas Mann e la fine della società borghese, Hermann Broch e la “dissoluzione dei valori” dall’altra avevano fornito con accenti diversi argomenti alla consapevolezza della fine di un intero sistema individuo/società. Tutti usando la forma romanzo, e performando attraverso la sua distruzione la dimostrazione della fine dell’individuo borghese. A cavallo di quella intera fase storica, e scavalcando anche l’ultima guerra, Gottfried Benn avrebbe poi firmato l’epitaffio al romanzo e al Soggetto.

Guardando agli ultimi cinquanta-sessant’anni, dovremo rivolgerci a molte più forme della narrazione, e presumibilmente a molti più formati del testo per trovare conferme alla nostra discussione: non solo nelle forme postromanzesche, ma nel cinema, in televisione, nel fumetto, e – arrivando all’oggi – nella dimensione della post-serialità e della cross-medialità (Cfr. Brancato, 2011b).

Ma ancora, negli anni Cinquanta e nei Sessanta, sono state scritte opere che, pur rimanendo apparentemente nei canoni della forma classica del romanzo, nella dimensione “auratica” dell’arte, già guardavano oltre e altrove, portando al suo interno innovazioni alla lunga distruttive. Uno dei luoghi su cui si eserciterà di più l’energia dirompente delle forme narrative di massa sarà il romanzo poliziesco, con due scrittori svizzeri: due autori di lingua tedesca, di cultura calvinista, provenienti da una società che non conosceva da secoli per esperienza diretta la catastrofe della guerra, Friedrich Dürrenmatt e Max Frisch. Con una cifra in più: la dimensione del poliziesco – anzi, meglio, del *thriller* – si porrà al servizio di discorsi che avranno al loro vero centro i temi della struttura del rapporto con la realtà, delle leggi che la governano, quindi dell’identità, della sua certezza, della sicurezza ontologica dell’uomo uscito dalla Seconda guerra mondiale.

Il libero arbitrio, l’avanzare di un mondo de-sacralizzato, privo quindi di una direzione finalistica metafisica, in cui la certezza dell’esistenza di rapporti di causa-effetto, di ordinamento trascendente si vanno disfacendo. Non c’è più certezza nel trionfo del Bene, dell’ordine nel mondo.

Come nel romanzo più desolato e radicale dello svizzero Friedrich Dürrenmatt, *La promessa* (1975), una parabola calvinista estrema, in cui precipitano le regole del romanzo poliziesco, e quelle del romanzo stesso, dove il tentativo di ricondurre la realtà all’ordine viene beffato dalla malignità del caso – o della volontà imperscrutabile del Dio della Riforma nella sua versione più cupa e distante dall’uomo, assolutamente indifferente al percorso terreno di questi.

Il racconto narra di come il tenente Matthäi, un commissario di polizia che indaga su un delitto a sfondo sessuale di cui è stata vittima una bambina, arrivi alla certezza dell’identità dell’omicida e costruisca una trappola perfetta per catturarlo sulla base di un ragionamento di una logica assoluta – per poi invecchiare da disperato alcolista, perso in un’attesa senza fine della sua preda che gli è stata sottratta dal caso: morto in un altro luogo, per un incidente d’auto. Pur venendone a conoscenza, il commissario non si rassegna, e continua ad aspettarlo al varco: l’ordine del mondo, come noi possiamo definirlo, *vorrebbe* che l’assassino venga assicurato alla giustizia degli uomini, ma questo non accadrà. Peccato di orgoglio, quello del poliziotto, che pretende di competere con Dio. Un Dio cupo, inconoscibile, spietato con tutti: malvagi e giustizieri, vittime e semplici innocenti,

in balia della sua volontà – ma non più sostenuti dalla fede, neanche da quella più oscura ricordata da Lutero a Erasmo (cfr. Carroll, 2009, cit., p. 59).

La ragione umana non funziona, e delle due l'una: o la realtà è solo profana, e allora non ha leggi; o è ancora "incantata", ma in balia di un Dio indecifrabile e sprezzante.

Dürrenmatt, figlio di un pastore protestante come Gottfried Benn, e lui stesso studioso di teologia, fa i conti fin da giovane con il conflitto fra le visioni della fede antico-testamentaria e lo sguardo sulla realtà effettuale degli uomini: il suo brevissimo racconto *Natale*, pubblicato a ventun'anni nel 1942 e il successivo *Il torturatore*, pubblicato l'anno dopo, tutti e due di impianto espressionista, sono violentissimi esempi di sarcastica blasfemia, mostrando gli effetti di una delusione e di un rifiuto radicali nei confronti della fede. Da *Natale*:

"Era Natale. Attraversavo la pianura [...] Nero il cielo. Morte le stelle. Sepolta ieri la luna. Non sorto il sole [...] Vidi un corpo disteso nella neve. Era Gesù Bambino. Bianche e rigide le membra [...] Presi il bambino in mano. Gli mossi su e giù le braccia. Gli sollevai le palpebre. Non aveva occhi. Io avevo fame. Mangiai l'aureola. Sapeva di pane stantio. Gli staccai la testa con un morso: Marzapane stantio. Proseguii." (Dürrenmatt, 1988, p. 7).

Telegrafica descrizione dello stato della fede nel pieno della Seconda guerra mondiale, pur dalla neutrale e intangibile Svizzera, la stessa dello Joseph Marti di Robert Walser. Una versione blasfema e annichilita della Comunione cristiana, in uno scenario quasi postatomico, apocalittico e disperato, che appare come l'invettiva rabbiosa contro un traditore impossibile da punire – o da perdonare: il Dio dei cristiani.

Invettiva ribadita l'anno dopo, nel racconto *Il torturatore*:

"È incatenato al pavimento [...] La camera di tortura è il mondo [...] Il torturatore è Dio. È lui che tortura.

Un uomo grida: Perché non sei venuto?

Dio ride: Perché dovrei ridiventare uomo.

Un uomo geme: Perché mi tormenti?

Dio ride: Non ho bisogno di un pretesto.

Un uomo muore." (*Ibidem*, p. 10).

"Non ho bisogno di un *pretesto*", questa è la frase chiave: non si tratta di valori, di leggi, di morale, di disegni metafisici, trascendenti, ma – eventualmente – di pretesti, qualcosa di fungibile, di effimero, una qualsiasi banale scusa per trastullarsi – e neanche queste sono necessarie. Delusione del credente rigoroso che vede smentite le sue convinzioni – e che conduce alle estreme conseguenze le stesse: dov'è la misericordia di Dio, nella guerra?

Forse la questione però è mal posta. Se bisogna abbandonarsi all'*oscurità della sola fede*, come ricorda Carroll citando Lutero, e quindi dimenticarsi di poter fidare sulla certezza che attraverso le proprie "opere" nella vita mondana si possa meritare la vita eterna; se cioè bisogna rinunciare alla possibilità di istituire rapporti di causa-effetto fra il proprio comportamento e la risposta che se ne avrà; se la stessa scienza contemporanea ha rinunciato all'idea di una natura governata da un sistema universale di leggi, o almeno alla conoscibilità di queste, allora l'esistenza di

Dio diventa superflua, non necessaria: la realtà è inconoscibile e caotica, luogo del disordine, della barbarie – e della crudeltà.

Ma a questo attendono con meticolosa determinazione gli uomini, non c'è bisogno di Dio. Non c'è più un *cosmo*, e l'*universo* (cfr. Taylor, cit., pp. 408 e segg.) rimarrà per sempre indifferente al destino dell'uomo e interdetto alla sua conoscenza.

Maturando nella sua ricerca di scrittore, lo svizzero gradualmente abbandonerà *questa* radicalità di scrittura, la raffinerà, costruendo parabole circolari, sempre più metafisiche, come *La promessa*, o *Il tunnel*, o *La panne*, o anche *La caduta*, definitiva, essenziale parabola del potere come macchina che schiaccia tutti, anche coloro che lo esercitano. Ma le sue saranno sempre ricerche attorno alla imperscrutabilità del reale, alla impossibilità dell'uomo di governare le forze inconoscibili che ne determinano il destino, un destino radicalmente disperato, micidiale. Quasi un ritorno agli universi simbolici più arcaici, pre-romani. In Dürrenmatt non ha più senso neanche l'onore umanista, il mondo è andato oltre: è il luogo del caos, di una sofferenza senza speranza. Forse solo il protagonista della *Promessa* ne ha ancora, ma alla lunga l'impegno di mantenerla, di rispettare la sua parola d'onore si trasformerà in un'ossessione letale.

Eppure, pochi anni prima del suo "requiem" al romanzo poliziesco, funzionale alla denuncia della vanità dei tentativi di ristabilire l'ordine laddove il delitto lo ha incrinato – una delle classiche "spiegazioni" del senso profondo di questo genere narrativo – lo scrittore aveva pubblicato due altri polizieschi: nel 1952 *Il giudice e il suo boia* (2008), l'anno dopo *Il sospetto* (2010). Tutti e due, di impianto più "classico", hanno per protagonista Hans Bärlach, un ispettore di polizia famoso, un vero genio, e in tutti e due la "preda" di questo "cacciatore d'uomini" è un nazista: la guerra era da poco finita, e già bruciavano le rivelazioni sulle atrocità naziste. Il poliziotto è ancora, in omaggio ai canoni di un genere narrativo di massa, un "eroe", un uomo d'onore, la traduzione contemporanea, *moderna* dell'individuo dotato di un'identità solida, stabile, con una *missione* (Cfr. Carroll, cit., pp. 17 e segg.). Ma questa figura non regge più ai tempi che avanzano. E, compiuta la sua opera, si eclissa, scompare dalla scena: Bärlach è destinato a diventare Matthäi, un alcolista, un folle: la follia o la dipendenza come l'unico modo di evitare la "fatica dei essere se stessi" (Ehrenberg, cit.).

Dimenticare se stessi, insomma, proseguendo nella direzione indicata all'inizio del secolo da Robert Walser con Jakob von Gunten, a fine anni Cinquanta da Philip Dick con Ragle Gumm, e a cavallo del romanzo di questi con i personaggi di due opere di un altro scrittore svizzero del secondo dopoguerra, omaggiato fra l'altro da Dürrenmatt in *La promessa*: Max Frisch, l'autore di *Stiller* (1980) pubblicato nel 1954, e di *Il mio nome sia: Gantenbein* (1981) del 1964.¹¹⁴

Una certa mattina un uomo viene arrestato mentre scende dal treno, in Svizzera, per aver dato uno schiaffo a un doganiere. Questi lo aveva fermato perché non era convinto della autenticità del suo passaporto: un medico incontrato per caso in treno, da bravo svizzero aveva riferito al doganiere di aver riconosciuto nell'uomo lo scultore Stiller, un cittadino svizzero scomparso da sei anni. Ma

¹¹⁴ Non solo, naturalmente, di questi due romanzi: Frisch ci ha lasciato anche un diario/autobiografia in diversi volumi, oltre ad altre opere letterarie.

l'uomo sostiene di essere Mr. White, americano, come peraltro certifica il suo passaporto. Non viene creduto, è incarcerato, e lì comincia un balletto infinito: l'uomo è irremovibile nel sostenere di essere Mr. White, tutti gli altri – compreso il suo difensore d'ufficio – lo trattano come Stiller. Anche la moglie di Stiller, venuta apposta da Parigi, lo riconosce come suo marito.

Cosa sta succedendo? C'entra la guerra fredda? Chi è quest'uomo? Ma ha poi importanza? L'unico che sembra credergli è il secondino, un sempliciotto, che passa ore ad ascoltare i racconti di avventure fra Messico e Stati Uniti che White/Stiller gli narra, senza fra l'altro lesinare nel richiamare i delitti che avrebbe commesso. Come per esorcizzare quelli che forse teme voglia attribuirgli la giustizia svizzera...

La narrazione, divisa in sette "quaderni", una sorta di diario in cui White/Stiller trascrive in prima persona l'evolversi della sua prigionia, dà conto del progressivo immedesimarsi del "Sé" Mr. White nel "Sé" Stiller, in un rispecchiarsi nell'altro attraverso il racconto di chi l'ha conosciuto, che piano piano lo condurrà a cedere e "ricordarsi" di essere l'altro. Come nel "Secondo quaderno" (pp. 85-158) in cui, messo a confronto con la moglie di Stiller, e lasciato libero di frequentarla, "Mr. White" si sente narrare della vita dei due, si ritrova a commentare e giudicare le azioni dell'altro, a immaginarne i moventi – creando nel lettore il legittimo sospetto che stia narrando e commentando, attraverso la mediazione e il rispecchiamento della donna, il se stesso di un tempo, in una oggettivazione del continuo dialogo interiore che si svolge in ognuno di noi fra le due parti del Sé...

Lo sfondo della vicenda – la guerra fredda, i sospetti nei confronti di un artista, combattente nella guerra civile spagnola con gli antifranchisti, il dubbio che costui sia coinvolto in un omicidio connesso allo spionaggio – è nella sostanza al servizio di una vicenda che riguarda il Sé, il suo percorso, la disillusione esistenziale. Riflettendo sull'indisponibilità a credergli dei suoi interlocutori, White/Stiller scrive:

"Si può raccontare qualunque cosa, soltanto non la propria vita; è questa impossibilità che ci condanna a rimanere come ci vedono quelli che ci stanno vicini, loro, che credono di conoscermi, loro, che si dicono miei amici e non permettono neppure che mi trasformi e distruggono ogni miracolo (ciò che non posso raccontare, l'inesprimibile, ciò che non posso dimostrare), soltanto per poter dire: «Ti conosco.»" (ivi, p. 70).

Anche se il contesto cui si riferisce Mr. White nel suo sfogo è quello contingente dell'impiccio in cui si trova, le sue frasi assumono una connotazione più sostanziale, connessa all'ontologia del Sé, al suo essere il prodotto di una negoziazione e di uno scambio continuo con i propri simili...

Quasi alla fine del romanzo, in chiusura dell'ultimo "quaderno", e prima delle "Conclusioni" che il Procuratore che si è occupato del caso aggiungerà al diario di White/Stiller, questi commenta la sentenza del processo cui è stato sottoposto: White, anche se sono sospesi i sospetti sui crimini di cui era accusato come Stiller, è giudicato "identico" a Stiller: una verità giuridica che se risolve il problema della realtà per così dire "costituita" con una giravolta salomonica – ulteriore sardonico commento alla ottusità elvetica da parte di Frisch – istituendo una triplice coesistenza (di White, di White/Stiller e di Stiller), non risolve quello della realtà percepita da Mr. White, che non si "sente" Stiller, anche se, nelle ultime

righe del suo “quaderno”, parlerà del fratello di Stiller come di “suo” fratello, rassegnandosi a sottomettersi alla maestà della Legge...

Un’ulteriore declinazione della percezione del frammentarsi dell’identità dell’uomo contemporaneo viene esplorata da Max Frisch in *Il mio nome sia: Gantenbein*, romanzo in cui lo scrittore mette in scena le vicende – quanto immaginarie e quanto vissute? – di Felix Elderlin, di cui viene ritrovato proprio ad inizio del romanzo il presunto cadavere, e che invece continua a vivere e immaginare – o immaginare di vivere? – di essere un altro, Gantenbein, appunto,

“Un’altra vita – ?

“Mi immagino:

“Un uomo ha un incidente, per esempio, un incidente di macchina, ferite di taglio sul volto, non c’è pericolo per la vita, soltanto il pericolo che perda la vista [...]

“Il suo nome sia Gantenbein.

“Io mi provo addosso le storie come abiti! [...]

“Il mio nome sia Gantenbein.” (ivi, pp. 20-24).

... e di viverne la vita, fingendosi cieco, così da poter osservare senza essere osservato la vita degli altri, e come costoro si comportano con lui. Così che va addirittura da un ottico a comprare un paio di occhiali per ciechi, e, provandoseli allo specchio, in cui vede un uomo della sua stessa corporatura, si chiede se “... quell’uomo nello specchio, i cui occhi non si vedono, mi riconosce anche lui.” (*Ibidem*, p. 26), chiudendo così il cerchio dell’identità e coinvolgendo il lettore nel dubbio sulla possibilità di continuare a narrarsi trasformandosi in qualcun’altro...

Una fungibilità dell’identità, di cui periodicamente ci si spoglia per indossarne un’altra, in un percorso a ritroso, a volte, che da una singola esperienza avuta conduce a “costruire” con l’immaginazione “... la storia che vi si attaglia.” (*Ibidem*, p. II).

Un’anticipazione imprevedibile, dati gli anni in cui Frisch scriveva, della possibilità di cambiare virtualmente identità all’ombra della rete Internet, come scrive Sherry Turkle in *La vita sullo schermo* (1997), e contemporaneamente una somiglianza notevole con le iperboli fanta/metafisiche dei romanzi di Philip Dick... La prova di un’onda lunga delle interrogazioni sullo statuto dell’identità nella contemporaneità, e dei suoi riflessi nell’immaginario collettivo. E il riaffacciarsi di un’antica figura del soprannaturale, ormai del tutto laicizzata: il *doppio*. Un “doppio” di sé che da icona dell’inquietudine e del perturbante diventa luogo di fuga e di rifugio dalle responsabilità dell’esistenza.

Tanto che il romanzo si conclude con il racconto – che non sappiamo quanto riguardi lo stesso protagonista – del ritrovamento di un cadavere, abbandonato in una bara scoperta, impigliata fra i rami di un salice piangente lungo il fiume che attraversa la città, e che proprio i tentativi della polizia cittadina liberano in modo da permettergli di allontanarsi lungo il fiume e sfuggire all’ordine degli uomini, fino a rimanere bloccato da una chiusa: il cadavere di un uomo che

“... non voleva lasciarsi alle spalle neppure un nome, per non parlare di una storia. Di costui si sapeva soltanto, che deve aver vissuto, questo alla fine l’ha dimostrato il suo cadavere...” (Frisch, cit., p. 287).

Una storiella che viene introdotta da queste frasi di Enderlin/Gantenbein:

“Io sono cieco. Non ne sono sempre cosciente, ma qualche volta sì. Poi dubito di nuovo, che le storie che posso immaginare non siano davvero la mia vita. Non ci credo. Non posso credere che quello che vedo sia il corso del mondo –” (*ibidem*).

Il senso delle cose, insomma, si perde. Non è più possibile istituire un ordine nel mondo, come non è più statuibile un'identità precisa, unica, stabile, lascito e conquista dell'umanesimo e dell'individualizzazione.

Possiamo, insomma, immaginare il lungo periodo che va dalla fine della Seconda guerra mondiale in poi come una corrente che si è fermata, stagna, ed è mossa solo da leggere increspature, in cui il tempo non ha più direzione, *non scorre più*, dando vita a una mappa del territorio antropologico completamente presentificato, in cui i pilastri dell'identità, cioè la memoria e la narrazione di sé si avvolgono su se stessi. E di conseguenza l'idea medesima di *progetto del Sé* a sua volta rischia di avvizzire.

Tendenza lunga, che solo negli ultimi decenni si rende evidente emergendo del tutto alla luce, e che trova nei *new media* il luogo che la ospita e insieme l'analogia più adeguati. Le trasformazioni nella percezione della realtà e il proprio rapporto con questa si riflettono in pieno, naturalmente, nella produzione estetica. E da una parte la narrativa di *suspence*, dall'altra quella di *science fiction* sono forse i luoghi dove questo rispecchiamento è più evidente.

Abbiamo già citato Tzvetan Todorov e la sua analisi del racconto fantastico come il luogo che ospita fra il XVIII e il XIX secolo i riflessi del conflitto fra l'idea di un mondo ancora incantato, di un *cosmos*, sì ordinato, ma da un'ente metafisico, e quella di un universo retto sì da leggi, ma immanenti e meccaniche.

Nella sua discussione il francese chiarisce come il fantastico sia un genere limite, che occupa lo spazio di una frattura, quella che separa la forma classica del racconto “incantato”, la fiaba, e una nuova forma estetica emergente, l'*étrange*, il prototipo del racconto poliziesco, quello inventato da Poe con il suo Dupin e reso celebre da Arthur Conan Doyle con Sherlock Holmes – e che diventerà una delle componenti più fertili della nascente cultura di massa.

L'*étrange*, poi il poliziesco, il *thriller*, la *detection story* in tutte le sue forme rappresenteranno uno dei mezzi di rielaborazione e trasmissione nell'immaginario di uno dei pilastri su cui si fonda la società moderna: la certezza della possibilità di ristabilire l'ordine – un ordine immanente, naturalmente – grazie alla forza della razionalità, laddove questo sia stato incrinato dall'irruzione del crimine, dall'aggressione alla società.

La capacità di mantenere l'ordine e la sicurezza all'interno della comunità degli uomini è mimetica e riflette la certezza di governare il mondo naturale, di scoprirne le leggi ancora nascoste, di ampliare e mantenere il controllo su questo. Di assicurare il progresso. Di *governare* l'universo-mondo. Perché questo *ha un senso*: basta scoprirlo, con l'ausilio della razionalità scientifica e della tecnologia. Con la razionalità strumentale, insomma.

Ma qualcosa a un certo punto si rompe. La realtà forse non ha tutto quel senso della cui esistenza la modernità si è trascinata dietro la certezza dalle società premoderne, seppur decantandola dalla dimensione sacra, “incantata”.

E l'attacco più conseguente all'idea di un qualsivoglia ordine delle cose viene – nella narrativa – attraverso la morte del romanzo poliziesco, dell'idea che lo governa: che sia possibile ricostruire la mappa del reale così come si è prodotto, individuare i responsabili della sua rottura, punirli, ristabilire l'ordine naturale (sociale) delle cose. *La promessa* di Friederich Dürrenmatt non solo è “un requiem per il romanzo giallo”, ma per la presunzione moderna di conservare un mondo “a misura d'uomo”, e, ancor di più, di svelare le leggi che governano questo mondo – quello umano quanto quello naturale – e quindi poter definire una realtà costruita socialmente, quindi condivisa e negoziata insieme. Ma se la realtà perde la sua stabilità, con essa si frantuma anche l'Io, che non ha più una sponda con cui misurarsi, uno specchio in cui riflettersi...

Ancora, può sembrare paradossale che uno dei celebranti di questo requiem non sia stato di cultura laica, ma figlio di un pastore protestante, studioso di filosofia e letteratura tedesca, cresciuto nell'ambiente calvinista – la versione più cupa della Riforma – della decorosa e xenofoba svizzera. Come accennavamo più sopra, quasi un gemello – più giovane – di Gottfried Benn, con cui condivide anche gli influssi espressionisti.

Forse, proprio da uomini educati nella fede più rigorosa doveva venire la critica più conseguente e radicale alle illusioni della modernità matura: il durissimo rigore dell'*oscurità della sola fede*, come rinfaccia Martin Lutero ad Erasmo da Rotterdam, si frantuma all'impatto con i drammi e le crudeltà della prima metà del Novecento. Se non esiste l'ordine di Dio, perché dovrebbe esistere un ordine naturale? Perché il Bene e la Ragione, qualsiasi cosa vogliano indicare, dovrebbero esistere? Dal *caos* primigenio, che governava gli uomini delle società arcaiche, attraverso prima il *cosmos* delle religioni, poi l'*universo* dei moderni, si torna al caos, un disordine terminale e insensato...

Già il cinema, con uno dei capolavori di Orson Welles, *L'infernale Quinlan* (*A Touch of Evil*, 1958), aveva dichiarato la morte del poliziesco classico. Il regista crea nel film un universo grottesco e violento, grondante incertezza e ambiguità, in cui la figura dell'investigatore perde tutti gli eventuali connotati di lealtà e dedizione alla verità e alla legge per trasformarsi in un uomo ossessionato dal suo egocentrismo.

La pellicola narra del conflitto fra il funzionario messicano Vargas (Charlton Heston) e il capitano della polizia americana Hank Quinlan (Orson Welles), grande poliziotto ma dall'etica piuttosto “flessibile”, perché si considera al di sopra della legge, dal loro primo scontro quando si ritrovano ad indagare su un omicidio, al tragico, shakespeariano, ineluttabile finale.

Vargas ha appena sposato un'americana, Suzie (Janet Leigh), e torna in Messico per il processo ad un trafficante di droga che ha fatto arrestare. Mentre sta per passare il confine, un'auto esplode. Da qui comincia il suo confronto con Quinlan, individuo sbrigativo e arrogante.

In seguito, il fratello del narcotrafficante (Akim Tamiroff) fa sequestrare Suzie, e mette in scena una montatura per farla apparire come una tossicodipendente e un'immorale, e colpire indirettamente Vargas. Ma commette un errore: cerca di coinvolgere nella sua congiura Quinlan, sfruttando la rivalità di questi col poliziotto messicano. Quinlan lo strangola nella sudicia camera d'albergo dove è stata condotta incosciente, dopo esser stata sequestrata, Suzie: la speranza,

implicita, è che costei venga accusata anche di omicidio. Ed è qui che inizia anche la fine del poliziotto americano: dimentica lì il suo bastone, provocando la catena di eventi che lo porterà alla rovina.

Alleanze, inganni, capovolgimenti di fronte sono quindi la materia “triviale”, quasi da romanzo d’appendice, su cui Welles imbastisce la sua sceneggiatura, caricando le immagini e le scene di ambigua ironia. Il materiale *pulp* di partenza è il terreno su cui il regista si cimenta, costruendo un capolavoro del *noir*, denso di suggestioni e di citazioni nascoste, costruendo il ritratto contraddittorio e nello stesso tempo coerente di “uno sporco poliziotto, ma, a modo suo, un grand’uomo”, come si esprime alla fine del film uno dei personaggi, a mo’ di epitaffio: una figura shakespeariana, destinata alla dannazione pur nell’aver intravisto la verità (nel film, l’indiziato grazie alle false prove seminate da Quinlan è davvero colpevole), che si muove negli scenari desolati e roventi del confine fra Stati Uniti e Messico, che viene posto in uno spazio/tempo simbolico dove diventa difficile distinguere il confine fra fini e mezzi, fra colpevoli e innocenti, dove Bene e Male sono permeabili l’uno all’altro, nel pieno recupero della tradizione del giallo *hard boiled* di Raymond Chandler e Dashiell Hammett, di cui *A Touch of Evil* sancisce la dissoluzione (La Polla, 1987 p. 215). Siamo nel 1958. È vicina la fine del “sogno americano” del dopoguerra (Cfr. Jameson, cit., pp. 282 e segg.). Si avvicina il tempo del Vietnam e delle “fragole e sangue”, non c’è più spazio per il mito, per gli eroi classici, la cui ultima incarnazione erano stati i *private eyes* disincantati e integerrimi di Hammett, celebrati anche dal cinema di John Houston, come in *Il mistero del falco* (1941), e di Chandler, come in *Il grande sonno* diretto da Howard Hawks (1946). Non c’è più spazio per l’onore dell’uomo nato con l’Umanesimo.

È il tempo di personaggi contrastati, a cavallo fra il bene e il male, sofferenti e terminali. Anche Vargas non è un eroe: è solo un rigoroso, ma rigido difensore della Legge. Un impiegato della giustizia, insomma, che alla fine ottiene la rovina del suo antagonista grazie al tradimento dell’unico vero amico di questi. . .

Con *L’infernale Quinlan* il *noir* ha detto davvero tutto. Si trasformerà forse in *thriller*, mentre – sempre forse – Welles troverà un erede in campo letterario solo in James Ellroy, che tornerà nelle sue trame cupe, oscure, agli anni Cinquanta e Sessanta, disegnando un mondo senza certezze, senza giustizia, senza eroi. Il versante “di massa” della narrativa postmoderna della dissoluzione del Sé.

In fondo il *noir*, la *detection story*, l’*horror* avevano assicurato l’esistenza del confine che tiene separati il mondo luminoso della quotidianità e del “sogno americano” e quello oscuro e notturno del Male, destinato a essere sconfitto quando tentava di irrompere nel reale per conquistarlo, riportando alla luce gli spettri del sacro più incontrollabile e maligno.

Rompendo la membrana che mantiene distinti Bene e Male *dentro* l’anima degli individui, denunciandone l’ambivalenza, l’indecifrabilità, esibendo l’inconsistenza stessa, l’insufficienza nel contemporaneo degli strumenti tradizionali di distinzione, Orson Welles mette fine alle illusioni che ancora accompagnavano il cammino della Modernità. Bisognerà aspettare David Lynch, e film come il suo *Velluto blu* (1986), per incontrare un esploratore altrettanto perseverante dei territori che si stendono al di là della membrana che protegge le apparenze tranquillizzanti della realtà e ci tiene lontani dalle angosce del disordine e del caos.

Lo straordinario bianco e nero del film di Welles, che valorizza l'ispirazione espressionista del regista, è il risultato dello spericolato uso della luce che esalta inquadrature e sequenze straordinarie. Forse è qui che Welles raggiunge la vetta della sua ricerca sul linguaggio filmico, sfruttando tutte le potenzialità della macchina da presa come "punto di vista" del regista – e dello spettatore – sulla realtà.

Ancora, l'oscurità del passato di Quinlan suggerito ogni tanto durante la vicenda, se rimanda esplicitamente ai *topoi* della narrativa di genere, serve a rafforzare l'idea dell'ambiguità, dell'incertezza, dell'impossibilità di fissare le biografie, quindi le identità, mettendo in scena nello stesso tempo comportamenti e situazioni effimere, fungibili, ambigue, e distruggendo l'idea che la realtà si possa "costruire" forzandone i percorsi, e giungendo quindi ad una qualsiasi "verità"...

Un capolavoro, insomma, di tensione narrativa, che promuove il materiale della cultura di massa, e che – forse – in qualche punto serve da ispirazione anche ad altri registi: si pensi solo alla contiguità fra il portiere di notte del motel dove viene alloggiata Suzie e l'Anthony Perkins di *Psycho* di Alfred Hitchcock (1960), in cui compare ancora Janet Leigh a incontrare il destino che in *Quinlan* l'aveva sfiorata...

Dai due lati dell'Atlantico si giunge per vie diverse allo stesso approdo: la realtà intesa come luogo dell'ordine – sociale e naturale – è in frantumi, le identità individuali anche. Si ricongiungono così gli immaginari: quello americano, diventato dominante, ormai "imperiale", quello europeo, ridotto a "periferia" (cfr. Eco, 1977), che ne è comunque all'origine, grazie alle ultime propaggini del *romance*, del gotico che ne è alla radice (cfr. Fiedler, 1983, p. 30).

In parallelo al percorso del racconto di investigazione, scorre quello dell'altro grande calco narrativo novecentesco, la *science fiction*, che pur avendo – come il poliziesco – i suoi prototipi nell'Ottocento con Jules Verne in particolare, esplose nel Novecento, lo ricordiamo di nuovo, a partire dal 1895 con la pubblicazione de *La macchina del tempo* di Herbert George Wells (1996). La fantascienza celebra i fasti del progresso tecnologico e scientifico sulla base di una premessa, rapidamente condivisa fra autori e lettori e diventata tacita: che la realtà (il mondo, poi l'universo) e i suoi segreti possano essere rivelati, domati e messi al servizio dell'uomo grazie alla scienza e alla tecnologia.

La *science fiction* esalta, insomma, la civiltà della fabbrica e della metropoli proiettata verso il futuro, insediandosi e nutrendo di sé e delle sue visioni i canali della cultura di massa, promuovendo eroi, celebrando miti (cfr. Fattori, 2001). E prosegue trionfalmente nel suo cammino fino agli anni Cinquanta. Poi, anche qui, qualcosa si inceppa. Ventilando, come abbiamo visto, subdole invasioni dallo spazio esterno o distruttive crisi di identità, anche l'ottimismo dei cantori della conoscenza e della razionalità si frantuma, e la *science fiction* diventa il luogo di profezie oscure e inquietanti: in realtà, il futuro, ormai realizzato, non appare così roseo, come commenta Jean Baudrillard nel 1980: nell'era della cibernetica "... è la fine della metafisica, è la fine del fantasma, è la fine della science-fiction, è l'era dell'iperrealtà che comincia." (cit., pp. 54-55). Siamo ad un passo dalla nascita del *cyberpunk*, l'ultima propaggine della fantascienza: nel 1984 William Gibson pubblicherà *Neuromante* (1985), il manifesto narrativo dell'integrazione fra

corpo/mente umani e tecnologie informatiche. Nuove strutture identitarie si affacciano sulla scena, e la narrativa ne anticipa i tratti.

In realtà, la maggior parte delle intuizioni di Gibson e del cyberpunk erano state anticipate già da Philip K. Dick e dall'inglese James G. Ballard – cui fa riferimento Baudrillard nello scritto appena citato – cui potremmo aggiungere Thomas Pynchon, e ruotano tutte attorno alla riorganizzazione nella percezione del reale nell'epoca della simulazione e dell'iperealtà, con tutti i riflessi ipotizzabili sulle identità individuali come co-produzioni della dialettica individuo/società (cfr. Pecchinenda, 2008a).

Del 1984 è anche *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, il romanzo che diede fama internazionale al ceco Milan Kundera, e che – dal punto di vista “laterale” degli uomini dell'Est europeo – si pone come riflessione letteraria “alta”, estranea all'area della cultura di massa, intrecciata con la cultura mitteleuropea, ancora sul tema della fragilità dell'identità come riflesso dello scorrere degli eventi (cfr. Fattori, 2009).

Sempre nello stesso periodo, a partire dall'inizio degli anni Ottanta, il cinema propone alcune pellicole che si imporranno come pietre miliari della cinematografia tardomoderna – e che rappresentano altrettante riflessioni sui temi dell'identità, della realtà, del rapporto fra le due: *Blade Runner* di Ridley Scott (1982), *Forrest Gump* di Robert Zemeckis (1994), *The Truman Show* di Peter Weir (1998), *Matrix* di Andy e Larry Wachowski (1999), giusto per citare i più noti. Tutti, tranne il film di Zemeckis, direttamente attribuibili all'universo di discorso della *science fiction*, e tutti, indistintamente, centrati sul tema dell'identità postmoderna. Anzi, a voler riprendere il discorso di Fredric Jameson sulla postmodernità, tutte opere *postmoderne*, nel porre al centro della propria attenzione la contemporaneità e nello stesso tempo tenendosi da parte, osservandola *storicizzarsi*, che sia declinata al futuro, come in Scott, Weir e i Wachowski, o dal recente passato fino ai giorni nostri, come nel film di Zemeckis. In tutte, in ogni caso, “zoomando” sulle vicissitudini dell'identità di fronte ad uno spazio/tempo che collassa su se stesso.

Attorno a questi nuclei di attrazione gravitano infiniti altri prodotti, più o meno significativi, afferenti anche ad altri media, come la serie Tv *I segreti di Twin Peaks* di David Lynch (1991-1992), o la narrativa di David Foster Wallace, fino alle estetiche della Rete e del “postumano”, a dimostrare come si siano frantumate tutte le distinzioni e le barriere fra le forme estetiche – a rispecchiare *Sé* fungibili e labili,

“... molteplici, flessibili, frammentari, eterogenei, superficiali, fluidi, polverizzati, virtualizzati, liquidi.” (Pecchinenda, cit., pp. 17-18).

VI.2.2 La fine dell'«Ordine del mondo»: figure della nostalgia

“Una volta questo era un gran bel paese: non riesco a capire cosa gli sia successo.” (*Easy Rider*, 1969).

La battuta di Hanson, l'avvocato alcolizzato interpretato da un giovane Jack Nicholson nel film di Dennis Hopper – seppur estremamente sintetica – intrisa

com'è di nostalgia, richiama inconsapevolmente le malinconiche riflessioni di Franz Werfel sul “crepuscolo” del mondo austro-ungarico, il “mondo di ieri” di Stefan Zweig, rafforzando l'idea di un'analogia fra due momenti storici teatro degli effetti di profonde trasformazioni: il trionfo della società metropolitana il primo, l'ingresso nella tarda modernità il secondo. E non sorprenda l'apparente discrasia dovuta al fatto che, se nel primo caso si tratta di riflessioni a posteriori, nel secondo siamo di fronte all'anticipazione di una sensibilità che ancora deve affermarsi: in realtà, come abbiamo cercato di indicare, almeno per quanto riguarda il nostro presente i fenomeni di cui in questi anni ci rendiamo conto hanno origini lontane, risalenti almeno all'immediato secondo dopoguerra, mentre nel primo caso abbiamo le testimonianze narrative di Thomas Mann, di Franz Kafka, a documentare la percezione precoce della crisi incipiente.

A rivedere oggi *Easy Rider*, uscito nelle sale nel 1969, ci si accorge che ha più le cadenze di un documentario che quelle di un racconto: “manifesto” di una generazione, se si vuole, testimonia la frattura profonda che si apre fra gli adulti cresciuti con la guerra e la “caccia alle streghe” e i giovani nati negli anni Cinquanta, durante la presunta “età dell'oro” americana, frattura che esplose proprio nell'anno in cui l'uomo sbarca sulla Luna, chiudendo la corsa al futuro e rendendolo “Storia”: superati i limiti del proprio pianeta, non ci sarà più nulla da esplorare (come fra l'altro un piccolo Truman Burbank si sente dire dalla maestra nel film di Peter Weir, quando dichiara di voler fare, da grande, l'esploratore) – e contemporaneamente le tecnologie sviluppate per la corsa allo spazio determineranno il panorama della nostra attuale vita quotidiana...

La rappresentazione “in diretta” che dà Hopper nel suo film di quello che diventerà il “Sessantotto” ne rivela tutta l'innocenza e contemporaneamente l'ingenuità, che vennero ben rappresentate dallo slogan principe del “Maggio francese”: *L'imagination au pouvoir*. In realtà, col tempo, del richiamo al potere dell'immaginazione se ne farà carico e ne trarrà beneficio il mercato, fagocitando e traducendo in merci le “immagini e i sogni”, per dirla con Edgar Morin (cit.) che avevano agitato le rivolte giovanili (Fucile, 2008), facendo nascere il sospetto che in realtà, sotterraneamente, le rivolte di quegli anni non siano state altro che uno degli aspetti dell'ingresso nel tardo capitalismo, e del battesimo di una nuova figura dell'alienazione, il *prosumer*.

E quei giovani, diventati adulti, spesso cadranno nella trappola di un desiderio implacabile che cercheranno di soddisfare a furia di consumi – almeno a leggere il Pascal Bruckner di *La tentazione dell'innocenza* (2001) o lo Jean Baudrillard di *La trasparenza del male* (1991, cfr. pp. 9-20). O, in toni meno “apocalittici”, Charles Taylor nel ragionamento che conduce in *Il disagio della modernità* a proposito della rivendicazione ad “essere se stessi” (1994), o anche Ulrich Beck nel suo, più propositivo, *Costruire la propria vita* (2008). Con vari accenti, tutti questi autori concentrano la loro attenzione sui processi di *infantilizzazione* che sembrano investire gli adulti dei decenni a cavallo fra II e III millennio. I testi che abbiamo citato appartengono tutti all'ultimo decennio del Novecento. E nell'ultimo quindicennio dello stesso secolo vedono la luce alcune opere – romanzi e film – che trattano degli stessi temi.

Nel 1994 esce nelle sale cinematografiche *Forrest Gump* di Robert Zemeckis, tratto da un romanzo del 1986 di Winston Groom: un vero elogio

dell'infantilizzazione e dell'inconsapevolezza, che copre più o meno un quarantennio di storia del secondo Novecento seguendo la vita dell'eroe eponimo del film. Il giovane Forrest, poliomielitico e non troppo sveglio, sembra vivere in un flusso temporale a parte. Fuori del tempo sociale e del tempo storico, si muove in un "tempo degli affetti" che gli permette di essere invulnerabile agli eventi tragici del mondo – quasi invisibile ad essi, impalpabile, per cui non ne viene colpito, mai, incapace com'è di dare un qualsiasi senso condiviso delle cause e degli effetti, o almeno delle coincidenze, agli eventi di cui è protagonista o spettatore.

In questo può rappresentare bene una delle declinazioni dell'uomo della tarda modernità: inconsapevole e irresponsabile, staccato dal mondo, estraneo alla razionalità strumentale dei suoi padri. Con una differenza sostanziale che diventa la sua ancora di salvezza: la capacità di conservare il rapporto col passato, almeno il suo passato personale, quello degli affetti, attraverso la capacità di raccontare e raccontarsi: il film è un lunghissimo flashback, di lui che racconta tutta la sua vita. Affidandosi alla narrazione di se stesso, l'eternamente giovane Forrest risulta capace di riconoscere ancora un filo che colleghi gli eventi fra loro, e di dargli senso – un senso che però procede direttamente dall'affettività. E di operare il suo personale "salvataggio del Sé" – risolvendo così, a costo di porsi fuori del tempo sociale e storico, il disagio dell'uomo contemporaneo. Paradossalmente, Forrest *rimane* se stesso proprio perché non vuole *diventarlo*, sfuggendo alle trappole della rivendicazione di una "autenticità" ipostatizzata, meta dell'infantilismo tardomoderno (cfr. Taylor, cit.).

Forrest trova il suo posto, il senso personale alla sua vita quando, chiudendo un cerchio e annullando il tempo, si riunisce alla donna, Jenny, che aveva amato sin da bambino, e che in un momento di tenerezza gli aveva concesso un'unica notte d'amore: anni dopo – ed è in procinto di rivederla quando Forrest si trova a raccontare tutta la sua vita – Jenny lo rintraccia e lo chiama a sé. È malata, e vuole affidargli il bambino nato dalla loro unione, per poter morire serena. E Forrest, diventato così padre, ci permette di percepire il significato profondo della capacità di non dimenticare i morti (prima la madre, poi Jenny), con cui continua a dialogare, per poter comunicare con i vivi: suo figlio, assicurando così la continuità di una memoria che sennò svanirebbe nel tempo.

E in senso più generale l'intero film ha al centro la memoria, quella collettiva, di cui Forrest è sotto certi rispetti un tramite: attraverso il suo racconto vediamo scorrere la lotta contro la discriminazione, la guerra del Vietnam, il diffondersi della *New Age*, gli eventi successivi. Lui non è consapevole del peso che hanno avuto per i suoi coetanei, ma noi spettatori, che assistiamo al suo racconto, possiamo ritrovarvi un filo che va perdendosi nell'accelerazione che ha subito il mutamento sociale negli ultimi decenni.

"Forrest possiede il segreto che la società secolarizzata [...] invidia alle società più *arcaiche*: uno stabile e continuo legame con i morti, o meglio la straordinaria capacità di «collocarli», e quindi non dimenticarli mai." (Cavicchia Scalamonti, Pecchinenda, 1996, cit., p. 38).¹¹⁵

¹¹⁵ Corsivo nel testo.

Ed è esattamente questo legame con i morti che gli permette di “salvarsi” dalla consapevolezza che abbiamo della disgregazione dei valori operata dalla modernità (*ibidem*, p. 39).

Un'altra pellicola capitale sul tema della memoria e dell'identità è il *Blade Runner* di Ridley Scott, tratto da uno dei romanzi più famosi di Philip Dick, del 1968, *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, nella traduzione italiana a lungo conosciuto come *Il cacciatore di androidi* (1971), ritradotto poi con un titolo più aderente all'originale, *Ma gli androidi sognano pecore elettriche?* (2007).

La vicenda si svolge in una Los Angeles di ormai sempre meno anni avanti a noi nel futuro – il 2019 – congestionata e collassata, su una Terra in cui la vita organica è ridotta al minimo, e in cui ci si serve di una specie di androidi sofisticatissimi, i *replicanti*, praticamente indistinguibili dagli umani, per tutte le attività troppo faticose o pericolose per questi ultimi. Dopo una rivolta di cui sono stati artefici, i replicanti sono stati confinati nello spazio, e dotati di una vita “a termine”: quattro anni. Solo che questi esseri, seppur artificiali, pare abbiano cominciato a sviluppare emozioni – forse perché dotati di falsi ricordi che gli hanno fornito una “memoria emotiva”, forse per un qualche malfunzionamento – rendendosi così ancor più indistinguibili dagli uomini. E alcuni di loro, i più sofisticati, sono riusciti a evadere dalle colonie extraterrestri e a sbarcare sulla Terra.

Rick Deckard, il protagonista, è un “Blade Runner”, un poliziotto specializzato nell'individuazione dei replicanti, che si è ritirato dal servizio, forse per la nausea che gli procura “terminare” (ipocrita termine con cui viene definita la loro eliminazione) esseri che, seppur artificiali, è sempre più difficile distinguere dagli umani.

Ultimo erede dei detective disincantati e solitari della tradizione *hard-boiled* alla Raymond Chandler, viene costretto a rimettersi al lavoro per rintracciare i replicanti e “terminarli”. Deckard fa il suo lavoro, e solo alla fine si riscatta, in due modi: per caso, perché l'ultimo dei replicanti, Roy Batty gli muore davanti – dopo avergli salvato la vita – perché la sua vita è giunta al termine dei quattro anni; per amore, perché decide di fuggire da Los Angeles portando via con sé Rachael, un'altra replicante, ultimo esperimento, avanzatissimo, della corporation che li produce.

Il film, uno dei capolavori assoluti della cinematografia degli ultimi cinquant'anni per le scelte linguistiche, le citazioni dal cinema classico e dai formati dello *spot* pubblicitario, il rispetto dello spirito del romanzo di partenza, è ricchissimo di temi e discorsi connessi alla condizione umana nella modernità matura: il tema del conflitto col padre, come nota Antonio Cavicchia Scalamonti in *Le proiezioni della memoria* (2008, pp. 102-103), il tema della memoria, quello della morte, quindi quello dell'identità.

Perché, in effetti, il vero protagonista della vicenda non è Deckard – che si trascina renitente in un'avventura di cui farebbe volentieri a meno – ma l'ultimo replicante, Roy Batty, l'unico fra tutti i personaggi insieme a Rachael a mostrarsi veramente e pienamente umano, nel pretendere di avere “più vita” per sé e per i suoi amici – e quindi di non dover conoscere in anticipo la data della propria morte – nel provare dolorose emozioni – di fronte alla morte dei suoi amici, “terminati” da Deckard – nel salvare la vita a quest'ultimo – nel momento in cui lui stesso sente che la sua sta svanendo – perdonandogli la violenza che ha esercitato, e affidandogli

una sorta di testamento della consapevolezza nel monologo con cui si accomiata dal mondo:

“Io ne ho viste cose che voi umani non potreste immaginare... navi da combattimento in fiamme al largo dei bastioni di Orione. E ho visto i raggi B balenare nel buio vicino alle porte di Tannhauser. E tutti quei momenti andranno perduti nel tempo come lacrime nella pioggia. È tempo di morire...”.

In queste poche frasi si condensa tutta la forza del desiderio – umanissimo – di Roy di non svanire nell’oblio morendo, la rivendicazione di un’umanità fatta di ricordi veri, contrapposti a quelli artificiali innestati al momento della sua “fabbricazione”, la paura che le sue esperienze, i suoi ricordi, preziosi per tutti gli uomini, svaniscano con lo scorrere del tempo...

Roy Batty *non* è umano, ma non perché sia una sintesi vertiginosa di organico e artificiale, piuttosto perché, a differenza degli umani, *conosce la data della propria morte*.

Ciononostante, rivendica un’identità, un *Sé* umani, perché è capace di *narrarsi a se stesso*, di ricostruire i passaggi della sua vita, di provare emozioni e di riconoscersi in una biografia, unica e irripetibile: la sua.

Dall’immediato futuro descritto dal film, proviene un’altra declinazione della nostalgia, ma di un presente che non si attualizzerà, e di ricordi che si perderanno “... nel tempo, come lacrime nella pioggia.” Condizione comune a tutti gli uomini della modernità, che faticano a conservare il filo della memoria, che temono la morte perché temono l’oblio, ma con una consapevolezza, in Roy Batty, che molti umani nel film non hanno, avendo perso, a differenza del replicante, il senso della responsabilità e dell’onore dell’uomo nato dall’Umanesimo (cfr. Carroll, cit.) – quell’onore che induce l’androide a salvare la vita al suo avversario, il “cacciatore di androidi”, in pratica un “bounty killer”, un assassino prezzolato, legittimato dall’ipocrisia delle formule burocratiche.

Ritornano, sotto traccia, i temi cari a Philip K. Dick, l’autore del romanzo di partenza: “Cosa ci rende *umani*?” E ancora, “Che relazione c’è fra la nostra memoria e la nostra *identità*?” Tematiche, come abbiamo visto, almeno contigue a quelle che hanno percorso tutto il Novecento, ma che trovano una nuova articolazione nella modernità che sta per compiersi, venandosi di nuove nostalgie e angosce.

Come, sempre sul tema della nostalgia, scorre il già citato *The Truman Show* di Peter Weir, altro film capitale della fine del XX secolo, su cui vale la pena condurre ulteriori riflessioni: iperbolica favola sul *reality show*, che alla fine si riconosce come puro spunto di partenza, anch’esso si ispira in sottofondo all’universo mutevole e ambiguo di Philip Dick, un prodotto dell’incertezza e dell’esitazione sullo statuto della realtà, sulle forze che ne governano la nostra percezione.

Il protagonista del film, Truman Burbank, è il giovane e inconsapevole protagonista di un reality show popolato di veri attori che partecipano ad un colossale inganno ai danni del ragazzo: bambino indesiderato, attorno a lui è stata costruita un’intera città fitta di telecamere, che lo seguono da quando è nato, registrando tutti i singoli momenti della sua vita, del farsi della sua biografia. Nella vita di Truman tutto è falso: i suoi genitori, gli amici, i luoghi. E *tutti* gli agenti del

sistema mediale sono complici dell'inganno: i produttori, gli sponsor, gli spettatori. La sua vita è di fatto determinata in tutti i suoi particolari: casa, arredamento, abbigliamento, vicende intime e pubbliche... Come una delle "grandi cerimonie dei media" di cui scrivevano Daniel Dayan ed Elihu Katz (1993), congelata nel tempo, e ambientata in una cittadina, Seahaven, che è una sorta di villaggio incantato fermo ai mitici "anni Cinquanta" americani...

Solo che... solo che a un certo punto questo perfetto meccanismo si inceppa: Truman si innamora di una semplice comparsa, una presenza che doveva essere fuggevole, effimera nel percorso della sua vita, di cui erano programmati anche gli sbocchi affettivi, quindi, nel *suo* universo, matrimoniali. Insomma, nella sua esistenza – completamente artificiale – irrompe, innescata dalla potenza dirompente dell'amore, una forza impreveduta, ancestrale: il *destino* (o il *caso*?). Improvvisamente, Truman diventa consapevole di sé ad un grado più alto: diventa un *individuo*, si ritrova una *identità*.

Ora, il film di Weir è senz'altro una delle opere cinematografiche più significative e pregnanti della fine del secondo millennio, ed è stato analizzato da moltissimi punti di vista, ricco com'è di spunti che rimandano alla logica della società dello spettacolo, dello strapotere dei media, dell'immanenza dell'iperrealtà: insomma, una parabola apocalittica sulla egemonia della televisione. Ma – crediamo – è prima di tutto un discorso sull'identità, il *Sé*, la loro definizione come *costrutto sociale*: Truman, prima di essere la vittima di un'operazione di marketing planetario che sfrutta il voyeurismo dello spettatore, è il frutto di un – forse involontario, collaterale – esperimento di ingegneria sociale, che potrebbe avere come progenitori *La banconota da un milione di sterline* (2007) di Mark Twain e un film che in qualche maniera vi si è ispirato, *Una poltrona per due* (1983) di John Landis, ambedue riflessioni sul rapporto fra *evoluzione* e *ambiente* nella determinazione delle caratteristiche dell'individuo.

Ma la questione vera è un'altra: l'identità di Truman, insomma, è il frutto di un'operazione sistematicamente programmata a tavolino. Questo significa che è un'identità *artificiale*? Ma che significa "artificiale", in questo contesto? Che statuto hanno le esperienze che vive? E la vita tranquilla, routinaria, senza scosse in cui galleggia quotidianamente, senza cambiamenti tranne quelli inerenti ai passaggi di età, come contribuiscono alla formazione del suo senso del *Sé*? È una delle figure dell'inconsapevolezza contemporanea, come Forrest Gump, o è più simile ai personaggi di *Blade Runner*, almeno all'*umano-tropo-umano* Roy Batty?

Forse è una figura di transito fra i due: forse, simile in partenza all'innocente Forrest, pur salvando la sua "purezza" diventa un "eroe" umanista come il tormentato Roy. A partire dal momento che, senza esserne cosciente, infrange le regole dell'universo in cui vive: si innamora – corrisposto – della persona sbagliata, la comparsa Lauren/Sylvia. Da quel momento in poi, comincia a mettere in discussione il suo intero universo – *la realtà sociale che gli è stata costruita intorno* – e alla fine riesce, vincendo anche le sue paure più profonde, a liberarsi dal suo mondo/prigione per raggiungerla: quasi una rielaborazione postmoderna della "caverna dei giganti" di Platone.

Possiamo pensare al mondo descritto del film come a un cosmo "a cipolla", simile a quelli immaginati in alcune culture premoderne: al centro c'è il mondo materiale, sensibile, quello di Truman, avvolto intorno a questo c'è un mondo

simile ad un Olimpo, con i broadcaster, i tecnici della produzione, gli attori, gli spettatori. Ma, al di sopra, c'è una forza superiore, il *Destino* – o il *Caso*, a seconda delle propensioni – che governa tutti, contro il quale neanche gli dei del broadcasting possono nulla, che fa incontrare Truman e Lauren/Sylvia, scatenando la sequenza successiva degli eventi e la distruzione del mondo incantato di Seahaven.

Destino e Caso, due forze primordiali, una ancestrale, l'altra moderna, che percepiamo come ineffabili, e con cui facciamo ogni giorno i conti. E su cui possiamo riflettere, con gli strumenti della sociologia e della letteratura.

VI.2.3 Moira, Ananke, Tyche: fato, necessità, caso, fortuna

In *Identità e società moderna* (cit., pp. 143 e segg.) Anthony Giddens discute di come la società in cui viviamo sia percepita come società “del rischio”, non solo nel senso dei pericoli contingenti, mondani, per così dire, cui sentiamo di essere esposti. Piuttosto, la consapevolezza – se si vuole la “credenza” nel senso inteso da José Ortega y Gasset – della esposizione a questi aumenta l'impressione di incertezza del futuro, incidendo sulla percezione della nostra capacità di colonizzare il futuro, e rischiando – riteniamo – di incrinare anche la nostra sicurezza ontologica.

In un mondo in cui l'incertezza si espande perché la realtà appare sempre più fluida e sfuggente, effimera e fungibile, in cui – come abbiamo visto – le sicurezze della modernità “classica” arretrano, è facile che, anche se in termini nuovi, *laici*, “demagizzati”, riemergano categorie tradizionali seppur attualizzate. Come il senso del *destino* di cui scrive Giddens: seppur gli individui della modernità matura – infatti – possano rivolgersi per orientare le loro scelte alle tecnologie del “sistemi astratti”,¹¹⁶ queste possono guidarli solo in parte; per il resto, la scelta fra opzioni differenti rimane nelle mani delle singole persone (*ibidem*, p. 149). E implica l'assunzione di un certo grado di rischio rispetto alle sue conseguenze nel futuro.

“A volte, comunque, una particolare situazione o un episodio possono essere contemporaneamente finalizzati e problematici; sono questi episodi che costituiscono i *momenti fatali* [...] in modo tale che l'individuo si trovi come ad un incrocio della sua esistenza [...] I momenti fatali, o piuttosto quella categoria di possibilità che l'individuo definisce come fatali, hanno un particolare rapporto con il rischio [...] Le decisioni fatali sono, quasi per definizione, solitamente difficili da prendere, a causa delle caratteristiche trascendentali e problematiche.”¹¹⁷ (*ibidem*, pp. 148-149).

Occhieggia quindi, in sottofondo, una dimensione trascendente, “incantata”, potremmo dire, residuo rielaborato di una percezione della realtà ancora premoderna, arcaica, che possiamo ipotizzare interpreti la presenza di oscure paure e ansie profonde, connesse alla sensazione di incertezza che sembra tipica degli individui della tarda modernità.

¹¹⁶ Sono l'insieme di segni simbolici e sistemi esperti: “... I segni simbolici sono mezzi di scambio che hanno valore standard [...] I sistemi esperti [...] penetrano praticamente tutti gli aspetti della vita quotidiana [...] si estendono alle relazioni sociali stesse ed alle vicende intime del sé. Il medico, l'avvocato, lo psicoterapeuta sono elementi centrali dei sistemi esperti della modernità, così come lo scienziato il tecnico e l'ingegnere.” (Giddens, cit., p. 25).

¹¹⁷ Corsivi nostri.

Ancora, possiamo ipotizzare che tali “momenti fatali” possano essere riconosciuti anche a posteriori, quando l’individuo, narrandosi a se stesso, attribuisce uno statuto particolare ai momenti “di catastrofe” della sua biografia, a quegli avvenimenti che percepisce aver prodotto svolte significative nella sua vita, cercando magari di collocarli all’inizio di una certa serie di eventi, attribuendo a queste un senso particolare...

Come, per altri versi, sembra mostrarci Milan Kundera in *L’insostenibile leggerezza dell’essere* (1985), quando descrive il modo in cui Tomáš, il protagonista principale del romanzo, ricostruisce il momento del suo primo incontro con colei che sarebbe diventata la sua donna, Tereza, come prodotto da una serie di coincidenze piuttosto improbabili, ben sei. Seduto al ristorante dove la ragazza lavora, alza lo sguardo su di lei, le sorride, le chiede qualcosa da bere. Intanto la radio trasmette della musica. Tereza, andando a prendere l’ordinazione di quel bel signore che le piace, alza il volume della radio, che trasmette Beethoven, che per lei è il simbolo del mondo “dall’altra parte”, da quando aveva ascoltato un quartetto d’archi ad un concerto: una *coincidenza* significativa, ascoltare il compositore che per lei ha un significato simbolico così grande proprio mentre serve quel signore...

“Non certo la necessità, bensì il caso è pieno di magia. Se l’amore deve essere indimenticabile, fin dal primo istante devono posarsi su di esso le coincidenze...” (ivi, p. 57).

È quindi l’intervento del *caso* a rendere significative le cose umane, non ciò che è scontato e atteso che accada. Poche righe prima, Kundera aveva reso esplicito questo pensiero:

“Ma non è invece giusto il contrario, che un avvenimento è tanto più significativo e privilegiato quanti più casi fortuiti intervengono a determinarlo?

Soltanto il caso può apparirci come un messaggio. Ciò che avviene per necessità, ciò che è atteso, che si ripete ogni giorno, tutto ciò è muto. Soltanto il caso ci parla.” (*ibidem*, p. 56).

Ancora, discutendo della simmetria dei rapporti fra romanzo e vita, lo scrittore racconta di come Tereza, quando raggiunge Tomáš a Praga, dopo averlo conosciuto – grazie ad una serie di coincidenze intrecciate con quelle *istituite* da Tomáš, e che lei imparerà a considerare inevitabili – ha sotto il braccio *Anna Karenina*. Il romanzo di Lev Tolstoj si apre con la donna che è sul marciapiede di una stazione ferroviaria, dove da poco qualcuno è finito sotto un treno, e si chiude con la stessa Anna che si getta sotto un altro treno. Questa simmetria può apparire troppo “romanzesca” (*ibidem*, pp. 59-60), ma un passaggio in particolare, che riportiamo qui sotto per intero, dà ragione di queste riflessioni, seppur con alcune precisazioni, che Kundera sviluppa rivolgendosi, in prima persona, direttamente al lettore:

“Sì, sono d’accordo, ma a condizione che la parola «romanzesca» non la intendiate come «inventata», «artificiale», «diversa dalla vita». Perché proprio in questo modo sono costruite le vite umane.

Sono costruite come una composizione musicale... L’uomo senza saperlo compone la propria vita secondo le leggi della bellezza...

Non si può quindi rimproverare al romanzo di essere affascinato dai misteriosi incontri di coincidenze [...] ma si può rimproverare all'uomo di essere cieco davanti a simili coincidenze nella vita di ogni giorno..." (*ibidem*, pagg. 59-60).

In questo breve brano è dispiegato uno dei temi più interessanti del romanzo di Kundera: la sovrapposibilità di vita e romanzo. Siamo noi uomini, infatti, a dare senso – a posteriori – alle sequenze di avvenimenti che ci capitano, trasformandoli in narrazioni che li giustificano.

Ma c'è dell'altro, da aggiungere. Si legge nelle antologie critiche che secondo Kundera, *l'essere è insostenibilmente leggero* poiché gli eventi della vita sono unici. Kundera cita Ludwig Van Beethoven: *Einmal ist Keinmal* (*ibidem*, pag. 39). Ciò che accade una volta sola tanto vale non accada per niente: le decisioni che prendiamo sono di poca importanza. E siccome le decisioni non hanno importanza, sono leggere. Ma il fatto che siano trascurabili rende la vita poco importante, e contemporaneamente insopportabile – insostenibile – questa consapevolezza. Rimangono solo le catene di coincidenze, a illuderci che la vita abbia un senso.

Anche Jean Baudrillard, in *Parole chiave* (2002), un decennio dopo Giddens,¹¹⁸ interviene sulla stessa questione, intrecciando *destino* e *coincidenze*:

"Il destino non ha, per essere esatti, delle «intenzioni» [...] L'avvenimento fatale non si può spiegare attraverso le cause: è quello che, a un certo punto, interviene e contraddice la causalità, piomba dall'esterno portando con sé un destino imprevedibile e segreto." (ivi, pp. 62-63).

Citando ad esempio delle sue riflessioni la morte di Diana Spencer, il sociologo francese considera un alibi tirare in ballo "... le cause per giustificare gli effetti" (*ibidem*), e prosegue denunciando la ricerca di un qualche senso a monte degli avvenimenti che colpiscono le nostre vite, e l'incomprensibilità del mondo. Proseguendo, ragiona su causalità e coincidenze, quasi commentando Kundera:

"Ciascuno di noi potrà trovare degli esempi, anche delle coincidenze; c'è tutta un'arte." (*ibidem*).

E conclude confidando che:

"Mi piacerebbe poter immaginare l'esatto contrario di questo universo interamente informatizzato nel quale viviamo, e cioè un mondo fatto solo di coincidenze. Un tale universo non sarebbe un mondo di fatalità, di indeterminazione, ma un mondo del destino. *Tutte le coincidenze sono in qualche maniera predeterminate. Si opporrebbe dunque alla teleologia.*"¹¹⁹ (ivi, pp. 63-64).

Per argomentare che nel mondo non c'è senso, non c'è *finalità*, il francese alla fine si rivolge al destino, seppur del tutto laicizzato, depurato di qualsiasi elemento metafisico. Ma comunque chiama in causa una serie di eventi concatenati fra loro: "Tutte le coincidenze sono in qualche maniera predeterminate"...

Viene in mente una battuta di un film di Christopher Nolan, *Il cavaliere oscuro* (2008), una delle versioni postmoderne del Batman degli anni Quaranta:

¹¹⁸ Il testo di Baudrillard è stato pubblicato in originale nel 2000.

¹¹⁹ Corsivo nostro.

“Pensavi che potessimo essere persone per bene in questi tempi in cui tutto è male, ma ti sbagliavi, il mondo è spietato e l'unica moralità in un mondo spietato è il caso... imparziale, senza pregiudizi... equo.”

E, ancora di più, una nota a piè pagina aggiunta da James G. Ballard alla riedizione del 1990 di *La mostra delle atrocità*, originariamente pubblicato nel 1970:

“Tutta la nostra vita è percorsa sotterraneamente da compiti già assegnati: le coincidenze non esistono.” (Ballard, 1991, p. 29).

Ma queste stesse concatenazioni, configurazioni, sono il frutto della *nostra* narrazione di *noi stessi*, una forzatura artificiosa della struttura del reale, a caccia di una meta, di un senso – così come è artificiosa la catena di immagini che compone un film.

E se la nostra identità è – alla fine – il prodotto della narrazione che facciamo a noi stessi – e agli altri – del nostro Sé (Pecchinenda, cit., 2008), e per dargli senso andiamo a caccia di collegamenti, di continuità, di relazioni di causa/effetto – per poi finire per impotenza, a volte, a evocare, il caso, il destino, il fato, rischiamo di ritornare inevitabilmente al mito, ad una spiegazione arcaica, sacra delle cose del mondo...

Al di là dei meccanismi connessi al diffondersi delle mode culturali – e al forse genuino interesse che in quegli anni (il romanzo fu pubblicato per la prima volta in Francia nel 1984, due anni dopo la sua stesura) si aveva nei confronti di ciò che succedeva nell'Europa dell'est – il successo che *L'insostenibile leggerezza dell'essere* conobbe subito è sicuramente dovuto anche ai temi che affronta: la leggerezza dell'essere come aspetto metonimico della fragilità del Sé della tarda modernità, di cui il romanzo stesso è una espressione. Come, peraltro, un'intera costellazione di opere appartenenti alla letteratura di quegli anni e di quelli successivi. La stessa forma scelta da Kundera, quella del romanzo-saggio, recuperata dall'esperienza dei Musil, dei Broch, i mitteleuropei che lo avevano preceduto, rimanda nel contesto degli ultimi decenni del secolo alla dimensione della letteratura postmoderna, del suo mescolare formati e testi, innestando elementi nuovi su forme già sperimentate – come in questo caso il rivolgersi direttamente, in prima persona, al lettore, come abbiamo visto in uno dei brani citati più sopra.

La ricerca funambolica di una continuità, di una coerenza nella vita degli individui, condotta setacciando il passato alla ricerca – almeno a posteriori – di una qualsiasi *causalità*, sia fatta pure di *casualità*, di *coincidenze*, capaci nel loro inanellarsi di dare senso alla condizione umana, denuncia la profonda insicurezza dell'individuo del secondo Novecento, e di questo scorcio di Terzo millennio, sfociando poi in una radicale perdita di senso del Sé, di una sua qualsiasi ontologia. In *L'immortalità*, pubblicato dal ceco nel 1990, uno dei personaggi, Bernard, sviluppando una implicazione delle frasi dello Stiller di Max Frisch sull'impossibilità di narrare la propria vita, durante una discussione, afferma:

“È un'ingenua illusione pensare che la nostra immagine sia solo un'apparenza, dietro la quale è nascosto il nostro io come unica, vera essenza, indipendente dagli occhi del mondo. Gli imagologi, con tutto il loro radicale cinismo, hanno scoperto che è proprio il contrario: il nostro

io è una pura apparenza, inafferrabile, indescrivibile, nebulosa, mentre l'unica realtà, fin troppo facilmente afferrabile e descrivibile, è la nostra immagine agli occhi degli altri. *E il peggio è che tu non ne sei padrone*. All'inizio cerchi di dipingerla tu stesso, poi vuoi almeno influenzarla e controllarla, ma invano: basta una sola formula maligna e sei trasformato per sempre in una pietosa caricatura."¹²⁰ (Kundera, 2009, p. 145).

Se il nostro *Io*, quindi l'immagine che trasmettiamo di noi stessi, è il frutto della autonarrazione del sé, e se questa non può essere narrata (come in *Stiller*), allora di conseguenza, l'immagine che gli altri hanno di noi è del tutto indipendente da una nostra eventuale "realtà", dall'idea che abbiamo di noi stessi...

In fondo, riflessioni non molto lontane, se non nelle conclusioni, da quelle della sociologia della conoscenza, che descrivono l'identità come un "costrutto sociale" (cfr. ancora Pecchinenda, cit.).

E che contemporaneamente rispecchiano, su base "disincantata" alcuni dei versi più famosi di William Shakespeare, da *La tempesta*, opera rappresentata nel 1611 per la prima volta:

"Noi siamo della materia
"Di cui son fatti i sogni
"E la nostra piccola vita
"È circondata da un sonno." (Shakespeare, 2010, p. 151).

Epigrafe alla Modernità, a descrivere un dubbio radicale, ontico, sulla volatilità della condizione umana, il suo essere frutto di una illusione condivisa, di un sogno ad occhi aperti. Pensiamoci un attimo: fra il 1594 e il 1596 il drammaturgo inglese scrive *Romeo e Giulietta* (2001); nel 1611 viene rappresentata per la prima volta *La Tempesta* (2010); nel 1635 viene pubblicato in Spagna il dramma in versi di Pedro Calderón de la Barca *La vita è sogno* (1980). Tutte messe in scena dell'errore e dell'inganno dettati dall'incapacità di valutare e distinguere realtà e apparenze. Il mondo si sta desacralizzando: la vera e propria fusione fra la singolarità (seppur ancora *in fieri*) dell'uomo, la sua *individuazione*, e la totalità del cosmo (che sta mutando in universo) che aveva governato il mondo fino ad allora si spezza man mano che ad un Sé "poroso", quindi aperto e vulnerabile alle forze sovranaturali percepite nel mondo esterno, va sostituendosi un Sé "schermato", consapevole, autonomo (Taylor, 2009, cit., pp. 44 e *passim*).

Il tempo va *fuor di sesto*: ancora Shakespeare, l'*Amleto* (1988), scritto fra il 1600 e il 1602. Con la fine del tempo mitico, e l'inizio del tempo secolare, si realizza la rottura dell'alleanza fra uomo e cosmo. Ma, quindi, dove si colloca il confine fra l'uno e l'altro? Non si sa più. E quindi non si sa più cosa è realtà e cosa è illusione. Seppure esiste, una qualsiasi differenza fra realtà (vita) e illusione (sogno). Noi stessi siamo della sostanza dei sogni: dei sogni dell'*Altro*. E forse sogniamo di noi, specchiandoci nei sogni dell'*Altro*. Sogni ai quali, in regime di secolarizzazione, Milan Kundera nell'*Immortalità* sostituisce semplicemente lo *sguardo* dell'*Altro*, quindici anni dopo che Philip Dick aveva usato come titolo del suo romanzo la frase dell'*Amleto*, per introdurci in un mondo che alla stessa persona che lo aveva costruito per sé improvvisamente sembra uscire dal suo asse: la presunzione prometeica di costruirsi una realtà a propria misura – e una *identità* coerente con il

¹²⁰ Corsivo nostro.

proprio desiderio di *sparire a se stesso* – non regge alla pressione della realtà esterna...

In *Il crollo della cultura occidentale* (cit., pp. 45 e segg.) John Carroll sostiene che sin dal suo sorgere la Modernità ha in sé i semi della sua distruzione, e per corroborare questa tesi sceglie fra gli altri proprio il personaggio di Amleto come una delle sue figure paradigmatiche:

“I motivi per i quali *Amleto* tocca il nervo scoperto della cultura moderna come nessun'altra opera sono molteplici. Amleto è l'incarnazione del tipico individuo moderno ipersensibile, introspettivo e solitario, che soffre di un tormento interiore che ne paralizza le azioni senza una causa apparente [...] Il dramma affronta a lungo il problema del significato della vita in un mondo privo di religione [...] Ancora una volta, il libero arbitrio è il tema centrale [...] Quello che abbiamo davanti è un uomo immerso in una profonda malinconia.” (ivi, pp. 45-46).

Secondo Carroll l'*Amleto* è l'opera su cui la cultura occidentale ha scritto più pagine, declinando volta per volta l'analisi di questa tragedia in base all'atmosfera delle fasi che la Modernità ha attraversato dalla sua scrittura ad oggi – un po', forse, come è capitato a Kafka e al *kafkismo*, a dimostrazione di quanto Amleto sia significativo come incarnazione dell'individuo moderno: è stato visto di seguito prima come un campione coraggioso e sentimentale, poi come un intellettuale debole e pazzo.

In realtà, secondo il sociologo australiano, Amleto è l'uomo al centro del conflitto dell'individuo moderno: incarna l'ascesa della ragione – che è intrecciata con la perdita del senso dell'Onore dell'uomo umanista, in Shakespeare, ad esempio, incarnato da Bruto (ivi, p. 53). È la secolarizzazione che avanza, insomma, e che modifica il quadro delle identità, dei principi, dei valori: la metafisica dell'onore non può sopravvivere alla strumentalità della ragione. Può rispolverarla solo un personaggio come Don Chisciotte, un uomo che vive totalmente nell'illusione... (ivi, pp. 55-57).

Amleto è piuttosto un araldo della morte: non la morte della tragedia greca, che si risolve in un ritorno alla bellezza della vita, ma la morte come “No definitivo” (ivi, p. 52), la morte della modernità secolarizzata, priva di religione.

Modernità che porta con sé la rottura del tempo classico, quello del sacro, e che governa anche il tempo secolare, lo orienta e dirige – il tempo della fabbrica, della metropoli: muovendosi lungo una direzione di pensiero differente, Charles Taylor in *L'età secolare* (cit., p. 83) cita dell'*Amleto* proprio la battuta “il tempo è fuor di sesto”¹²¹ ragionando sulla deriva che si andava creando fra tempo “incantato”, del sacro, del *cosmos*, e tempo profano, secolare, dell'*universo* che aveva sostituito il cosmo degli antichi.

Uno scardinamento che è produttore di disordine, quindi di incertezza: degli uomini sull'ordine naturale delle cose, degli uomini su se stessi – e che è l'esito del processo cominciato con la Riforma protestante, segnando una tappa fondamentale nell'intreccio dei processi di individualizzazione e disincantamento del mondo. Ma che ha condotto anche, erodendo certezze e sicurezze, al disagio che prima verrà definito “malinconia”, poi – nel nostro secolo – “depressione” (ivi, p. 386). Che, avverte Taylor, si differenziano perché la prima veniva avvertita come espressione di

¹²¹ In Taylor “Il tempo è scardinato.”

un disagio interno all'individuo, che non metteva in dubbio il senso delle cose (siamo ancora, nel XIX secolo, in un'epoca che guardava al *progresso* e al *futuro*, e si raffigurava il tempo sociale come un vettore orientato in avanti), la seconda implica in sé "... un dubbio ontico circa il significato" delle cose (*ibidem*), fino a non riuscire più ad assegnare un senso particolare nemmeno ai "momenti cruciali dell'esistenza" (quelli che Giddens ha definito momenti fatali), che finiscono per Taylor per venir vissuti con un profondo senso di vuoto.

Le posizioni di Giddens e Taylor possono sembrare qui divergenti, ma in realtà possono essere anche considerate complementari: se ai momenti *cruciali* (Taylor), *fatali* (Giddens) dell'esistenza non viene assegnato più un senso (Taylor), allora la scappatoia può essere rispolverata, neutralizzandone la valenza "incantata", forze arcaiche come il *caso*, o il *destino*, come sembra suggerire Giddens... Riecheggia una riflessione sviluppata in un altro contesto da Carlo Formenti in *Prometeo ed Hermes* nel 1987:

"L'ambiente artificiale tardo-moderno, prodotto di sofisticati livelli di dominio tecnologico, mostra inopinatamente lo stesso volto orchesco di una natura arcaica e selvaggia." (p. 53).

Forse le interfacce che ci separano dalla – e rimediano la – realtà rendendocela opaca, provocando l'impressione che il nastro della storia si stia riavvolgendo all'indietro, risvegliando paure e ansie ataviche – di un ignoto che acquista nuove forme e nuovi tratti – contribuiscono al senso di disorientamento e di perdita che avvolge gli uomini della tarda modernità. Letteratura, cinema e arti grafiche ne hanno dato ampi esempi.

Se la fase storica che si apre con la fine della Seconda guerra mondiale e la redistribuzione dei rapporti di potere sul pianeta ha prodotto un "passaggio di stato" nelle forme della Modernità che sono alla radice della formazione attuale, un altro punto di rottura forse c'è stato più avanti nel tempo. Abbiamo ricordato come gli anni Cinquanta del XX secolo siano stati segnati dall'esplosione della categoria sociale dei "giovani", e con loro di nuove istanze di consumo e di espressione; che la trasformazione degli universi simbolici e dell'immaginario prodottasi in quel periodo abbia fornito la base per quelli attuali; che ci sia stato un altro punto di catastrofe fra il 1968-69 (il movimento giovanile e lo sbarco sulla Luna) e il 1973 (la crisi petrolifera ricordata da David Harvey).

Possiamo ipotizzare che – oltre alla frattura prodotta nell'organizzazione dei rapporti di produzione innestata dalla crisi del 1973, fino alla fase capitalistica attuale – anche lo sbarco lunare abbia prodotto effetti particolari sulla definizione dell'idea di realtà condivisa attualmente e sulle strutture dell'identità contemporanea: lo sbarco sulla Luna produce in effetti da una parte l'idea che il futuro si sia realizzato, dall'altro getta il seme per una profonda rivoluzione nella diffusione di nuove tecnologie – in particolare quelle della comunicazione, sperimentate per rendere possibile la "conquista" dello spazio, destinate a diffondersi prima o poi come beni di consumo di massa.

E, come "effetto collaterale", produce un'ulteriore conseguenza nell'immaginario collettivo: la *science fiction*, il formato narrativo più organico al XX secolo, entra in crisi. "Raggiunto" il futuro, cosa c'è più da immaginare, da

prevedere? Ma questa “crisi” si accompagna ad una nuova prospettiva, a dimostrazione di come i fenomeni sociali producano effetti a volte apparentemente contraddittori: la crisi della fantascienza *hard*, militarista, paranoica, “coloniale” permette l’affermarsi di una sua declinazione rivolta agli spazi interiori, gli *inner spaces*, al posto dell’*outer space*, come ebbe a scrivere James G. Ballard nel 1962 sulla rivista *New Worlds* fondando la corrente della *New Wave* della *science fiction* britannica, correndo in parallelo alle esplorazioni di Philip Dick del rapporto fra memoria e identità, realtà e illusione, e costituendosi come inconsapevole progenitore della corrente *cyberpunk* di un paio di decenni dopo.

O, forse, furono i temi al centro della narrativa di quel periodo – evoluzione del canone occidentale della letteratura (cfr. Denby, 1999) – a “colonizzare” la fantascienza, ibridandola di temi e forme.

Siamo ormai in piena postmodernità. Conviene fermarsi un attimo sul termine e sulla raggiera di sensi che gli sono stati attribuiti.

VI.3 Il postmoderno

Probabilmente l’esplosione del termine “postmoderno” e di quelli vicini, come tardomoderno, nel dibattito scientifico, fino alla sua diffusione nel linguaggio comune è da far risalire al testo *La condizione postmoderna* di Jean-François Lyotard (1981), pubblicato nel 1979 – che comunque avverte di aver preso a prestito il termine dagli studi sociologici e critici americani.

Per Lyotard negli Stati Uniti il termine definisce la condizione della cultura dopo le trasformazioni che hanno investito arte, letteratura e scienza a partire dalla fine del XIX secolo – un’onda lunga, insomma, che arriva alla contemporaneità. E aggiunge:

“Tali trasformazioni saranno messe qui in relazione con la crisi delle narrazioni.” (ivi, p 5).

Lo scopo del testo di Lyotard è l’elaborazione di un “rapporto sul sapere” nella contemporaneità, ma finisce per lasciarci, oltre che l’ingresso nell’uso quotidiano – pertinente o meno – del termine, la definizione del concetto di “grandi narrazioni” che si riferisce ai grandi paradigmi esplicativi del mondo, come il materialismo storico o le religioni monoteistiche.

Ed è proprio da qui che parte Fredric Jameson (cit., 2007, p. VIII) per la sua critica a Lyotard – il cui testo oggi appare francamente pretenzioso e parziale – nella “Prefazione all’edizione italiana” della raccolta dei suoi interventi sul postmodernismo, sostenendo che il francese imbastisce

“... una grande narrazione della storia in cui le grandi narrazioni della storia sono esse stesse in crisi [...] postulando (però, N.d.A.) che la postmodernità non succede alla modernità ma la precorre, ne costituisce il preparativo storico per la sua rinascita!”

La proposta di Jameson è diversa, a partire dal legame che istituisce, come per certi versi David Harvey, già citato in queste pagine, fra l’universo della cultura – la “sovrastuttura” per usare un termine marxiano, cui esplicitamente l’americano fa riferimento – e le trasformazioni nei rapporti di produzione.

Jameson esordisce sostenendo che il postmodernismo corrisponde alla fase storica in cui la modernizzazione ha trionfato, e la natura non esiste più (ivi, p. 5), e in cui la cultura è diventata una “seconda natura” dell’uomo. Possiamo ipotizzare che questo implichi che siamo antropologicamente mutati: abbiamo abbandonato il rapporto con il mondo naturale, circondati come siamo di artefatti che fanno da interfacce fra noi e la natura.

Jameson scrive di “terza fase del capitalismo, quella della globalizzazione” (ivi, p. IX), che corrisponde alla completa modernizzazione della società (ivi, p. 5) – riecheggiando le riflessioni successive di Charles Taylor (cit., 2009) sulla “terza secolarizzazione”, un’epoca di relativismo e disimpegno secondo Taylor, di “colossale euforia” per Jameson – che ruota attorno al “consumo della pura mercificazione come processo.” (Jameson, p. 6).

Ancora, la cultura diventa “... un prodotto a sé”, il che può permetterci di implicare che diventi libera di espandersi in qualsiasi direzione, inglobando oggetti che fino a qualche decennio prima avrebbe rifiutato, legittimandone lo statuto “estetico”.

In pratica, con postmodernismo si intende (come si era scritto per l’espressionismo, anche se in una direzione almeno in parte diversa) un clima, un’atmosfera. In questo caso, un’atmosfera in cui si cerca di “pensare storicamente il presente” in una fase in cui la Storia appare finita, e in cui lo stesso postmodernismo è una categoria che fa da “componente della sua stessa categoria”. Una dimensione di totale autoriflessività ma contemporaneamente anche di autoreferenzialità, in cui la teoria che ambisce a spiegare un fenomeno ha la consapevolezza di far parte dello stesso fenomeno, ma rischia continuamente di non riuscire a porsi all’esterno.

In questo senso nella dimensione postmoderna tutto acquista legittimità dal punto di vista estetico: tutto diventa un “testo”, un oggetto comunicante, quindi, e perciò interpretabile come oggetto estetico. Anzi, proseguendo nel suo discorso, a un certo punto Jameson scrive che la consapevolezza contemporanea del fatto che “... la cultura oggi è una questione di media”, dovrebbe portare a riconoscere che i generi letterari sono stati *da sempre* una questione di media (ivi, p. 83). Il che rappresenta – da un certo punto di vista – il suggello definitivo ai discorsi sulla “morte dell’arte” come sfera auratica, trascendente, gerarchizzata, e conferma l’idea che – in un’epoca di moltiplicazione continua dei media disponibili – sia peregrino e fuorviante qualsiasi tentativo di gerarchizzazione, aggiungendo alcune considerazioni illuminanti sullo statuto del cinema come “prima forma artistica specificamente mediatica”, sul suo profondo legame col XX secolo,¹²² e sul rapporto conflittuale ma sempre fertile che ha intrattenuto per tutto il Novecento con la letteratura – che è rimasta per tutto il secolo “il paradigma estetico dominante”, prendendo però spesso dal cinema spunti e soluzioni discorsive (*ibidem*). In sostanza, un’ulteriore – seppur indiretta – traccia di come linguaggi e discorsi abbiano cominciato a ibridarsi, contaminarsi, fondersi a partire dalla nascita del cinema, dal maturare della Modernità.

¹²² Come in altri termini sostengono Abruzzese (cit., 2001) e Brancato (cit., 2003).

Possiamo sostenere che il cinema – grazie alla artificiosità del suo linguaggio – sia il medium che apre la strada alla logica che condurrà agli universi della simulazione e della virtualità.

Possiamo altresì considerare la dimensione di *derealizzazione* (per usare un termine che Jameson ruba a Sartre [Jameson, cit., p. 50]) esperita dall'uomo contemporaneo quando si interfaccia con i media, o con i simulacri iperealisti di Duane Hanson, ad esempio, o ancora con le sperimentazioni sul corpo di Orlan o di Stelarc... Il senso di vertigine che prende potrebbe – sostiene Jameson – essere definito ricorrendo alla categoria del *sublime*, evocato dall'impatto vertiginoso con l'immensità della natura.

Ma se alle sue origini il termine “sublime” fa riferimento a sensazioni ed emozioni che sconfinano nel terrifico, nello spaventoso, questo ha ancora senso nella nostra società completamente secolarizzata? Al posto della Natura, qual è l'Alterità assoluta che ci mette sotto scacco? Sarebbe troppo semplice ricorrere alla tecnologia... (*ibidem*).

Lo statunitense ammette di non saper rispondere. Ma forse semina lui stesso delle tracce per una possibile riflessione – accompagnando in questo altri studiosi, provenienti da aree differenti.

Proseguendo nei suoi ragionamenti, Jameson afferma che se al modernismo ha corrisposto la categoria dell'*alienazione* – anche psichica, al postmodernismo può corrispondere quella della *frammentazione psichica* (ivi, p. 104): il “Sé frammentato” di cui scrivono sociologi, psicologi, psicanalisti contemporanei.

Per cui, finita con il completarsi della modernizzazione – e della secolarizzazione – la possibilità di esposizione al sublime attraverso la trasfigurazione di ciò che è *esterno*, è possibile che gli uomini della tarda modernità lo riconducano al proprio interno, sperimentando la potenza disgregatrice dei propri incubi senza poterli più addebitare a forze esteriori.

Forse Ballard, quando invitava la *science fiction* ad avviare l'esplorazione degli *inner spaces*, pensava proprio a questa dimensione, almeno a scandagliare le situazioni e i personaggi messi in scena nei suoi romanzi e racconti. D'altra parte l'attenzione dello scrittore inglese ai temi del Sé sono dichiarati apertamente. Scrivendo (Ballard, 1999, p. 29) del film di Alain Resnais *L'anno scorso a Marienbad* (1961), attribuibile tranquillamente alla dimensione postmoderna, afferma che “... i suoi temi sono il tempo, lo spazio e l'identità, i tre pilastri della fantascienza”, genere cui l'inglese ha sempre rivendicato di appartenere...

Ma la torsione che James Ballard impone al genere, pressoché in contemporanea con Philip Dick e ben prima di William Gibson, è radicale, non solo per il rovesciamento che propone e pratica, ma anche per le situazioni e i personaggi che mette in scena.

VI.4 James Graham Ballard

Continuatore di quella letteratura utopica/antiutopica britannica che potremmo considerare a cavallo fra riflessione filosofica e narrazione metafisica, James G. Ballard ha raccolto il testimone affidatogli da Thomas More e Jonathan Swift attraverso Herbert G. Wells, George Orwell, Anthony Burgess, creando universi oscuri e claustrofobici, distopie/antiutopie benthamiane, che dalla cupa

tradizione della forza e della gogna sono approdate alla coazione del consumismo e del disincanto.

A Ballard interessa esplorare l'interiorità delle identità contemporanee per mapparne i grovigli morbosi, gli angoli nascosti dell'insicurezza, le curve möbiusiane dell'autodistruttività, i loop labirintici dell'autoreferenzialità.

Le sue "utopie" hanno per sfondo una Terra resa "altra" da una qualche catastrofe naturale causata dall'imprevidenza umana o dall'effetto imprevedibile di un imprudente fenomeno sociale, un pianeta che diventa il palcoscenico dell'espressione dei moventi e dei sentimenti più decadenti, dislocati, primitivi.

Lo scrittore allestisce vicende in cui le banali location della vita quotidiana si trasformano progressivamente in istituzioni totali, universi concentrazionari dove si accumulano pulsioni e stati d'animo dirompenti: interi nuovi quartieri suburbani per *huppies*, gerontocomi mascherati da villaggi vacanze, ma in realtà luoghi terminali per ricchi anziani, nuovi quartieri "bene" delle città postmoderne, centri commerciali... gli habitat "naturali" delle tradizionali classi abbienti e della nuova borghesia affluente, dove il disagio e l'angoscia invece di disinnescarsi fermentano subdoli, silenziosi, allignando fra automobili Bentley, orologi Chippendale, salotti in stile Regency, tutti gli orpelli e i simboli declinati dalla presuntuosa e immobile tradizione britannica con qualche tocco – ormai neutralizzato – di capi d'abbigliamento stile Portobello Road o Carnaby Street. Tutti i non-luoghi surreali della postmodernità, scenari ideali per mettere in scena il delirio, il disorientamento, la depressione, la frammentazione degli individui contemporanei, lanciati precipitosamente verso il disastro, collettivo e individuale.

E, ogni tanto, una incursione in territori ancora più inesplorati e selvaggi, come in *La mostra delle atrocità* (1970): il dispiegamento di una sequela di ossessioni, dalla guerra del Vietnam, al potere dei media, alle icone americane del secondo dopoguerra. O in *Crash*, del 1973, una sua implicazione laterale e quasi necessaria, definitiva, un romanzo dichiaratamente pornografico, che celebra in anticipo le nozze post-organiche dei corpi umani e dei lavorati metallici per il tramite delle lamiere d'automobile (cfr. Fattori 2003)...

Cartografo di un nuovo lastrico dell'inferno, James Ballard ci conduce nell'esplorazione di una contemporaneità fatta di nevrosi e psicopatie suadenti e soffici, nutrite con "... il bridge, l'alcool e l'adulterio... il magnifico cemento che tiene insieme le società" (Ballard, 2009, p. 40) – che deflagrano in esplosioni di violenza incontrollate e devastanti.

Ballard esordisce come scrittore nel 1956 con un racconto, *Prima Belladonna* (Ballard 2003, pag. 11), fornendo un anticipo e ipotecando subito il suo percorso successivo. La novella inaugura infatti quello che diventerà il ciclo di "Vermilion Sands", una raccolta di racconti ambientati in uno spazio/tempo sospeso, decentrato, decadente e crepuscolare, metà località di vacanze al tramonto, metà rifugio per eccentrici, sbandati, disillusi: persone agiate, artisti decaduti, professionisti in disarmo, semplici egocentrici, per lo scrittore un laboratorio dove sperimentare gli esiti delle manie e della depressione dei suoi personaggi, cui tornerà periodicamente e irregolarmente.

Nel 1962 pubblicherà *Which Way to Inner Space* (1984, pp. 96-98), *Come si arriva allo spazio interiore?*, il manifesto di fondazione di quella *New Wave* della *science fiction* che partendo dall'Inghilterra realizzerà la prima

dichiarata rivoluzione copernicana del genere: dall'esplorazione degli spazi siderali immaginari a quella di spazi interiori, altrettanto profondi e sconosciuti, fino ad allora appannaggio solo della psicanalisi. Evidentemente lo *Zeitgeist* degli anni Sessanta del XX secolo si manifestava anche nella fantascienza, e forse non casualmente in Gran Bretagna, dove la tradizione ucronica/anti-utopica era in letteratura ben radicata. In parallelo, negli USA, ad esplorare questa curvatura della narrativa c'era solo Philip K. Dick.

Nello stesso anno Ballard inaugura con il suo primo romanzo, *Il vento dal nulla* (1986), il "ciclo degli elementi". A questo lavoro seguirà l'anno dopo *Deserto d'acqua* (1986), e di seguito *Terra bruciata* (1986) e *Foresta di cristallo* (1986).

L'innesco dei quattro romanzi è sempre una catastrofe ambientale riconducibile a una qualche azione umana, ognuna legata ad uno degli elementi naturali aristotelici (aria, acqua, fuoco, terra) il cui scatenamento produce un'irreversibile trasformazione dell'ambiente – naturale e sociale – con effetti devastanti sulle identità e le relazioni sociali.

L'interesse dello scrittore non è tanto puntato sugli scenari post catastrofici in sé, ma sulle conseguenze, sulle scelte, sui destini individuali delle "vittime" delle trasformazioni ecologiche e sociali, in coerenza con la sua attenzione per gli spazi interiori, e con un evidente spirito fenomenologico che lavora sulle relazioni fra il mutamento ambientale e sociale e le configurazioni identitarie. Le trasformazioni delle identità, le nuove forme di adattamento e di manutenzione del Sé, insomma, degli individui che si muovono sui set che allestisce. Una delle caratteristiche della sua prosa è nella dimensione non solo ampiamente visionaria, ma profondamente cinematografica nella scansione delle scene e delle sequenze dei suoi romanzi.

Lo scrittore tornerà poi sul tema delle catastrofi ecologiche provocate dall'incontinenza e dalla imprevidenza umana e sulle loro conseguenze con *Ultime notizie dall'America* (1981), una parabola sul futuro prossimo in cui il Nord America si è trasformato in un deserto, provocando l'emigrazione al contrario dei suoi abitanti, i discendenti degli emigrati dall'Europa secoli prima, che si organizzano per poi tornarvi con una spedizione scientifica che ha lo scopo di cercarvi il senso delle proprie doppie radici, e che si imbatte in coloro che sono rimasti lì, ormai ridotti a bande di disperati, versioni post-apocalittiche delle antiche tribù pellerossa, o, come a Las Vegas, negli eredi dei criminali del passato (il nostro presente). In una delle sequenze più cinematografiche del romanzo assistiamo, quasi vedendola dipanarsi davanti ai nostri occhi, alla sarabanda incontrollata fatta di inseguimenti e sparatorie scatenata da una banda di robot con le fattezze dei presidenti americani – da Nixon a Reagan, due dei bersagli preferiti dello scrittore.

Ultime notizie dall'America è una breve incursione di ritorno ad una fantascienza più tradizionale, seppur declinata in termini originali, visto che in precedenza erano uscite le sue due opere forse più memorabili – e che avrebbero anticipato tutta la sua produzione successiva più radicale: i romanzi *La mostra delle atrocità* (1969) e *Crash* (1973). Il primo, ambientato in una sorta di clinica mentale "aperta" dove i pazienti sono lasciati liberi di praticare le proprie ossessioni assecondati a distanza da coloro che li hanno in cura, è una raccolta di testi brevi collegati fra loro da rapporti sotterranei, eventuali, da intuire, tanto che Ballard vi inserisce anche *Perché voglio fottermi Ronald Reagan*, pubblicato l'anno prima autonomamente, e uno dei suoi racconti più famosi, del 1966, *L'assassinio di John*

Fitzgerald Kennedy visto come una gara automobilistica in discesa (Ballard, 2004), il cui titolo allude apertamente – e postmodernamente – a *La crocifissione considerata come una gara automobilistica in salita* di Alfred Jarry. La struttura del romanzo in seguito disvelerà appieno la vena saggistica dello scrittore: nella riedizione del 1991, alla fine di ogni capitolo, come se si trattasse di una raccolta di brevissimi saggi critici, sono aggiunte delle note di commento, spesso vertiginose e illuminanti tanto sono predittive, sulle tendenze della società tardomoderna.

A conferma della capacità proiettiva di Ballard nel cogliere aspetti del mutamento sociale che puntualmente riveleranno appieno in seguito la loro vera cifra, qui – fra le righe – possiamo intravedere un altro dei temi che acquisteranno rilievo nei romanzi della maturità: il diffondersi e l’espandersi di non-luoghi semi/residenziali, da quelli riservati ad anziani facoltosi – come in *Cocaine Nights* (1997) – ai quartieri esclusivi, blindati agli estranei, riservati alle élites – *Super-Cannes* (2000) – ai centri commerciali di un futuro che è in diretta continuità col nostro presente, descritto in *Regno a venire* (2006), fino ai nuovi quartieri delle classi agiate di *Millennium People* (2004) – tutti fatalmente destinati a diventare palcoscenico, fonte e altare di violenza e barbarie.

Tutti ambienti che rapidamente si trasformano in universi autoreferenziali e claustrofobici, panopticon iperrealisti in cui i ruoli di sorvegliante e sorvegliato si scambiano continuamente, attori su un palcoscenico regressivo in cui vengono messe in scena le pulsioni più primordiali e ancestrali, espressione pura e allucinata del classico binomio *eros/thanatos*. Il romanzo con cui Ballard esordisce in questa linea di ricerca è sicuramente *Condominium* (1976), in cui lo scrittore descrive la rapida e irrimediabile, inesorabile mutazione di un condominio di lusso, una delle tante unità di un nuovo quartiere sorto nei sobborghi di Londra per le classi più abbienti, in un territorio di guerra, un suk verticale degradato e regredito, scenario di brutali violenze, furti generalizzati, stupri.

Le visioni dispiegate in *La mostra delle atrocità* e nel successivo *Crash* cominciano ad assumere un respiro più profondo e contemporaneamente sottile, a partire dalle anticipazioni già offerte nel primo dei due romanzi:

“La pornografia è un formidabile catalizzatore del mutamento sociale, e i periodi della sua massima diffusione hanno spesso coinciso con le epoche di maggior progresso scientifico e tecnologico.” (1991, p. 75).

“Non c’è bisogno di dire che io sono convinto che occorrono più sesso e violenza, in televisione. Entrambi sono dei potenti catalizzatori di cambiamento, in aree dove il cambiamento è più urgente e indispensabile” (*ibidem*, pag. 161).

E ribadisce il concetto diversi anni dopo, scrivendo su “Independent on Sunday”:

“Ma oggi il cinema sta diventando un medium privato. Lo guardiamo sul video, da soli o con due amici, e l’immaginario richiede ormai una libertà sessuale sempre maggiore; va da sé che io penso che in televisione ci debbano essere più sesso e più violenza, non meno.” (cfr. 1999, pagg. 15-16).

Un punto di vista esplicito, politicamente scorrettissimo – in cui d’altra parte James Ballard ha solide radici. Si pensi al filo sotterraneo che lo congiunge a William Burroughs, cui dedica un lungo omaggio su *New Worlds* nel 1964 (cfr.

1999, pagg. 185-191), e che gli risponde con una folgorante prefazione a *La mostra delle atrocità* (1991, pagg. 9-10).

VI.4.1 *Crash*

I bersagli di James Graham Ballard sono sempre gli stessi: i media, la loro ibridazione con la vita quotidiana; le icone del XX secolo come attori, cantanti, uomini politici; la violenza e il sesso – le vere forze motrici pulsionali del disincanto della modernità; l'automobile e la sua vocazione a ibridarsi con il corpo: ricordiamo come all'inizio degli anni Settanta il digitale fosse ancora alle prime sperimentazioni, e l'automobile condividesse con cinema e televisione il ruolo di medium per eccellenza della Modernità.

Nel 1973, mentre si dispiegano le pulsioni e le istanze emerse ed esplose negli anni Sessanta, alle origini dell'«Orgia» di cui scrive Jean Baudrillard in *La trasparenza del male* (cit., pp. 9 e segg.), James Ballard pubblica *Crash*, "... il primo romanzo pornografico basato sulla tecnologia." (Ballard, 1990, pag. XII), dopo *La mostra delle atrocità* l'altro asse attorno al quale ruota la sua opera, snodo cruciale per la sua narrativa nel passaggio dagli scenari catastrofici "naturali" a quelli costruiti dall'uomo, e al sempre maggiore rilievo dato alle derive e alla frammentazione delle identità, di fronte alle continue trasformazioni del paesaggio naturale e sociale, allo spostamento del confine fra organico e artificiale, naturale e culturale.

Sono gli anni di cui scriveranno con ampiezza i filosofi apocalittici della fine del Novecento, oltre a Baudrillard Pascal Bruckner (cit., 2001) ad esempio, che commenta il dilagare di una ideologia della trasgressione e dell'eccesso – la vera onda lunga dell'*immaginazione al potere* rivendicata durante il Sessantotto – rivendicata dai "giovani", forse, ma recuperata e promossa dal mercato, e praticata dai rappresentanti delle classi agiate, "liberatoria" solo di una pulsione incontrollata al consumo – di affetti, emozioni, oggetti – ma in fondo una artificiosa, affannata proiezione della coazione a "realizzarsi" (Taylor, 2006, cit), destinata a infrangersi contro il muro della "fatica di essere se stessi" (Ehrenberg, 1999, cit.) degli uomini e delle donne di fine millennio.

In apertura del romanzo, il protagonista racconta così del suo ritorno premonitore, quasi un pellegrinaggio, sul luogo di un incidente mortale in cui era stato coinvolto, e che lo introdurrà nel vivo delle vicende, nell'esclusivo universo morboso e necrofilo di un gruppo di "cultori" degli incidenti stradali:

"Il primo breve viaggio al luogo dell'incidente mi aveva resuscitato lo spettro del morto, e cosa più importante, *il concetto della mia morte*"¹²³ (1973, pag. 61).

Crash ci narra della sperimentazione parossistica di una estasi dolorosa, fatta della fusione traumatica di carne e metallo, in cui le lamiere delle automobili incidentate trovano il loro reciproco nelle apparecchiature ortopediche, e le cicatrici lasciate dalle prime, riprese dagli obiettivi neutrali delle telecamere della Tv, delle cineprese amatoriali e delle macchine fotografiche degli spettatori dei sinistri si rimediano in quelle prodotte dalle seconde, disegnando sul corpo degli individui i

¹²³ Corsivo nostro.

risultati di una cosmetica e di un'estetica proiettate già verso il postumano, realizzando connubi inediti e celebrando i riti sacrificali secolari degli incidenti stradali e il loro alludere a dimensioni erotiche inimmaginabili, tanto più seducenti quanto più aliene. Come nelle riproduzioni fotografiche della scena di un incidente:

“Le ferite della giovane donna non si vedevano ancora. Il viso senza espressione di lei guardava in su, al pompiere con la fiamma ossidrica, quasi in attesa di una bizzarra violenza sessuale. Nelle foto successive cominciavano ad apparire le contusioni che le avrebbero mascherato il viso: contusioni simili ai profili d'una seconda personalità, manifestazione anticipata dei lati nascosti della sua psiche [...] Più avanti, altre contusioni le apparivano su braccia e spalle, impronte della colonna-sterzo e del cruscotto, come se un amante l'avesse picchiata con una serie di strumenti grotteschi per strapparla *ad una disperazione sempre più astratta.*”¹²⁴ (*ibidem*, pag. 107).

Un tributo ad Andy Warhol, e alle sue foto della serie *Disasters*?

E ancora, quasi a disegnare l'architettura allucinata di un testo di chirurgia estratto nella logica del postmoderno dal suo contesto, nei suoi passaggi più crudi:

“Seguiva infine il gruppo di ferite che costituivano chiaramente la maggiore preoccupazione di Vaughan: quelle genitali. Le foto [...] alcune erano state strappate dalle pagine di riviste di medicina legale e dei manuali di chirurgia plastica [...] altre ancora estratte da rapporti di sala operatoria rubati da Vaughan [...] In numerose foto, la fonte della ferita era indicata da un particolare della porzione d'auto che l'aveva causata: così, in una foto di pene biforcuto, scattata in un reparto di traumatologia, era inserito un blocco-freno, e sopra un primo piano di una vulva tumefatta figuravano un pomello di volante e relativo marchio di fabbrica. Questi accostamenti di genitali straziati a sezioni di abitacolo e di strumenti formavano una serie di moduli inquietanti, *unità di una nuova moneta di dolore e desiderio.*”¹²⁵ (*ibidem*, pagg. 144-145).

Queste descrizioni, i riferimenti asettici e distaccati alla medicina e alle sale operatorie istituiscono – o svelano – un filo che collega James Ballard a Gottfried Benn e alle poesie di *Morgue*, a rivelare una possibile continuità espressionista fra i due autori, depurata in Ballard delle dimensioni più appassionate, resa “clinica” e distaccata, a denunciare un universo sociale impazzito, deflagrato – come le identità dei protagonisti del romanzo, mentre l'allusione ad una possibile scambiabilità di “... dolore e desiderio”, la loro immissione nel circuito del valore richiama Baudrillard e le sue riflessioni sui vari regimi dello scambio (Baudrillard, 1979).

I materiali di varia provenienza collazionati da Vaughan – il vero deus ex machina della narrazione, un ex ingegnere elettronico – si organizzano in un *testo*, “... categoria e fenomeno postmoderni” per eccellenza (Jameson, cit. p. 13) multimediale, unica direzione possibile per cercare di attribuire un significato ai materiali della tarda modernità.

Nel 1996 David Cronenberg ne trae il film omonimo, in cui l'estremismo visivo rielabora acutamente le potenti immagini letterarie dello scrittore interpretandone pienamente lo spirito, come nell'inserimento di una scena, omaggio all'ossessione di Ballard per i personaggi famosi del Novecento – ispirata da *La mostra delle atrocità* – in cui Vaughan, l'esaltato protagonista del romanzo, organizza su un set improvvisato, davanti ad un pubblico selezionato, la replica dal

¹²⁴ Corsivo nostro.

¹²⁵ Corsivo nostro.

vivo dell'incidente d'auto in cui morì James Dean interpretandolo lui stesso, e facendo filmare, naturalmente, l'evento.

Una descrizione attraverso una sequenza di fotogrammi, come gli scatti di una serie di istantanee, del momento di passaggio dal moderno al postmoderno, dal meccanico al sintetico, grazie alla messa in scena di una sineddoche esplicita – l'incontro violento e “senza anestesia” fra corpo umano e artefatto industriale – della violenza dei cambiamenti strutturali e sociali in arrivo, quasi un tentativo preliminare, esplorativo, destinato però a fallire in *quella* forma, di generare un nuovo essere, un *simbionte*, ancora sotto il primato dell'industria tradizionale – dove nulla può rappresentarla meglio di quella delle automobili, con il carico simbolico che trasmette ancora.

Crash è insomma l'anticipazione in senso apocalittico della nostra attualità, quella in cui si comincerà a pensare come plausibile la sperimentazione sul corpo della sintesi di organico e artificiale: il *postorganico* (cfr. Caronia, 1996; Macrì, 1996), il *postumano* (Abruzzese, cit., 2003; Brancato, 2011a). Ma in un senso decisamente alternativo a quello che poi verrà esplorato dalla narrativa cyberpunk: non androidi e cyborg, armoniose unioni di organico, meccanico e digitale, ma fusioni forzate, violente, sadistiche, di metallo e carne, alla ricerca di voluttà estreme e autodistruttive. Un'espressione delle paure dell'individuo contemporaneo nei confronti del rischio dell'annullamento da parte delle macchine? Piuttosto, data la poetica dello scrittore, la descrizione iperbolica e metaforica della frammentazione del Sé, dell'impossibilità di ritrovarne la solidità, l'omogeneità tipiche dell'identità moderna, di una ricerca disperata e caotica di una nuova forma, sullo sfondo della potenza ineffabile di una invincibile pulsione di morte...

Vaughan è l'*idealtipico* individuo ballardiano: un nevrotico, ossessionato da una delirante *mission*, autoreferenziale e autistica, così come i personaggi che popolano gli spazi decaduti e trascurati di *La mostra delle atrocità* e dei racconti dello scrittore inglese:

“I veri eccitamenti dello scontro automobilistico cominciai a capirli dopo il mio primo incontro con Vaughan. Spinta da un paio di gambe ineguali e coperte di cicatrici – risultato di ferite riportate in una serie di scontri –, la violenta e inquietante figura di questo scienziato-teppista entrò nella mia vita nel momento in cui le sue ossessioni erano quelle, lampanti, di un pazzo.” (Ballard, 1973, cit., p. 17).

VI.4.2 *La mostra delle atrocità*

Raccogliendo in un volume unico e dandogli un titolo unitario Ballard pubblica nel 1970 *The Atrocity Exhibition, La mostra delle atrocità*, che poi riproporrà arricchito di un intero apparato di note nel 1990, realizzando un'operazione profondamente autoriflessiva in cui i materiali assemblati insieme, tasselli sporadici di un puzzle indecifrabile, rivelano la natura di frantumi di una mappa profetica che evoca, allude ad una realtà disgregata e frammentaria, il paesaggio eterogeneo della Modernità matura.

La ripubblicazione dopo vent'anni esatti del libro con il corredo di note alla fine di ogni capitolo “blinda” la sua dimensione profondamente unitaria, e ci permette di apprezzarne la forza visionaria e anticipatrice di tendenze, spasmi,

ossessioni della seconda metà del Novecento – oltre che, altri vent’anni più tardi, oggi – la sua inesauribile attualità.

Come in un gioco di scatole cinesi, nei singoli frammenti, i capitoli del “romanzo”, Ballard descrive i personaggi – meglio, le incarnazioni successive delle identità di un singolo interprete: Travis, Tallis, Talbot, Travers, tutti individui disturbati, esemplificazioni della molteplicità e della frammentarietà del Sé postmoderno (Pecchinenda, 2008a, cit.) – raccogliere e assemblare componenti, sottoprodotti, residui dei manufatti più vari delle attività umane – tecnologiche, scientifiche, artistiche, banalmente quotidiane – e delle tracce della natura alla ricerca forse di una formula risolutiva dell’universo e delle sue interazioni con gli individui e di questi fra loro, una ricerca quasi esoterica, oracolare, sotto l’egida della disperazione, della follia, del disincanto:

“Travis mise in ordine la raccolta definitiva dei documenti cui aveva dedicato tanti sforzi nei mesi precedenti: 1) spettroeliogramma del sole; 2) prospetto della facciata delle zone a terrazze dell’Hotel Hilton di Londra; 3) sezione trasversale di un trilobita precambriano; 4) «Cronogrammi» di E. J. Marey; 5) fotografia della battaglia della depressione di Qattara, Egitto, scattata a mezzogiorno del 7 agosto 1945; 6) riproduzione del quadro «Giardino trappola per aerei» di Max Ernst; 7) sequenze della fusione di «Little Boy» e «Fat Boy», le due bombe atomiche di Hiroshima e Nagasaki.” (Ballard, 1990 pp. 13-14).

Le raccolte di testimonianze della realtà così disparate rispondono ad una logica quasi divinatoria seppur secolare, alla ricerca forse di corrispondenze, similitudini, tracce di un significato criptato.

O come in quest’altro brano, riferito alle “osservazioni” di Tallis:

“La giovane donna era un’equazione geometrica, il modello di un paesaggio. I suoi seni e le sue natiche illustravano una superficie neperiana a curvatura costante negativa, il coefficiente differenziale della pseudosfera.

Il falso tempo e il falso spazio dell’appartamento. Questi piani trovavano nell’appartamento i loro equivalenti rettilinei. Gli angoli retti tra le pareti e il soffitto costituivano un fondamento stabile per un valido sistema temporale, al contrario della soffocante cupola del planetario, che esprimeva una noiosa e infinita simmetria.” (*ibidem*, pp. 80-81).

Oggetti e procedure differenti, ma una logica sottesa simile nella “ricerca” di Tallis e in quella di Travis: l’esplorazione del reale alla caccia di un senso nascosto, sotteso, che sveli forse le leggi profonde della realtà a personaggi dislocati, disturbati, ossessivi. O meglio, a manifestazioni di un’unica identità “multipla”, che assumono però lo statuto di individui autonomi, ma monodimensionali, a illustrare – rendendo letterale una metafora – la dimensione di frammentazione del Sé del soggetto contemporaneo.

A fargli da contraltare, sineddoticamente, medici e psichiatri: rappresentanti dei “sistemi esperti” di cui scrive Anthony Giddens, l’altra categoria di personaggi preferiti da Ballard, che mette in luce le analogie nascoste, profonde, fra i professionisti affermati e i nevrotici maniacali che si confrontano nelle danze relazionali che mette in scena: individui disarticolati, conflittuali, autoreferenziali fino all’autismo, rappresentanti esemplari della società di fine millennio, che si aggirano compulsivi in uno scenario allucinato, stilizzato, crepuscolare, circondati e sovrachiati dai miti, dai drammi e dalle icone del Novecento: l’automobile, la

televisione, Marilyn Monroe, John e Jacqueline Kennedy, il Vietnam, la Dealey Plaza di Dallas, cui l'autore aggiunge in nota Max Ernst e il surrealismo, Andy Warhol e la Pop Art, Francis Bacon e le sue immagini di cardinali mummificati e quarti di bue, in un riepilogo funambolico e acrobatico dei picchi della storia del XX secolo sotto la spinta di una incombente pulsione di morte...

Nei romanzi successivi, da *Condominium* a *Regno a venire*, Ballard abbandonerà lo sperimentalismo e l'estremismo di *La mostra delle atrocità*, tornando a dispiegare forme più "classiche" di narrazione. Sempre, comunque, allestendo situazioni in cui il disastro che fa da sfondo contrappunta e accompagna la deriva individuale dei personaggi.

Da questo punto di vista *La mostra delle atrocità* rappresenta forse il perfetto prodotto narrativo della postmodernità: combinazione di testi di varia provenienza che "ci parla" di testi (nel senso di Jameson) disparati, assemblati insieme a formare un ipertesto – di cui è ipertesto il romanzo. Le riflessioni che fanno da commento ai brani, la profondità delle descrizioni della psicologia dei personaggi, il ritornare sui materiali del romanzo dopo vent'anni – e, ripetiamo, la sua tenace e persistente attualità – ne fanno un documento esemplare di questi anni, paragonabile – se collocato al centro del suo intero lavoro – all'«uomo senza qualità» di Robert Musil: Ulrich Anders, abbandonato il progetto di "salvataggio del sé" (cfr. Berger, 192, cit.), transitando per il "Tolemaico" di Gottfried Benn, si è frantumato definitivamente, tasformandosi nelle varie incarnazioni dei Vaughan e dei Travis di cui Ballard traccia le biografie frammentarie, ponendosi egli stesso come "uomo postumo" della tarda modernità. Come dimostra uno dei suoi primi racconti, il bellissimo *Le voci del tempo* (2003) scritto nel 1960.

Sullo sfondo della fine dell'universo, e quindi della fine dello spazio-tempo, mentre l'umanità viene colta da una progressiva narcolessia terminale, i protagonisti, lo psichiatra Powers e il suo paziente Kaldren, registrano i segni della fine del tempo che sta arrivando, monitorando i segnali che provengono da lontane galassie – un conto alla rovescia del tempo assoluto – e le tracce delle trasformazioni che stanno avvenendo negli esseri viventi. Kaldren vive in un edificio che mima un "... modello geometrico di $\sqrt{-1}$ " (Ballard, 2003, cit., p. 281), Powers sta costruendo un enorme mandala, dove alla fine del racconto andrà a morire. Intanto, continuano a registrare il tempo che scorre verso la sua fine: dell'universo, grazie alla registrazione dei segnali che vengono dallo spazio; della vita sulla Terra, computando l'aumento delle ore di sonno rispetto a quelle di veglia, e le mutazioni che avvengono negli animali di laboratorio.

Calcolo del tempo che scorre da una parte, osservazione delle trasformazioni del DNA dall'altra sono le misure della fine che si avvicina, segnali, secondo Jameson, che vi dedica le sue riflessioni in *Postmodernismo*, di quella "... dislocazione del tempo, spazializzazione della temporalità" che è la cifra profonda del postmoderno (p. 165), insieme alla scrittura del tempo (*ibidem*, p. 164).

Anzi, il DNA, una delle "... fascinazioni della teoria contemporanea" secondo Jameson (*ibidem*) è la prova della centralità della *scrittura* come unità di misura comune dell'espressione della postmodernità. O meglio, l'espressione *scritta*, codificata della realtà è la cifra del postmoderno, esso stesso tentato dalla possibilità di realizzare una *metascrittura* del mondo sotto l'egida di quella che Baudrillard definisce "la metafisica del codice" (1976, cit. p. 68).

Secondo Jameson nel racconto di Ballard l'idea della fine del tempo rimanda alla nostalgia profonda che il postmoderno vive nei confronti di una modernità che non potrà tornare.

Forse, però, la fine dell'universo – e dell'umanità – raccontate da James Ballard nel 1960 sono solo le metafore della fine del Soggetto moderno, che consumerà la sua lunga agonia attraverso i protagonisti dei suoi romanzi successivi, gli uomini della “terza secolarizzazione”, disorientati, dislocati, estranei all'esperienza e alla dimensione del sacro – a volte carichi di nostalgia per un passato svanito – spesso mitizzato, idealizzato.

VI.4.3 Oltre Ballard

Negli stessi anni in cui scriveva James Ballard procedeva il lavoro di altri grandi autori del secondo Novecento, primo fra tutti il “maestro” della scrittura postmoderna, Thomas Pynchon, insieme a Philip Dick il vero precursore del cyberpunk e altro esploratore, come l'inglese, dei paesaggi dell'interiorità novecentesca.

Nella dimensione della postmodernità, fatta di una spaziotemporalità immobile, diffusa, il predominio dello spazio sul tempo fa sì che passato, presente e futuro si con-fondano, puntualmente mimati dalla produzione estetica.

Ed è in particolare nelle opere di William Gibson che troveremo l'espressione di questa stasi del tempo: i panorami e gli ambienti virtuali in cui si muovono i personaggi dello scrittore canadese sono mondi in cui spazio e tempo “naturali” sono aboliti, luoghi in cui si effettua la fusione dei corpi fisici e delle coscienze degli individui con la “Matrice”, la *Rete*, come siamo abituati a chiamarla oggi, come in *Neuromante* (cit.). Come, puntualmente, sta avvenendo, pienamente per ora solo in ambienti “sperimentali”, di ricerca, in seguito, presumibilmente, nella quotidianità anche casalinga:

“... lo spazio virtuale non è mai meramente geometrico o prospettico, ma oculomotorio e cinestetico, ingenerato dal movimento del corpo dell'utente e dalla sua interattività con i corpi virtuali [...] enti intermedi che danno vita a un mondo visualizzabile come immagine di sintesi, immersivo e frutto di un'ibridazione tra un plesso mente-corpo dotato di protesi e un algoritmo esemplificato da punti-dati tali da saturare la percezione.” (De Feo, cit., p. 54).

Siamo ormai a un passo dal *postumano*, l'essere che – almeno nelle previsioni non solo di romanzieri e registi, ma anche di studiosi – si prepara a sostituirci. Un *simbionte* del mondo naturale con quello artificiale:

“La revisione della mappa sensoriale conduce alla revisione dell'anatomia di un corpo diventato luogo privilegiato della mutazione in atto [...] Il corpo, non più luogo della psiche o del sociale, va concepito come struttura da rielaborare...” (*ibidem*, p. 28).

Il prevedibile successore degli uomini del tardo Novecento, insieme agli androidi, ai cloni, ai cyborg: i rappresentanti del *postorganico* e del *postumano*.

Ma non è l'unico: letteratura e cinema hanno esplorato anche altre alternative – più *realistiche*, volendo, più vicine alla nostra quotidianità, e forse meno evocative. Personaggi disturbati, frammentati, ripiegati su se stessi, chiusi

nell'autoreferenzialità – o ormai del tutto estranei a se stessi, persi in ossessioni e fobie maniacali...

Il primo a descriverceli era stato proprio Ballard: gli psicotici e gli ossessivi di *The Atrocity Exhibition*, i maniaci feticisti di *Crash* – che peraltro anticipano in maniera cruenta nel “naturale” gli ibridi “virtuali”, quasi a suggerire la natura violenta della mutazione che ci attende – i solitari personaggi degli altri suoi romanzi e racconti, distaccati, introversi, profondamente ripiegati su se stessi, estremamente autoriflessivi...

Così sono i protagonisti dei romanzi di Kundera, ad esempio, ma anche i due fratelli di *Le particelle elementari* di Michel Houellebecq (2000), pubblicato nel 1999, ambientato in un futuro estremamente vicino al nostro, uomini della buona borghesia immersi in una depressione che ne accompagna decisioni e scelte per l'intera vita, e che si chiude con l'annuncio della sostituzione degli uomini con i propri cloni.

O ancora molti dei protagonisti dei romanzi di David Foster Wallace, come in *La scopa del sistema* (2008) del 1987, nel fluviale romanzo *Infinite Jest* (2000) del 1996, nei racconti di *Oblio* (2004), nei saggi di *Considera l'aragosta*, (2006), infine in *Brevi interviste con uomini schifosi* (2007), una raccolta di “racconti” pubblicata nel 1999.

Foster Wallace, nato nel 1962 e morto suicida nel settembre del 2008, è considerato l'erede più conseguente di Thomas Pynchon e Don De Lillo, ed è un modello di scrittore postmoderno, per il sistematico utilizzo nella sua scrittura di tutti i formati e i registri linguistici – quelli provenienti dalla narrazione come quelli di derivazione saggistica e giornalistica – in un continuo processo di ibridazione dei discorsi fra loro, di recupero di stili, di decontestualizzazione, sempre al servizio di una feroce ironia e di un sarcasmo spietato nei confronti dei luoghi comuni, dei tic, dei manierismi della comunicazione contemporanea, tanto quella delle conversazioni informali, quanto quella a vari livelli “formale”.

Lo scrittore americano sembra l'esempio paradigmatico – almeno per la scrittura – di ciò che Fredric Jameson intende quando scrive che per l'analisi postmoderna tutto è analizzabile come un *testo* (cit. p. 83) – nel nostro caso, un testo estetico, narrativo – che sia un reportage, un'inchiesta, un'intervista, o una narrazione di forma più tradizionale.

I suoi personaggi sono tutti – a vario titolo – chiusi in se stessi, blindati nei loro vezzi e nelle loro ossessioni, individui che comunicano a senso unico, che fingono soltanto di ascoltare l'*altro*. Preda dei propri bisogni, scaricano sugli interlocutori – a volte suadenti, a volte urgenti, la proprie esigenze di affermazione, incapaci di rendersi conto se vengono soddisfatte o meno, proprio perché sordi al discorso dell'interlocutore. Individui infantili, irresponsabili, prigionieri di una coazione a cercare continuamente conferma di se stessi, del riconoscimento degli altri, sempre insoddisfatti. Quasi una declinazione coatta, invadente, compulsiva dei personaggi di James G. Ballard, ma con un'incapacità all'ascolto omologa a quella delle figure di *Autodafé*.

La dimensione postmoderna del lavoro di Foster Wallace si sviluppa in maniera performativa: non è solo la ricerca sui formati di scrittura ad esserne coinvolta, ma anche l'aspetto formale, *tipografico*: è nella cura meticolosa, sistematica che lo scrittore mette nel cercare di rendere metalinguisticamente sulla

pagina scritta, attraverso le soluzioni grafiche adottate, il senso complessivo che vuole trasmettere, che conferma e rafforza il significato delle sue parole, utilizzando a volte le soluzioni sperimentate da altri, a volte elaborandone di proprie.

Così, in *Oblio*, il racconto che apre la raccolta, *Mister Squishy* (un dolcetto di produzione industriale), consiste in una sistematica, maniacale descrizione di tutti i particolari dell'ambiente in cui si svolge la vicenda, dei gesti degli astanti, dei loro pensieri, quasi una scannerizzazione spazio-temporale inesauribile ed inesausta, una registrazione ottusa e livellatrice di quella porzione di realtà, alla maniera di Raymond Roussel.

O, in *La scopa del sistema*, le conversazioni fra i due protagonisti principali, una coppia insicura e fobica, in cui i due partners sono alla ricerca della conferma continua dell'amore dell'altro, e della altrettanto continua manifestazione delle ragioni della propria indecisione mascherata da difesa della propria autonomia...

Ma forse è in *Brevi interviste con uomini schifosi*, il suo ultimo lavoro pubblicato finora,¹²⁶ che Foster Wallace mostra al massimo le sue capacità di scrittore della tarda modernità. Le "interviste" del titolo sono infatti composte solo dalle risposte degli "intervistati", tutti fissati ossessivamente su se stessi, le proprie qualità, le proprie sofferenze, i desideri, le strategie di gestione dei rapporti con gli altri, le infinite tattiche manipolatorie che applicano alle varie occasioni della vita di relazione.

Il registro linguistico è quello dei *talk show*, dei telefilm, del frasario della psicologia d'accatto filtrata attraverso i manuali divulgativi e i testi di "auto-aiuto"¹²⁷ con una buona dose di ossequio sistematico alla parlata *hippie* e al gergo del *politically correct*. Personaggi spesso grotteschi, ai limiti della nevrosi o della disperazione, comunque modelli di un possibile esercizio di applicazione degli assiomi della comunicazione che Paul Watzlawick elabora in *Pragmatica della comunicazione* (cit.), e che contemporaneamente sembrano ritrarre gli individui descritti dai critici "apocalittici" della tarda modernità, da Baudrillard a Bruckner.

Figure che mettono in scena un Sé che va oltre il "Sé schermato" di cui scrive Charles Taylor in *L'età secolare* facendo riferimento all'autoriflessività dell'identità moderna: piuttosto un Sé *blindato*, solitario, autoreferenziale. Se il Sé schermato è quello dell'individuo che si è liberato della presenza del sacro, il Sé dei personaggi di Wallace appartiene a un individuo incapace di relazionarsi ai suoi simili, chiuso com'è nella sua insoddisfazione e nelle sue ossessioni. Incatenato a se stesso, di cui è insoddisfatto, non riesce ad essere – e sarebbe impossibile – l'altro che vorrebbe, in continua rivendicazione di una soluzione impossibile al suo disagio e alla sua inadeguatezza al mondo...

Probabilmente il racconto più bello – e faticoso – della raccolta, che va al cuore dei discorsi sulla crisi dell'individuo contemporaneo è *La persona depressa* (Wallace, 2007, pp. 40-73). Di seguito l'*incipit*:

¹²⁶ Nel 2009 è stato pubblicato postumo *Questa è l'acqua*, una raccolta di cinque racconti più il testo di un discorso che lo scrittore tenne ai laureati del Kenyon College, ma tutti scritti fra il 1984 e il 2005.

¹²⁷ Cfr., ad es., Giddens, 1999, cit., pp. 93 e segg.

“La persona depressa viveva un terribile e incessante dolore emotivo, e l'impossibilità di esternare o tradurre in parole quel dolore era già una componente del dolore e un fattore che contribuiva al suo orrore di fondo.

“Disperando, dunque, di descrivere il dolore emotivo o di esprimerne l'assolutezza a chi la circondava, la persona depressa descriveva invece circostanze, passate e attuali, legate in qualche modo al dolore, alla sua eziologia e causa, sperando se non altro di riuscire a esprimere agli altri qualcosa del contesto di quel dolore, la sua – per così dire – forma e struttura.” (Ivi, p. 40).

Il “racconto” è una descrizione puntigliosa, ininterrotta, fluviale del dialogo interno della “persona depressa”, arricchito saltuariamente di lunghissime note a piè pagina che fanno parte integrante della narrazione – come degli incisi nel soliloquio interiore della “persona” – che rendono, volutamente, ancor più pesante il testo. Una scrittura opprimente, soggiogante, dei ragionamenti e delle descrizioni della vita interiore e dei comportamenti della persona in questione – della sua incapacità di uscire dal suo inferno personale, del bisogno di farlo, dei pro e dei contro di ogni possibile scelta, come dei pro e dei contro delle sue azioni.

Come per esempio del suo rivolgersi a un gruppetto di “ex amiche e compagne di stanza” (ivi, p. 45) che – dietro consiglio della sua terapeuta – la “persona depressa” ha eletto univocamente a “Sistema di Sostegno”, cui telefona anche alle “tre di notte”, consapevole dei sentimenti presumibilmente negativi di costoro nei suoi confronti, e del fatto che il loro trasporto e la loro disponibilità dichiarata per telefono sia finta, mossa da pietà, ma incapace di controllare la sua urgenza, e quindi consapevole dell'ulteriore danno alla sua autostima... In una spirale senza fine che si avvolge su se stessa e che la trascina sempre di più in un baratro infinito, infernale, senza sbocco... Il tutto *registrato* e *trascritto* in uno stile maniacalmente preciso, oggettivamente spietato, ferocemente sarcastico, che performa e rende manifesta esattamente la condizione esistenziale della depressione.

Una condizione terminale, condivisa forse dallo stesso autore, data la sua scelta finale. Unica, forse, soluzione ad una fatica di essere che può diventare insostenibile. Condizione comune a molti, nella tarda modernità, di fronte alle sfide che questa pone in termini di rapporto del Sé col mondo e con la realtà sociale, di fronte alla perdita del “senso del senso” di cui scrive Taylor citando Luc Ferry (Taylor, 2009, cit., p. 392). Condizione che anticipa semplicemente la crepuscolare profezia di Houellebecq sulla sostituzione dell'umanità con un popolo di cloni, estrema applicazione delle logiche della simulazione e della supremazia del codice di cui scrive Baudrillard – e dell'avvento della dimensione postumana cui abbiamo accennato poco più sopra.

Uno scenario diverso da quello tratteggiato da Ballard in *Le voci del tempo*, le ultime pagine di cui narrano di come Powers, recandosi nel suo ultimo pellegrinaggio al mandala che lo accoglierà nella morte, man mano che si addentra fra le strutture rocciose formatesi durante le ere geologiche, comincia a “sentire” distintamente le “voci del tempo”, le “ondate temporali” che ne provengono raccontare la storia della loro formazione, a “vederle”, ad esperirle pienamente (Ballard, cit., pp. 288-289), mentre Kaldren, seduto comodamente, attende di addormentarsi per sempre di fronte al sole morente, in compagnia delle registrazioni del conto alla rovescia che proviene dalle stelle.

Powers e Kaldren che percepiscono ognuno dal suo punto di osservazione il tempo – quindi la *storia* e il *mondo* – finire sono forse gli ultimi caparbi

rappresentanti di una delle declinazioni dell'individuo nato dall'Umanesimo, consapevole e responsabile, che – avvertiti gli indizi della sua prossima scomparsa – prepara con dignità, con *onore* le condizioni del suo addio, memore della lezione dei suoi predecessori premoderni (cfr Cavicchia Scalamonti, 2007, pp. 170-174), consegnandosi all'oblio, tutti e due ispirandosi idealmente alla frase con cui finisce un altro dei capolavori della letteratura della seconda metà del Novecento, l'autobiografia apocrifa di Adriano scritta da Marguerite Yourcenar (1984, p. 276), che si chiude con una frase presa da un sonetto dello stesso imperatore:

“Un istante ancora, guardiamo insieme le rive familiari, le cose che certamente non vedremo mai più... *Cerchiamo d'entrare nella morte a occhi aperti...*”¹²⁸

¹²⁸ Corsivo nostro.

Conclusioni *Un morire inesorabile*

La nostalgia per i “mondi di ieri” – a XX secolo iniziato e a III millennio in arrivo, come in Werfel prima, in Dick poi – è uno degli indicatori di quella condizione che abbiamo presunto esprimere il disorientamento dell’individuo moderno di fronte all’accelerazione del mutamento e alla perdita degli ancoraggi – e, aggiungeremmo, al completarsi del disincanto del mondo.

È un sentimento, uno stato che acquista toni diversi a seconda delle propensioni – quindi delle biografie – individuali degli autori di cui abbiamo esplorato il lavoro fin qui – rispecchiate, c’è da aggiungere, elettivamente in quei soggetti “idealtipici” che popolano tutta la letteratura, il cinema, gli altri media audiovisivi – ed è solo una delle possibili direzioni in cui irradia la crisi dell’identità novecentesca, al culmine per ora, della vicenda dell’individuo nato con l’Umanesimo, e – intrecciata con questa – dell’evoluzione della società moderna, perché attraverso le narrazioni dei singoli individui possiamo scorgere e verificare aspetti portanti, cruciali, delle società in cui costoro hanno “vissuto” – e viceversa.

Almeno questa, in parte dichiaratamente, in parte implicitamente, è stata l’ipotesi di partenza di questo lavoro, in linea con le riflessioni di un’ampia area delle scienze umane e sociali contemporanee.

È opportuno, però, per ragionare sul nostro presente, fare un passo indietro e riandare alle origini della vicenda dell’individuo moderno: è lì che potremmo trovare, almeno in parte, le fonti dell’attuale condizione del Sé.

E sul tema delle radici del disagio della modernità sono intervenuti anche, con la sistematicità e il rigore che li contraddistingue, Peter Berger e Thomas Luckmann, in un breve saggio, già citato più sopra incidentalmente, che, seppur pubblicato originariamente nel 1995, non ha perso la sua attualità, aggiungendosi ai lavori di altri studiosi, da Jean Baudrillard, a Joël Candau, a Zygmunt Bauman – a conferma indiretta, forse, della percezione dell’epoca in cui viviamo come segnata da una evidente stasi del tempo.

Significativo il titolo dell’opera, *Modernity, Pluralism and the Crisis of Meaning: The Orientation of Modern Man*, tradotto in italiano con *Lo smarrimento dell’uomo moderno* – che magari non rende appieno il senso del titolo originale, ma mette apertamente in rapporto *questo* testo con diversi altri che hanno affrontato le stesse questioni, e che abbiamo in precedenza avuto modo di citare, da *Il disagio della modernità* di Charles Taylor, a *La crisi della modernità* di David Harvey, a *Il crollo della cultura occidentale* di John Carroll, fino ai recentissimi *Il disagio della postmodernità* di Zygmunt Bauman (2007) e *La società del disagio* di Alain Ehrenberg (2010).

Se ci si fa caso, si tratta di slittamenti progressivi dal titolo di uno dei saggi di Sigmund Freud, *Il disagio della civiltà* (1971), pubblicato esattamente a metà fra la fine della I e l’inizio della II guerra mondiale, e con cui i titoli dei testi di Bauman ed Ehrenberg sembrano chiudere un circolo.

Berger e Luckmann introducono il tema del disorientamento dell’uomo della tarda modernità interrogandosi prima di tutto sulla plausibilità di quelle posizioni che definiscono il disagio contemporaneo come qualitativamente diverso da quello sofferto nei periodi di mutamento precedenti – visto che, affermano, il disagio nei

confronti del proprio tempo era stato sentito anche dagli uomini dei secoli precedenti, a partire addirittura da "... Tucidide fino ad Albert Camus." (Berger, Luckmann, cit., pp. 7-8). E preliminarmente riassumono, per offrire una base di discussione comune, i cardini fenomenologici della teoria sociologica della conoscenza che hanno sviluppato nel loro testo più importante, *La realtà come costruzione sociale* (cit.).

Individuo e società si co-producono, si riflettono e agiscono l'uno sull'altra, dialetticamente, a partire dalla fase della socializzazione primaria.

E coproducono/condividono il senso di quella società e del proprio abitarvi. Se si incrina la dimensione del significato assegnato alla realtà – o se questo non è più condiviso – se si produce una "crisi del senso" – soggettiva o intersoggettiva: che riguardi solo il singolo individuo, o l'intero corpo sociale – allora l'individuo può vivere un disagio a volte intollerabile. Per cui,

"Quando in una società si accumulano crisi di senso soggettive e intersoggettive, al punto da determinare un problema sociale generale, le cause di tale situazione non possono essere ricercate né nel soggetto né nell'intersoggettività della vita umana. È invece da ritenere che esse vadano ricercate nella struttura sociale." (ivi, pp. 36-37).

Continuando nella loro discussione, i due studiosi americani confrontano le società arcaiche, premoderne – fondate "... su un unico e vincolante sistema di valori" (ivi, p. 38) – alla società moderna, aperta sin dalle sue origini alle crisi di senso per il vacillare, e poi il frantumarsi, "... dei sistemi di interpretazione (del mondo) condivisi e sovraordinati." (ivi, p. 50).

In sostanza, prima per la frattura radicale, insanabile, venutasi a creare fra i cristiani con la Riforma, poi per l'emergere sempre più prepotente dell'interiorità e dell'individualizzazione. La dimensione sociale premoderna, fondata sulla coerenza e sulla coesione assoluta fra istituzioni religiose e secolari e singoli individui, che la Pace di Westfalia cercò, chiudendo la Guerra dei Trent'anni, di riaffermare stabilendo che "*cuius regio, eius religio*", fu incrinata in partenza dal fatto che i sovrani delle zone interessate permettessero la mescolanza delle culture e degli individui attraverso ad esempio i matrimoni, prima fra cattolici e protestanti, poi anche con gli ebrei (questi almeno a partire dalla fine del XVIII secolo, cfr. Broch, 1981, pp. 95 e segg.), minando alla radice la possibilità di conservare la coerenza fra i sistemi di valori afferenti al trascendente e all'autorità secolare, e alla vita quotidiana (Berger, Luckmann, cit., p. 55). E aprendo un altro canale per il manifestarsi degli interrogativi interiori sul proprio Sé, sul proprio rapporto col mondo profano, con la sfera del sacro...

Da una direzione diversa Berger e Luckmann concordano quindi con John Carroll sulla presenza sin dalle sue origini delle cause della crisi della Modernità – e dell'individuo moderno – all'interno delle stesse energie che la hanno partorita.

Nel corso del tempo, a partire dalla nascita della società moderna, grazie al combinarsi della nascita del capitalismo e del protestantesimo, forze immani si abbattono sugli individui, stimolando da una parte la formazione della coscienza moderna, dall'altra producendone la crisi. Se la Riforma accompagna, spinge, sulle condizioni favorevoli alla formazione di individui consapevoli, responsabili, autonomi, riflessivi, confermandone i significati assegnati all'agire, dall'altra ne

contrasta le implicazioni, richiamandoli – come nella risposta di Lutero a Erasmo – a “... l’oscurità della fede ove non splende né la legge né la ragione.” (in Carroll, cit., p. 59), richiamando i fedeli ai limiti posti alle scelte e ai progetti individuali dall’onnipotenza e dall’onniscienza di Dio.

Il nucleo ribollente di una contraddizione insanabile per l’uomo dell’Umanesimo, della modernità nascente è qui, nel contrasto fra il *libero arbitrio* e la *predestinazione*. Che condurrà, lentamente, ma inesorabilmente, fuori della religione, ma anche fuori degli universi di senso familiari – vale a dire, in ultima analisi, delle certezze sulla conoscibilità del reale.

In effetti l’origine del processo che condurrà allo sviluppo di un’identità consapevole e riflessiva, e del senso dell’unicità che ognuno di noi percepisce di sé è già nel cristianesimo e nel suo richiamo alla responsabilità individuale. Qui avviene una cesura forte, rispetto alle società arcaiche, in cui il senso dell’identità individuale era vago, incerto: il Sé era un “sé poroso”, come si esprime Charles Taylor (cit., pp. 54-65), aperto e inerme di fronte agli interventi del soprannaturale, irresponsabile delle sue azioni, che venivano governate dall’esterno. Il cristianesimo sferra un primo colpo a questa concezione, proprio attraverso l’affermarsi dell’idea di responsabilità del proprio agire nel mondo e nei confronti di Dio (Pecchinenda, 2008a, cit., pp. 23 e segg.).

Comincia così a svilupparsi un Sé “schermato” agli interventi del trascendente (Taylor, *ibidem*) che comincia a percepirsi come capace di un’agire indipendente e fattivo – e *orientato verso scopi e valori* – nel mondo sociale e naturale. La *razionalità* come motrice dell’azione umana inizia ad affermarsi, intrecciandosi con i processi di secolarizzazione e colonizzando sempre più vaste aree dell’agire individuale e sociale.

Ed è qui che la consapevolezza dell’autonomia della propria identità entra in conflitto con la dimensione del sacro – specie quella riformata più radicale, il calvinismo: la predestinazione è inconciliabile col libero arbitrio, almeno in un universo simbolico che sta demagizzandosi e sull’onda dei progressi scientifici e tecnologici sta “ricolonizzando” il *cosmo* premoderno, immerso nel sacro, traducendolo in un *universo*, altrettanto ordinato, ma spiegabile unicamente su base razionale (Taylor, *ivi*, pp. 409 e segg.). Con l’affermarsi dell’Umanesimo aree sempre più vaste di esperienza – e riflessione – vengono conquistate ad una concezione fondata sul primato della ragione.

Ma questo processo pone l’individuo umanista di fronte ad un problema irrisolvibile: quello della Morte. In un mondo sempre più demagizzato la morte diventa un *terminus* definitivo, senza appello. Questa consapevolezza – il lascito più incombente, forse, dell’Umanesimo a noi moderni – contiene in sé, per certi versi, le ragioni della stessa crisi della cultura dell’Occidente: abbiamo già ricordato come John Carroll, per sostenere questa ipotesi, citi il personaggio di Amleto contrapponendolo a Don Chisciotte – ambedue individui “idealtipici” della Modernità emergente, quasi ad occupare due poli opposti di un *continuum* – come esempio “primigenio” della crisi immediata dell’individuo moderno. Ma prima di discutere di Amleto, lo studioso offre un esempio ancor più forte, incisivo, analizzando alcuni dipinti: *Cristo nella tomba* (1521), esposto a Basilea, e *Gli ambasciatori* (1533), esposto a Londra, ritrovandovi la stessa idea radicale e definitiva della morte che compare nell’*Amleto* (Carroll, cit. pp. 32 e segg.), ma

confrontandole con un'opera di un secolo più giovane: *Las Meniñas* di Diego Velázquez (*ibidem*, p. 44), sguardo beffardo e insolente dell'individuo moderno nei confronti del potere – di quel potere regio che ancora conserva le vestigia, seppur sempre più decadenti, di un'antica sacralità (cfr. Pecchinenda, 1999): un'ulteriore affermazione del primato e dell'indipendenza dell'individuo moderno.

Ma anche, forse prima di tutto, una delle prime immagini in cui vediamo l'individuo rispecchiare se stesso e gli altri: Velázquez si raffigura mentre guarda verso l'esterno, verso noi "spettatori"; alle sue spalle, uno specchio in cui sono riflessi coloro che sta ritraendo, e che condividono con noi *lo stesso punto di vista*. Lo spettatore entra nel quadro, vi si specchia: Velázquez mostra il Sé moderno, schermato, autoriflessivo, e anticipa la dimensione del cinema, in cui lo spettatore *entra* nel film proiettandosi e identificandosi nella visione.

Gli anni in cui opera il pittore spagnolo sono gli stessi in cui esplose, in particolare nei paesi nord e centro-europei di cultura protestante, la "rivoluzione scientifica" che riformulerà le leggi della natura su base empirico-razionale, e in cui si affermerà in tutta la sua forza la razionalità borghese. Quella fondata sulla vocazione, sul *Beruf*.

Potremmo ipotizzare che proprio la forza cogente del *Beruf* sia stata in grado di tenere a bada le contraddizioni insite nella frizione fra imperativi della fede e interrogativi della ragione – permettendo così di mantenere sotto controllo i terrori connessi alla consapevolezza della morte come "No definitivo" (Pecchinenda, 2008b), come si esprime Carroll.

La modernizzazione e la secolarizzazione avanzano e si affermano, quindi, definendo le forme e le strutture della società occidentale, mettendo "fra parentesi" le interrogazioni dell'individuo su se stesso, la sua storia, gli esiti del suo cammino. Si afferma l'idea di progresso, una concezione del tempo che si sposta in avanti, verso il futuro, sciogliendo i legami con la tradizione, col passato.

Fino al periodo che abbiamo ampiamente trattato: quello a cavallo fra XIX e XX secolo. Allora le stesse, immense forze scatenate dalla modernizzazione giungono ad un punto di catastrofe: metropolizzazione, industrializzazione, massificazione – fino alla guerra e poi al genocidio – frantumano il sistema di ancoraggi e certezze che avevano tenuto insieme individuo e società senza fornire paracadute di nessun genere. Gli uomini percepiscono l'impossibilità di governare il reale, in balia come sono di forze poderose – in senso generale, per le profonde trasformazioni che il continuum spazio-temporale subisce, ma più in particolare per la sensazione di essere separati dai risultati delle proprie azioni: l'alienazione di cui scrive Karl Marx si innesta su un senso di perdita e di vertigine più generale. E colpisce non solo i lavoratori di fabbrica, i "proletari", ma anche una certa categoria di imprenditori, di borghesi: tutti coloro per cui il *Beruf* aveva significato nella percezione concreta la convergenza di fini *nell'agire quotidiano* fra devozione religiosa e attività economica – e poi, a capitalismo affermato, il legame diretto con la propria intrapresa – sotto i colpi della specializzazione vedono sgretolarsi l'identificazione fra se stessi e il proprio ruolo, il dissolversi definitivo del lascito del *Beruf* in una società ormai laicizzata ma ancora legata al *dovere*, all'*onore* dell'individuo umanista. E, specchiandosi in se stessi, ne descrivono gli effetti sulle identità.

Per esprimersi nei termini di Berger e Luckmann, si tratta di una società in cui si sono accumulate "... crisi di senso soggettive e intersoggettive, al punto da determinare un problema sociale generale..." (cit., p. 36).

Thomas Mann, Robert Musil, Hermann Broch provengono tutti da famiglie di imprenditori. E tutti, inoltre, appartengono a due "culture": quella scientifico-tecnica e quella umanistica – e appartengono a quella cultura ebraica che si è perfettamente integrata con la società in cui vivono. Sono in una condizione privilegiata per osservare e descrivere la crisi del Sé, "idealtipi", quasi, del ricercatore weberiano – che al posto degli strumenti della scienza, usano quelli dell'arte.

E, a proposito del periodo storico e dell'area di cui stiamo scrivendo, Berger e Luckmann osservano che

"Industrializzazione, urbanizzazione, migrazione e comunicazioni di massa non si lasciarono incanalare nettamente fra area cattolica e protestante. Nella Mitteleuropa moderna i cattolici e i protestanti (e successivamente gli appartenenti a molte confessioni, senza contare il crescente numero di persone senza una specifica confessione) s'incontrano e si mescolano, ad esempio attraverso il matrimonio." (Ivi, p. 55).

La Mitteleuropa, luogo elettivo di contaminazione fra culture dopo essere stato la culla della Riforma e del capitalismo, sotto la spinta della modernizzazione mette da parte le tradizionali "categorie di senso" e si immerge nella Modernità. Senza però che questo processo lasci indenni gli individui: le "categorie di senso" cadono, e non vengono subito riformulate. Un altro degli effetti del conflitto insito nell'affermarsi dell'identità moderna. Al quadro si aggiungerà la guerra, dando un'ulteriore formidabile colpo di maglio alla credibilità del mito del progresso e alla fede nel futuro – la versione secolare della fede religiosa.

Dopo la fine del cosmo ordinato e della speranza nel trascendente degli antichi, si fanno strada la perdita della fede nel futuro e una diffidenza invincibile nei confronti della fiducia nella capacità della scienza di scoprire e definire con certezza le leggi che governano l'universo naturale, e mettersi al servizio dell'uomo. Anzi, sarà proprio uno dei maestri di Robert Musil, Ernst Mach, ad aprire la strada alla critica radicale dei paradigmi scientifici positivisti, mettendo in discussione la possibilità stessa di statuire nel contesto del positivismo eventuali rapporti di causa/effetto fra i fenomeni:

"Come in generale non vi sono spiegazioni, così non vi sono spiegazioni causali." (Musil, 1978, cit., p. 4).

E ancora:

"Una verità in senso vero e proprio non esiste, bensì esiste soltanto una convenzione pratica, favorevole alla conservazione" (*ibidem*, p. 20)

scrive Robert Musil nella sua tesi di dottorato, in cui espone e discute le teorie di Ernst Mach.

L'incrinatura originaria della Modernità e dell'individualizzazione non è riparata, anzi: il senso della morte è irrisolto e irrisolvibile – angoscioso e angosciante.

Il Sé vacilla, e cerca di salvarsi (come in Musil secondo Berger), o anela al ritorno ad un passato ampiamente mitico (come in Broch), o si abbandona alla sua fine (come in Kafka), fino a teorizzare il nulla assoluto (come in Benn). È un Sé ormai schermato anche agli altri, a qualsiasi forma di empatia, come nei personaggi di Canetti in *Autodafé*, che hanno perso lo strumento fondamentale per una qualsiasi negoziazione del senso: il linguaggio.

E se accettiamo il punto di vista di Eric Hobsbawm, che in realtà lo stato di guerra nell'Occidente del XX secolo è durato trent'anni, dal 1914 al 1945, ci ritroviamo direttamente alle soglie della tarda modernità – di cui possiamo individuare le radici già negli anni del secondo dopoguerra.

Siamo all'oggi, in pratica. Il momento di catastrofe rappresentato dall'affermarsi della metropolizzazione possiamo ipotizzare abbia più di una analogia col periodo che attraversiamo più o meno dall'inizio degli anni Settanta del Novecento.

Il mondo che si dispiega agli occhi degli uomini con la fine della Seconda guerra mondiale vede una totale ridefinizione della geografia politica ed economica; del sistema delle comunicazioni; della struttura delle classi, dei ceti, delle categorie sociali; della vita quotidiana, dei bisogni, dei consumi – “materiali” e culturali. Emergono “i giovani” come categoria portatrice di istanze forti, dirompendi, destabilizzatrici. Le categorie di tempo e spazio subiscono un'ulteriore trasformazione.

Volendo usare – fuori contesto – due slogan della fase centrale del periodo che stiamo descrivendo, potremmo dire che all'*immaginazione al potere* è seguito il *riflusso*: all'ondata innovatrice degli anni Sessanta – di cui i movimenti giovanili furono un aspetto, forse quello più appariscente – è seguita una risacca che ha ridotto il potere dell'immaginazione a quello dei consumi, e le istanze di liberazione – artistica, politica, culturale, affettiva – ad una condizione di profondo distacco e disimpegno, che Charles Taylor definisce “relativismo” (cit., 2006) insediandolo nella “terza secolarizzazione” (cit., 2009), e che Berger e Luckmann definiscono “pluralismo” (cit., pp. 66-69).

Alla fine del potere orientativo della religione si è aggiunta la fine delle grandi ideologie politiche, e il ripiegare dell'etica in spazi sempre più locali e ristretti.

Verrebbe da pensare che l'esito dell'individualizzazione sia questo: che il Sé si sia ulteriormente “schermato”: dopo essersi chiuso al cosmo del sacro, sembra essersi separato dall'universo del sociale, che si sia *blindato*.

La differenza terminologica fra Taylor e i due sociologi americani non è casuale: se il “relativismo” dello storico canadese rimanda ad una dimensione connessa ancora ad un'etica trascendente,¹²⁹ il “pluralismo” dei due sociologi americani definisce una condizione di erosione del *dato per scontato*, di quell'area, cioè, della conoscenza condivisa che riguarda ciò che non viene mai messo in discussione, il *world-taken-for-granted* di Alfred Schütz. Siamo piuttosto in

¹²⁹ È lo stesso Taylor, nelle ultime pagine di *L'età secolare*, a dichiarare di essere un credente, confermando indirettamente come in *Il disagio della modernità* il suo uso del termine “relativismo” rimandi al lessico delle istituzioni cristiane e abbia quindi una forte connotazione negativa, in termini di giudizio di valore.

un'epoca di costrizione alla scelta (ivi, p. 81). Quelle che una volta erano scelte fatte per fede, o per convinzione, oggi afferiscono alla sfera delle opinioni:

“Le interpretazioni forti della realtà diventano ipotesi; le convinzioni diventano questioni di gusto; i comandamenti diventano proposte.” (ivi, p. 83).

Non ci si “schiera” più. Tutti i punti di vista sono legittimi.

Rispetto alle società tradizionali, in cui ognuno aveva un suo posto, e le vicende umane erano governate dal destino, oggi sembra che il destino determini solo due eventi – cruciali: la nascita e la morte (ivi, p. 80). Questo può condurre alla “perdita del senso”, e ad una condizione di incertezza e disorientamento.

Ma, avvertono Berger e Luckmann, sarebbe un errore generalizzare questa condizione di disagio a *tutti* gli individui della tarda modernità.

L'affermazione dei due studiosi è indiscutibile. Pure, aree vaste di disagio e spaesamento sono evidenti. Sembrano trasparire dalle connotazioni che il termine “relativismo” usato da Charles Taylor conduce con sé e vengono sottolineate da altri studiosi, di altre aree di studio, oltre che dagli artisti citati fin qui. Che indicano una tendenza, evidentemente quella più estrema. Ma i casi estremi sono – appunto – quelli “idealtipici”.

E possiamo ipotizzare che di questi facciano parte gli individui eventualmente omologhi a coloro che furono così ben descritti da Franz Werfel “a cavallo di due mondi”: forse i cinquantenni e i sessantenni di oggi, anche loro spettatori di uno straordinario passaggio, da una società ancora fondata sull'industria, sulla metropoli, sulla *società di massa*, sulle prospettive offerte dalle “grandi narrazioni” – sui miti del *progresso* e del *futuro* – ad una dimensione fluida, “liquida”, immateriale, instabile, in cui sembra impossibile trovare una collocazione solida, sicura, in un tempo che paradossalmente per la stessa violenza dell'accelerazione del mutamento appare ferma, stagnante.

Anche loro, presi nel vortice di due crisi: una epocale, connessa alla cesura col passato prossimo dovuta al transito nella postmodernità, l'altra individuale, *anagrafica*, dovuta a un passaggio di età oggi probabilmente più traumatico che in passato, mentre il tempo personale accelera man mano che si avanza con l'età, come scrive Federico Campbell (cit.).

In altre parole, se al trionfo della Modernità la propensione a mantenere un solido legame col passato delle società tradizionali si interruppe e fu sostituita da uno sguardo *in prospettiva*, che guardava al futuro, alla possibilità della costruzione di un *progetto di vita* individuale che fluisse nella più vasta corrente del mutamento sociale, la transizione nella postmodernità ha sterilizzato proprio la capacità di *vivere in prospettiva*. Si è persa la “memoria collettiva”, si è esaurita la progettualità (Cfr. Cavicchia Scalamonti, Pecchinenda, 1996, *passim*), il tempo *si è come fermato*.

Da un altro punto di vista, attorno al 1990, per descrivere il momento storico in cui si trovava – quello di cui trattiamo qui – Jean Baudrillard scriveva:

“Se si dovesse caratterizzare lo stato attuale delle cose, direi che è quello del dopo orgia. L'orgia è tutto il momento esplosivo della modernità, quello della liberazione in tutti i campi. Liberazione politica, liberazione sessuale [...] Oggi tutto è liberato, tutti i giochi sono fatti e ci

ritroviamo collettivamente di fronte alla domanda cruciale: CHE FARE DOPO L'ORGIA?" (Baudrillard, 1990).

Quasi una replica coatta e sguaiata della "gaia apocalisse viennese" di cui scrisse Hermann Broch nel suo saggio su Hoffmanstahl... (cit., 1981, p. 65 e segg.).

In altri termini, nel momento in cui *l'immaginazione* ha conquistato il *potere*, gli individui hanno cominciato a percepire un senso di insoddisfazione perenne, irrisolvibile. Per qualcuno il risultato di un processo di *infantilizzazione* connesso alla perdita del senso di responsabilità del moderno (Bruckner, cit.). Decisamente, anche il senso di disorientamento prodotto dalla velocità del mutamento, ma forse anche la vertigine connessa alla percezione di una "libertà di essere liberi" che lascia senza punti cardinali, un desiderio di ottenere l'impossibile che è – di per sé – impossibile da soddisfare.

Lo psicanalista francese Alain Ehrenberg, nel suo *La fatica di essere se stessi* (cit.) sembra perseguire questa ipotesi: attraverso una lunga ricerca che copre l'intero Novecento confronta la dimensione della *malinconia* tradizionale – quella "romantica", per semplificare – con la *nevrosi* come definita da Sigmund Freud e con la *depressione* contemporanea partendo da un dato significativo: da quando è stata definita, negli anni Sessanta del XX secolo, la depressione si è rivelata essere il disagio mentale più diffuso nel mondo. Non più quindi uno stato dell'essere singolare, sporadico, ma una condizione di vita condivisa da moltissime persone, un fenomeno *sociale*.

Ora, seguendo il francese, se la nevrosi era lo sbocco di uno stato in cui l'individuo viveva un conflitto fra il proprio *desiderio* e la *legge* interiorizzata nel SuperIo, la depressione contemporanea sembra essere il risultato di un conflitto ben più radicale e insanabile: quello fra *desiderio e impossibilità di realizzarlo*. Non c'è più una legge, un ordine che si può o meno trasgredire, bensì un limite invalicabile a sbarrare la strada verso una presunta felicità.

È, in altri termini, forse, la scoperta devastante di non poter "essere se stessi", un modo di dire che nasconde in sé la sua contraddizione: *Se non sono me stesso, chi sono? E, una volta "diventato" me stesso, sarei consapevole di aver raggiunto il mio scopo? O mi ritroverei in una sorta di labirinto cieco della percezione di me*, come in certe stampe di Maurits Escher?

Non si rischierebbe di ritrovarsi nella condizione di Ragle Gumm, il protagonista di *Time Out of Joint*? O di quello di Leonard Shelby, il protagonista del film *Memento* (Nolan, 2000), in cui costui ha perso la memoria in seguito al trauma dell'assassinio della moglie, e la riperde ogni quindici minuti, salvo poi decidere, nel finale del film – o almeno a questo sembra alludere il regista – che pur di avere uno scopo tanto vale continuare a dimenticare, *a dimenticare anche di aver già trovato e ucciso il criminale?* (Falco Simeone, 2011) Insomma, diventare altri da sé, non implicherebbe perdere il Sé precedente, e quindi non poter godere del cambiamento avendone cancellato la consapevolezza?

Una volta rivoltatisi completamente al loro interno, a confronto con una interiorità ipertrofica, gli individui della fine del Novecento forse, dopo aver perso il contatto col sacro, poi quello col sociale, rischiano di finire troppo soli con se

stessi. Una condizione che pare insopportabile – a cui, scrive Ehrenberg, si sfugge solo attraverso la psicosi o la tossicodipendenza...

O forse, più semplicemente, sullo sfondo della coscienza rimane ad aleggiare la paura della morte, dell'oblio, dell'essere dimenticati dopo la morte, e di non aver realizzato nulla per cui essere ricordati (Bauman, 1995, cit.; Cavicchia Scalamenti, cit., 2003; cit., 2007).

Anche Jean Baudrillard ragiona sulle stesse questioni in *L'illusione dell'immortalità* (2007):

“Negli esseri umani c'è qualcosa di misterioso: la morte [...] è la possibilità dell'oblio, dell'amnesia fatale.” (ivi, p. 21).

Gli esperimenti sulla clonazione sarebbero un riflesso, legittimato dalla potenza della scienza e della tecnologia attuali, del tentativo di sconfiggere la morte, attraverso la replicazione all'infinito di se stessi. Come in *Moon* (2009) di Duncan Jones: il film narra di come il sorvegliante di una base lunare – incontrando un suo doppio – scopra di non essere altro che una copia, simile ad altre, dell'operatore “originale”, dotato di falsi ricordi perché possa svolgere i suoi compiti efficientemente, ma anche di una vita a termine, alla fine della quale verrà sostituito da un suo “analogo”. La fuga di specchi in cui si trova è micidiale: non un suo *doppio*, magari opposto, come quelli che si trovano nel folklore o nella letteratura fantastica: un suo *uguale*, una sua *replica* perfetta, dotata dei suoi stessi ricordi, del suo *Sé*. La vertigine che prova alla scoperta è terminale: non solo non sa più *chi è*, ma *se è* qualcuno.

Addirittura un passo avanti rispetto alla condizione dei replicanti di *Blade Runner* (cit.), dotati di innesti di memoria, ricordi diversi per ognuno di loro per illuderli con una parvenza di individualità.

Forse il nodo centrale della spinta verso il *postorganico* e il *postumano* – e delle ricerche e riflessioni sul tema – è qui, nel dibattersi per uscire dalle sabbie mobili di due movimenti contrapposti: la ricerca dell'oblio e il desiderio di immortalità... E forse è nello stesso luogo che si può avverare il termine cui allude, *anela* Pasavento, “... la scomparsa del soggetto in Occidente”: la proliferazione di *Sé* tutti uguali, la fine dell'individualismo umanista.

Secondo Taylor, meno iperbolicamente, il relativismo diventa un alibi per un disimpegno eticamente colpevole: sostenere che ognuno ha il diritto di “essere se stesso”, significa abdicare ad una qualsiasi etica...

Al di là di queste considerazioni, Taylor propone una riflessione significativa:

“La libertà e l'autonomia moderne si incentrano su noi stessi, e l'ideale dell'autenticità esige che noi scopriamo e articoliamo la nostra propria identità [...] A un certo livello, esso riguarda chiaramente la *maniera* in cui abbracciamo una qualunque meta o forma di vita. L'autenticità è palesemente auto-referenziale: l'orientamento che scelgo dev'essere il *mio* orientamento. Ma ciò non significa che, a un altro livello, il *contenuto* debba essere anch'esso autoreferenziale [...] Confondere queste due specie di auto-referenzialità è disastroso.”¹³⁰ (cit., 2006, pp. 95-96).

¹³⁰ Corsivo nel testo.

In sostanza, potremmo inferire che, seppure l'identità individuale tardomoderna si fonda su una accentuata autoreferenzialità del Sé (che forse potremmo considerare come l'esito attuale della riflessività del Sé moderno), se cerchiamo anche mete e scopi – sembra sostenere Taylor – della nostra vita solo al nostro interno, rischiamo di avvilupparci in una spirale di autoreferenzialità che finisce per sfociare in un egocentrismo radicale, assoluto, in una totale incomunicabilità con gli altri: una nuova, ancor più blindata, *prigione del Sé*. Un panopticon in cui sorvegliante e sorvegliato si identificano nello stesso individuo – e non hanno a disposizione nessuna finestra sull'esterno, nessun artificio per nascondersi allo sguardo dell'altro.

È la condizione in cui sembra essere la “persona depressa” del racconto di Foster Wallace: “cerca se stessa” troppo all'interno di sé, forse. La scansione meticolosa, sistematica dei sentimenti della protagonista del racconto dello scrittore americano è una delle possibili strategie narrative per descrivere il disagio dell'individuo postmoderno: questo è stato declinato da Houellebecq, anche se in maniera meno sistematica, in *Le particelle elementari*.

Ma anche – a pensarci bene – nei romanzi di Philip Dick, capace di allestire universi da incubo in cui lo spazio e il tempo non hanno più senso, non offrono nessun orientamento, rispecchiando la condizione dei protagonisti, come in *L'occhio nel cielo* (1999), in cui un gruppo di persone in visita ad un acceleratore di particelle, per un guasto di questo si trova precipitato ognuno nell'universo che materializza le sue peggiori nevrosi: mondi allucinatori creati dalla propria immaginazione, che mettono in scena l'inferno privato di ognuno di loro.

Ancora, sotto un altro rispetto, ritroviamo la stessa condizione negli Stiller e nei Gantenbein di Max Frisch, tesi allo spasimo nel tentativo di uscire da se stessi, di diventare *ignoti a se stessi*.

O nei falansteri postmoderni di James Ballard – altri panopticon, in cui però la dimensione del disordine e del conflitto interiore si riflettono metonimicamente nei luoghi della vita collettiva, salvo poi esplodere in una violenza definitiva, annichilente.

Tutti quadranti di una mappa dell'inferno interiore, generata da una sfida impossibile da vincere: quella della ricerca di una meta irraggiungibile, quella *autenticità* ipostatizzata, metafisica, che sembra essere il fine da proporsi.

O, in alternativa, forse, vagheggiare l'approdo al *postumano*, ad una dimensione nuova, inedita, frutto però di una *soluzione di continuità* estrema, di una cesura *catastrofica* con la vicenda dell'uomo della modernità, una postumanità che potrebbe nascere contemporaneamente dai deliri autodistruttivi dei personaggi di *Crash* e dalla tragica consapevolezza dell'androide Roy Batty, l'unico ad affrontare la morte conoscendo la scadenza della sua vita.

Il che, tornando ai cinquantenni-sessantenni d'oggi, può spingere alla nostalgia per un passato – probabilmente in gran parte idealizzato – che sembra decisamente più ricco di un futuro che appare come un vicolo cieco – e che fa paura.

Il senso di ciò che scrive il messicano Federico Campbell, cui accennavamo più sopra, quando afferma che “C'è un fenomeno che caratterizza la nostra percezione soggettiva del tempo: quanto più ci allontaniamo dalla nostra gioventù – o meglio, quando cominciamo ad invecchiare – sentiamo che gli anni passano più in

fretta” (cit., p. 48) è nella circostanza che se da una parte il passato sembra comprimersi, ridursi a pochi attimi concentrati (“sembra ieri che...”), il futuro, ai cinquantenni di cui parla, appare – anche solo per motivi anagrafici – ridursi sempre più, assottigliarsi, appiattirsi.

Oggi, come all’epoca di cui scrivevano Werfel e Zweig, si sommano per alcuni di noi, i nati dopo la Seconda guerra mondiale, due accelerazioni del tempo, quella sociale e quella personale, che si traducono però in una compressione dello stesso, e quindi nel rischio di percepire una stasi assoluta, cieca. Una palude temporale stagnante, sterile, terminale. Perso – insieme alle “grandi narrazioni” della tradizione sopravvissuta (la religione) e dell’utopia modernista (la rivoluzione, il progresso), se vogliamo proprio offrirci una sponda al malessere che viviamo – il senso del “vivere in prospettiva”, privi di direzione, percepiamo una crisi radicale, insanabile.

Ci rendiamo conto che questa condizione è – anche – il riflesso di una perdita, quella della prospettiva di un mondo più egualitario, “giusto”, “libero”. Che la propria “visione del mondo” provenga da una prospettiva religiosa o laica, liberale o marxista, si percepisce comunque il fallimento delle promesse implicite nelle “grandi narrazioni”.

Dal modello dell’uomo nato dall’Umanesimo Amleto al campione della tarda modernità Pasavento, intravediamo un unico filo di un lungo crepuscolo, ormai diventato tramonto, che marca il fallimento dell’illusione della libertà e della potenza dei moderni, sul piano individuale quanto su quello collettivo. Umanesimo, illuminismo, liberalismo, marxismo come forme di emancipazione collettiva ed individuale (si pensi alle considerazioni di Georg Simmel sull’amore e l’altruismo, in Simmel 2011) si ribaltano e si abbattano sulla considerazione di sé dei rappresentanti delle élite intellettuali, inermi e rassegnati di fronte al disastro delle loro aspettative e illusioni, come in *Il correttore*, la storia di un intellettuale progressista che nella Spagna del 2004 si vede crollare intorno tutte le sue certezze alla notizia degli attentati che sconvolgono il suo paese (Menéndez Salmón, 2011).

Tutta la storia della narrazione – che sia quella “alta” della parabola della soggettività o quella triviale delle avventure dell’“eterno eroe” della narrativa di massa (Fattori, 2008b) – ci parla di questo: la cronaca di una consapevole, demagizzata sconfitta, o quella della coazione eterna a replicare all’infinito, ritornando al Mito, in un circolo vizioso, la lotta contro il Male.

Scrive Alberto Abruzzese in un’intervista rilasciata allo scrivente a commento del suo *Il crepuscolo dei barbari* (cit.):

“L’intera progressione socioculturale del soggetto moderno si è radicata nella dialettica tra comunità perduta e società a venire, dunque nel «principio speranza» di un possibile avvento di una democrazia reale, di un benessere universale, di una felicità futura in grado di sanare le ferite inferte all’umanità dalla violenza del contratto sociale e dei modi di produzione della civiltà capitalista. Ma il Capitale è solo la forma storica del generale desiderio umano di sopravvivenza, del singolo servo-padrone. Il progressismo tecnologico dei mercati ha continuamente rimosso le tragedie novecentesche, le forme di sterminio raggiunte dal potere. Il dolore delle vittime, così come la morte quotidiana di interi popoli lasciati ai margini della ricchezza occidentale. Questa logica lineare e salvifica delle forme di dominio è stata caratterizzata dall’incrocio tra processi di desacralizzazione del mondo e nuovi processi di sacralizzazione. Sino ad oggi. Dopo la morte di

dio, ha trionfato la vita dell'essere umano che, specchiandosi nel divino, ne è risultato deluso e disperato.

L'oggetto-soggetto di culto di questi processi alterni è stato l'individuo, l'essere umano come identità, divina e insieme mondana, posta al di sopra di qualsiasi altro essere vivente. [...] Identità che è alla base di ogni sistematico fallimento dell'essere umano nella sua pretesa di distinguersi dalla violenza della natura, delle sue leggi fondate sulla potenza affermatrice e insieme mortale del più forte e sulla cecità del proprio destino. [...]

Per questo, insisto a dire che il punto di vista culturale da assumere ora – giunti al crepuscolo di una umanità affranta dalla crisi di ogni suo modello di sopravvivenza – non può che essere anti-umanista e avere la capacità di acquisire una sensibilità che sappia cogliere anche nelle componenti anti-umaniste dell'umanesimo una sola logica, quella dello sterminio e del dolore.” (Fattori, 2012).

E l'appartenere in una qualsiasi misura ad una élite intellettuale rende probabilmente più bruciante il senso di sconfitta. È in questa percezione che si fa strada il riconoscimento della “... nascita trionfo e caduta dell'umano nel mondo” di cui scrive Abruzzese (2011, cit., p. 37) che proviene dalla “... unica realtà tangibile di cui disponiamo: quella istintiva cognizione del dolore che la ragione sociale tende a occultare” (ivi, p. 46).

E ancora, a commento di queste considerazioni, nell'intervista citata:

“In sostanza si può dire che disuguaglianza, ingiustizia e alienazione del lavoro, dunque la sofferenza e infelicità della vita contemporanea non possono essere più considerate soltanto come dirette conseguenze dei tradizionali conflitti di classe (padroni, proletari, sottoproletari, borghesi, ceti medi, politici, burocrati, tecnocrati, imprenditori e finanziari, ecc.), ma ormai vanno definitivamente riconosciute come effetto del potere assunto da ceti dominanti che si sono formati in modo trasversale ai conflitti di classe scatenati dal capitalismo.

Ora si tratta di un conflitto sempre più drammatico tra la massa crescente dei subordinati, dei non garantiti, e élite di potere sempre più ristrette. Si tratta di fasce che – per ricchezze ereditate e/o acquisite, per ruolo sociale tanto elevato da avere pieno controllo dello stato, dei partiti, delle istituzioni, dell'informazione, dell'impresa e della finanza e dell'impresa, ecc – sono le sole ad avere la garanzia di potere fare i propri interessi anche nei momenti di maggiore difficoltà dei propri sistemi di appartenenza.” (Fattori, *ibidem*).

Possiamo considerare questo aspetto come un'ulteriore articolazione del senso di alienazione che provano gli intellettuali, anche in questo separati da un ruolo che hanno sentito a lungo come proprio: l'impossibilità ad agire nei confronti della sofferenza, del dolore, dell'ingiustizia – di cui il proprio disagio esistenziale è una declinazione, forse anche imbarazzante di fronte all'abisso dell'oppressione, dello sfruttamento, della schiavitù.

L'essenza della condizione umana – che in Abruzzese viene riallacciata anche alla dimensione materiale di esistenza: guerre, fame, persecuzioni, conflitti sociali – rimanda comunque alla parabola del soggetto moderno e ai suoi esiti terminali, così come sono stati espressi attraverso la saggistica e la letteratura del Novecento, di cui noi abbiamo preso a prestito alcuni protagonisti come *idealtipi*, come casi paragonabili a individui reali da interrogare sulla propria vita, sulla curva discendente percorsa dal soggetto moderno, sulla sua *caduta*.

Assistiamo quindi a come il senso di questa caduta si rappresenta nella consapevolezza di coloro che la descrivono attraverso i personaggi che mettono sulla scena dei loro romanzi e dei loro film. Sfumato l'orizzonte del sacro,

partecipando della condizione del dolore e dello sterminio che sembra di tutto l'*umano*, rimane ben poco cui far riferimento, cui ancorarsi. Di qui la possibile tentazione di “sparire a se stessi”, di risolvere l'enigma della morte con un rilancio sulla posta in gioco, attraverso la trasformazione in qualcos'altro.

Carrol e Taylor sembrano alludere a soluzioni che – seppur confezionate con sobrietà e delicatezza – appaiono come ipotesi di ritorno a un passato ormai vuoto, quello della religione.

Forse – allora – il *postumano* (Abruzzese, 2012, p. 218)? Ma che significato dare al termine? Perché – come per “postmoderno” – anche il termine “postumano” sembra coprire uno spettro semantico ampio almeno quanto il numero di intellettuali che lo usano...

Potremmo immaginarlo come il frutto di un destino di clonazione (cfr. anche Baudrillard, 2000, cit.) – che non farebbe altro che moltiplicare il senso di disfatta, di dolore, di inadeguatezza dell'*essere-umani*: risolverebbe forse il nodo della morte, non quello dell'insensatezza del vivere.

O forse – come sembra proporre Abruzzese – il riconoscimento dell'emergere, grazie alla Rete, di nuove dimensioni dell'identità, del tutto emancipate dall'idea che questa sia una *sostanza*. Se il Sé, l'identità non è riconducibile ad una *sostanza* o *essenza* collocata da qualche parte dentro di noi (cfr. Pecchinenda, 2008a, cit.), allora anche l'idea di una identità stabile a maggior ragione è obsoleta. La nostra interiorità si colloca quindi laddove – volta per volta – scegliamo o ci troviamo a rappresentarci i nostri stati d'animo, le nostre emozioni sul palcoscenico del mondo, come solo la Rete permette di fare. Sui social network, ad esempio: lì noi *siamo l'insieme* – se non la *somma* – di tutto ciò che inseriamo. Link e brani musicali, immagini e aforismi, *stati*.

E qui è forse il punto: interiorità e identità sono qualcosa di variabile, che muta e si riarticola continuamente, che (si) propone ogni volta con qualche frammento o tassello nuovo, mentre il passato si conserva nelle banche dati delle memorie digitali, senza più essere cancellato, in una riproposizione del funzionamento della memoria tradotta in stringhe di codice binario. Una *memoria 2.0*, priva di oblio, soffocante, coatta, *totale*. Quasi la realizzazione del sogno degli “extropiani” – estrema propaggine *New Age* – di cui scrive Erk Davis (2001, cit.).

Da qui, forse, arrivati al traguardo di un pressoché completo stato di dissipazione dell'individualità e di “disincantamento del mondo”, sembra di leggere gli indizi di un suo “reincanto”: attraverso le declinazioni triviali, superficiali, certo, delle varie articolazioni della galassia *New Age*, o la dimensione decisamente più profonda delle interazioni con il mondo digitale, la Rete e gli universi sintetici che questi alimentano e propongono (cfr. Davis, 2001, cit.; Pecchinenda, 2010; Caldieri, 2011); ma, ancor di più, attraverso il ritorno del tutto laicizzato, “disincantato”, all'uso di categorie arcaiche, primordiali, come il *caso*, il *destino*, la *necessità*, ma rese impersonali, astratte, aliene, quasi nei termini in cui Walter Benjamin le applica a Franz Kafka, per spiegarsi e giustificare gli eventi percepiti come significativi nelle biografie individuali.

Forze cieche, prive di intenzioni e di scopo – e per questo a maggior ragione incontrollabili, imprevedibili, *fatali*.¹³¹ Ma utili – come ci suggeriscono per implicazione Milan Kundera e James G. Ballard nelle loro riflessioni sullo statuto delle coincidenze – a imbastire una plausibile, forse rassicurante, “narrazione del Sé” che ridia “senso” a posteriori agli eventi di cui è stata costellata la nostra vicenda personale e allontanino l’incombere della morte, che rimane comunque inesorabile sullo sfondo della nostra consapevolezza, irriducibile, indecifrabile, eterna:

“Per poter mantenere la morte ai suoi confini, la nostra società ha adottato, evidentemente, una serie di strategie: strategie collettive più o meno istituzionalizzate messe in atto dagli attori sociali al fine di creare quegli schermi protettivi necessari ad attutire lo sconvolgente impatto potenziale della morte. [...] È però anche vero che, purtroppo – e spesso in modo imprevedibile – ogni tanto questi margini, queste dighe, questi «filtri» si frantumano e cominciano a venir fuori delle crepe.” (Pecchinenda, 2008b).

Una strada senza speranza, quella che sembra offrirsi davanti agli occhi degli uomini del secondo Novecento, schiacciati da due spinte contrapposte: il terrore di essere dimenticati e il desiderio di dimenticare se stessi.

Come nella glaciale metafora di Cormac McCarthy in *La strada* (2007), in cui in un mondo postcatastrofe, trasformato in un deserto di cenere e gelo, un uomo conteso fra la spinta a salvare il figlioletto e l’attesa della fine vaga alla ricerca di una meta di fatto irreali, ipostatizzata.

“A volte il bambino gli faceva domande sul mondo, che per lui non era nemmeno un ricordo. L’uomo rifletteva a lungo prima di rispondere. Non c’è nessun passato [...] Nessuna lista di cose da fare. Ogni giornata sufficiente a se stessa. Ogni ora. Non c’è un dopo. Il dopo è già qui.” (Ivi p. 42).

Il dopo è già qui. Ed è un deserto: del progetto, del futuro, della memoria, dell’identità. È il *nulla*. È il punto di approdo della poetica di Gottfried Benn: il *nulla*. L’unica cosa che forse rimane è l’arte: la poesia, la letteratura, come afferma, sulle orme di Milan Kundera, uno dei personaggi del *Dottor Pasavento*, Ricardo Morante:

“La letteratura consiste nel dare alla trama della vita una logica che non ha. A me pare che la vita non abbia trama, gliela mettiamo noi che inventiamo la letteratura.” (Vila Matas, cit., pag. 82).

Con l’intima consapevolezza che la cura radicale alla nostra angoscia sarebbe solo nello *sparire a noi stessi*. Progetto impossibile da realizzare, se non forse abbandonandosi ai sinuosi labirinti della follia, sicuramente consegnandosi al

¹³¹ O anche Philip K. Dick con la sua idea di “complotto metafisico”, risultato dell’azione di forze colossali quanto in intenzionali, che porrebbe fra l’uomo e la realtà uno schermo deformante, ingannatorio. O, ancora, di autori contemporanei come Stephen King e più “classici” come Edgar Allan Poe e Howard Phillips Lovecraft più tutti i loro emuli, che testimoniano la tenace persistenza nell’immaginario del macabro, dell’orrido, del gotico – l’altro versante, ancora “soprannaturale”, delle metafore della paura e del perturbante.

definitivo oblio della morte. Forse facendo, come Vila Matas/Pasavento/Walser, letteratura:

Scrivere è uno spossessarsi senza fine, un morire inesorabile. (ibidem, pag. 30).

Bibliografia

La prima data fra parentesi si riferisce all'anno dell'edizione in italiano consultata; la seconda all'anno di pubblicazione in lingua originale.

Saggistica

- Abruzzese A. (1973), *Forme estetiche e società di massa*, Marsilio, Padova.
- Abruzzese A. (1979), *La grande scimmia Mostri vampiri alieni mutanti L'immaginario collettivo dalla letteratura al cinema e all'informazione*, Napoleone, Roma.
- Abruzzese A. (1989), *Nemici a se stessi*, in Ferraro, Montagano (1989).
- Abruzzese A. (2003), *Lessico della comunicazione*, Meltemi, Roma.
- Abruzzese A. (2011), *Il crepuscolo dei barbari*, Bevivino, Milano.
- Abruzzese A., Borrelli D. (2001), *L'industria culturale*, Carocci, Roma.
- Adinolfi F. (2000), *Mondo esotica*, Einaudi, Torino.
- Adorno T. W. (1972), *Appunti su Kafka*, in id., *Prismi*, Einaudi, Torino.
- Albano L. *La caverna dei giganti*, Pratiche, Parma, 1992.
- Albano L. *Il secolo della regia*, Marsilio, Padova, 2004.
- Aumont J. (2007), *L'immagine*, Lindau, Torino (1990).
- Baioni G. (1972), *Introduzione*, (in Benn, 1972).
- Baioni G. (1973), *Franz Kafka Il castello*, (in Baioni, Bevilacqua, Cases, Magris, 1973).
- Baioni G., Bevilacqua G., Cases C., Magris C. (1973), *Il romanzo tedesco del Novecento*, Einaudi, Torino.
- Ballard J. G. (1984), *Which Way to Inner Space?*, in Juno, Vale (ed., 1984).
- Ballard J. G. (1999), *Fine millennio Istruzioni per l'uso*, Baldini & Castoldi, Milano (1996).
- Balló J., Perez X. (1999), *Miti del cinema*, Ipermedium, Napoli (1995).
- Barrington Moore jr. (1969), *Le origini sociali della dittatura e della democrazia*, Einaudi, Torino (1966).
- Bateson G. (1976), *Verso un'ecologia della mente*, Adelphi, Milano (1972).
- Baudrillard J. (1979), *Lo scambio simbolico e la morte*, Feltrinelli, Milano (1976).
- Baudrillard J. (1980), *Morte della fantascienza* (in Russo L. [a cura di], 1980)
- Baudrillard J. (1984), *Le strategie fatali*, Feltrinelli, Milano (1983).
- Baudrillard J. (1991), *La trasparenza del male*, Sugar, Milano (1990).
- Baudrillard J. (2002), *Parole chiave*, Armando, Roma (2000).
- Baudrillard J. (2007), *L'illusione dell'immortalità*, Armando, Roma (2000).
- Bauman Z. (1995), *Il teatro dell'immortalità*, Il Mulino, Bologna (1992).
- Bauman Z. (1999), *Pensare sociologicamente*, Ipermedium, Napoli (1990).
- Bauman Z. (2007), *Il disagio della postmodernità*, Bruno Mondadori, Milano (1997).
- Beck U. (2008), *Costruire la propria vita*, Il Mulino, Bologna (1997).
- Belpoliti M. (2005), *Crolli*, Einaudi, Torino.
- Benjamin W. (1976), *Franz Kafka. Per il decimo anniversario della sua morte* (1934), in *Angelus Novus* (1955).
- Berger P. L. (1992), *Robert Musil e il salvataggio del sé*, Rubettino, Soveria Mannelli (1984).

- Berger P. L., Luckmann T. (1969), *La realtà come costruzione sociale*, Il Mulino, Bologna (1966).
- Berger P. L., Luckmann T. (2010), *Lo smarrimento dell'uomo moderno*, Il Mulino, Bologna (1995).
- Bifulco L. (2007), *I tempi della modernità*, Ipermedium, S. Maria C. V.
- Bifulco L., Vitiello G. (2004), *Sociologi della comunicazione*, Ipermedium, S. Maria C. V.
- Blei F. (1980), *Il bestiario della letteratura*, Il Saggiatore, Milano (1923).
- Bolter J. D., Grusin R. (2002), *Remediation Competizione e integrazione fra media vecchie nuovi*, Guerini e Associati, Milano (1999).
- Brancato S. (1994), *Fumetti*, Datanews, Roma.
- Brancato S. (2003), *La città delle luci*, Carocci, Roma.
- Brancato S. (2007), *Senza fine*, Liguori, Napoli.
- Brancato S. (a cura di, 2008), *Il secolo del fumetto*, Tunuè, Latina.
- Brancato S. (2011a, a cura di), *Post-serialità*, Liguori, Napoli.
- Brancato S. (2011b), *La forma fluida del mondo*, Liguori, Napoli.
- Broch H. (1981), *Hofmannstahl*, Editori Riuniti, Roma (1955).
- Bruckner P. (2001), *La tentazione dell'innocenza*, Ipermedium, Napoli (1995).
- Cabrera J. (2007), *Da Aristotele a Spielberg La filosofia attraverso i film*, Bruno Mondadori, Milano (1999).
- Cacciari M. (1980), *Dallo Steinhof*, Adelphi, Milano.
- Calasso R. (1986), *Cicatrice di smalto* (in Benn, 1986).
- Caldieri S. (2011), *Spazi sintetici*, Liguori, Napoli.
- Campbell F. (2011), *Padre e memoria*, Ipermedium, S. Maria C. V. (2009).
- Canetti E. (1981), *Massa e potere*, Adelphi, Milano (1960).
- Carrera A. (1980), *Musica e pubblico giovanile*, Feltrinelli, Milano.
- Carroll J. (2009), *Il crollo della cultura occidentale Per una nuova interpretazione dell'Umanesimo*, Fazi, Milano (2004).
- Caronia A. (1996), *Il cyborg Saggio sull'uomo artificiale*, Franco Muzzio, Milano.
- Cases C. (1962), *Introduzione*, (in Musil, 1962).
- Cavicchia Scalamonti A. (a cura di) (1984), *Il "senso" della morte Contributi per una sociologia della morte*, Liguori, Napoli.
- Cavicchia Scalamonti A. (2003), *La camera verde*, Ipermedium, Napoli.
- Cavicchia Scalamonti A. (a cura di, 2005), *Materiali di sociologia*, Ipermedium, S. Maria C. Vetere.
- Cavicchia Scalamonti A. (2007), *La morte Quattro variazioni sul tema*, Ipermedium, S. Maria C. V.
- Cavicchia Scalamonti A. (2008), *Le proiezioni della memoria*, Ipermedium, S. Maria C. V.
- Cavicchia Scalamonti A., Pecchinenda G., (1996), *La memoria consumata*, Ipermedium, Napoli.
- Chevalier L. (1976), *Classi lavoratrici e classi pericolose*, Laterza, Roma-Bari (1978).
- Chiarini, *L'arcipelago espressionista*, in Mittner, 2005.
- Codeluppi V. (2000), *Lo spettacolo della merce. I luoghi del consumo dai passages a Disney World*, Bompiani, Milano.

- Coetzee J. M. (2000), *The Genius of Robert Walser*, 2th New York Rewiiew of Books”, vol 47, n. 17.
- Davis E. (2001), *Techgnosis Miti magia e misticismo nell'età di internet*, Ipermedium, Napoli (1999).
- Dayan D., Katz E. (1993), *Le grandi cerimonie dei media La storia in diretta*, Baskerville, Bologna (1992).
- De Feo L. (2009), *Dai corpi cibernetici agli spazi virtuali Per una storiografia filosofica del digitale*, Rubettino, Soveria Mannelli.
- Denby D. (1999), *Grandi libri Le mie avventure con Omero, Rousseau, Woolf e gli altri immortali del canone occidentale*, Fazi, Milano (1997).
- Eco U. (1963), *Apocalittici e integrati*, Bompiani, Milano.
- Ehrenberg A. (1999), *La fatica di essere se stessi*, Einaudi, Torino (1998).
- Ehrenberg A. (2010), *La società del disagio*, Einaudi, Torino (2010).
- Ellenberger H. F. (1976), *La scoperta dell'inconscio*, Boringhieri, Torino (1970).
- Falco Simeone N. (2011), *Tempo fermo e identità in movimento*, in “Quaderni d'Altri Tempi” n. 31, codice ISSN 1970 - 3341 / codice MIUR E195340, http://www.quadernidaltritempi.eu/rivista/numero31/bussole/q31_b10.htm 17/08/2011.
- Fancelli M. (1973), *Gottfried Benn Il romanzo del fenotipo*, (in Baioni, Bevilacqua, Cases, Magris 1973).
- Fattori A. (2001), *Memorie dal futuro*, Ipermedium, Napoli.
- Fattori A. (2003), *Crash! Metafisica dell'ubiquità ed estetica della protesì* (in Parmentola, 2003).
- Fattori A. (2009), *La definitiva leggerezza dell'essere Una rilettura di Kundera*, in “Quaderni d'Altri Tempi” n. 20, codice ISSN 1970 - 3341 / codice MIUR E195340, http://www.quadernidaltritempi.eu/rivista/numero11/04letture/letture11_conv.htm 12/08/2011.
- Fattori A. (2008a), *Questa società liquida... l'uomo*, in “Quaderni d'Altri Tempi” n. 11, codice ISSN 1970 - 3341 / codice MIUR E195340, http://www.quadernidaltritempi.eu/rivista/numero11/04letture/letture11_conv.htm 12/08/2011.
- Fattori A. (2008b), *Aquila della notte forever*, in Brancato S. (a cura di, 2008).
- Fattori A. (2012), *Guardare a un altro orizzonte insieme ad Alberto Abruzzese*, in “Quaderni d'Altri Tempi” n. 37, codice ISSN 1970 - 3341 / codice MIUR E195340, http://www.quadernidaltritempi.eu/rivista/numero37/bussole/q37_b01.html, 8/8/2012.
- Ferraro A. Montagano G. (a cura di, 1989), *La scena immateriale*, costa & nolan, Genova.
- Ferry J., Gauchet M. (2005), *Il religioso dopo la religione*, Ipermedium, s. Maria C. Vetere (2004).
- Fiedler L. (1983), *Amore e morte nel romanzo americano*, Longanesi, Milano (1960).
- Formenti C. (1987), *Prometeo ed Hermes*, Liguori, Napoli.
- Freud S. (1971), *Il disagio della civiltà*, Boringhieri, Torino (1929).

- Fucile G. (2008), *Se una notte dell'inverno 1968 un viaggiatore*, in "Quaderni d'Altri Tempi" n. 14, codice ISSN 1970 - 3341 / codice MIUR E195340, http://www.quadernidaltritempi.eu/rivista/numero14/03mappe/q14_sessantotto01.htm 13/08/2011.
- Gauchet M. (1992), *Il disincanto del mondo*, Einaudi, Torino (1985).
- Giddens A. (1999), *Identità e società moderna*, Ipermedium, Napoli (1991).
- Goldman H. (1992), *Max Weber e Thomas Mann*, Il Mulino, Bologna (1988).
- Gregorio M. (1967), *Premessa* (in Benn, 1967).
- Harvey D. (2002), *La crisi della modernità*, Il Saggiatore, Milano (1990).
- Hobsbawm E. J. (1997), *Il secolo breve – 1914-1991: l'era dei grandi cataclismi*, Rizzoli, Milano (1994).
- Hughes T. P. (2006), *Il mondo a misura d'uomo Ripensare tecnologia e cultura*, Codice, Torino (2004).
- Jameson F. (2007), *Postmodernismo Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Fazi, Milano (1991).
- Jung C. G. (1960), *Su cose che si vedono nel cielo*, Sonzogno, Milano (1958).
- Juno A., Vale V. (ed., 1984), "Re-Search", 8/9, S. Francisco, Usa.
- Kern S. (1998), *Il tempo e lo spazio La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, Il Mulino, Bologna, (1983).
- King S. (1992), *Danse macabre*, Theoria, Roma-Napoli (1981).
- Kracauer S. (1982), *La massa come ornamento*, Prismi, Napoli.
- Lacan J. (1978), *Le Séminaire Livre II Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, Seuil, Paris.
- Laing R. D. (1977), *L'io diviso*, Einaudi, Torino (1959).
- Landes (1978), *Prometeo liberato*, Einaudi, Torino (1969).
- Landsberg P.-L. (2002), *Teoria sociologica della conoscenza*, Ipermedium, Napoli (1931).
- La Polla F. (1987), *Sogno e realtà americana nel cinema di Hollywood*, Laterza, Bari-Roma.
- Lecerclé J.-J. (2002), *Frankenstein: mito e filosofia*, Ipermedium, Napoli (1988).
- Liotard J. F. (1981), *La condizione postmoderna*, Feltrinelli, Milano (1979).
- Macrì T. (1996), *Il corpo postorganico*, Costa e Nolan, Genova.
- Maffesoli M. (2010), *Apocalisse Rivelazioni sulla società postmoderna*, Ipermedium, S. Maria C. V. (2009).
- Magris C. (1978), *Davanti alla porta della vita* (in Walser, 1978)
- Mazzacurati G. (1979), *Prefazione* (in Musil, 1979).
- Mittner L. (1962), *Prefazione*, (in Broch, 1962).
- Mittner L. (2002), *Storia della letteratura tedesca*, Einaudi, Torino (1964-1977).
- Mittner L. (2005), *L'espressionismo*, Laterza, Bari-Roma.
- Montinari M. (1978), *Nota introduttiva*, (in Musil, 1978).
- Moretti F. (2003), *Opere mondo Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Einaudi, Torino.
- Morin E. (1963), *L'industria culturale*, Il Mulino, Bologna (1962).
- Musil R. (1978), *Sulle teorie di Mach*, Adelphi, Milano.
- Nepoti R. (2004), *L'illusione filmica*, UTET, Torino.
- Parmentola C. (a cura di, 2003), *Curare la cura*, Plectica, Salerno.
- Pecchinenda G. (1999), *Dell'identità*, Ipermedium, Napoli.

- Pecchinenda G. (2008a), *Homunculus*, Liguori, Napoli.
- Pecchinenda G. (2008b), *L'immortale compagna di viaggio*, in "Quaderni d'Altri Tempi" n. 11, codice ISSN 1970 - 3341 / codice MIUR E195340, <http://www.quadernaltritempi.eu/rivista/numero11/02bussole/immortaleI.htm> 12/08/2011.
- Pecchinenda G. (2009), *La narrazione della società*, Ipermedium, S. Maria C. V.
- Pecchinenda G. (2010), *Videogiochi e cultura della simulazione La nascita dell'«Homo game»*, Laterza, Bari-Roma.
- Polanyi K. (1974), *La grande trasformazione*, Einaudi, Torino (1944).
- Praver S. S. (1981), *I figli del Dottor Caligari*, Editori Riuniti, Roma (1980).
- Rendi A. (1973), *Robert Musil, L'uomo senza qualità*, in Baioni, Bevilacqua, Cases, Magris (1973).
- Riesman D. (1973), *La folla solitaria*, Il Mulino, Bologna (1950).
- Ripellino A. M. (1973), *Praga magica*, Einaudi, Torino.
- Russo L. (1980, a cura di), *La fantascienza e la critica*, Feltrinelli, Milano.
- Saviane R. (1973), *Hermann Broch La morte di Virgilio* (in Baioni, Bevilacqua, Cases, Magris 1973).
- Schivelbusch W. (1988), *Storia dei viaggi in ferrovia*, Einaudi, Torino (1977).
- Schreber D. P. (1991), *Memoria di un malato di nervi* Adelphi, Milano.
- Signori G. (2008), *Documentari del non-vero, la propaganda durante la guerra fredda*, in "Quaderni d'Altri Tempi" n. 12, codice ISSN 1970 - 3341 / codice MIUR E195340, http://www.quadernaltritempi.eu/rivista/numero12/03mappe/q12_giorgio_guerrafredda_01.htm 13/08/2011.
- Simmel G. (1995), *Le metropoli e la vita dello spirito*, Armando, Roma.
- Simmel G. (2011), *Frammento postumo sull'amore*, Mimesis, Milano.
- Šklovskij V. (1967), *La mossa del cavallo*, De Donato, Bari (1923).
- Taylor C. (2006), *Il disagio della modernità*, Laterza, Bari-Roma (1991).
- Taylor C. (2009), *L'età secolare*, Feltrinelli, Milano (2007).
- Taylor F. W. (1974), *L'organizzazione scientifica del lavoro*, Etas, Milano (1911).
- Thom R. (1980), *Stabilità strutturale e morfogenesi*, Einaudi, Torino.
- Thompson D. (1997), *La fine del tempo*, Neri Pozza, Vicenza (1996).
- Tirelli D. (2002), *Cronodizionario dei consumi*, Stampatori Editore, Bologna.
- Todorov T. (1970) *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, Paris.
- Trapanese E. V. (2005), *La modernizzazione*, in Cavicchia Scalamonti A. (a cura di, 2005).
- Turkle S. (1997), *La vita sullo schermo*, Apogeo, Milano (1996).
- Vertone S. (1981), *Introduzione*, in Broch (1981).
- Watzlawick P. et. al. (1971), *Pragmatica della comunicazione*, Astrolabio, Roma (1967).
- Weber M. (1965), *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo*, Sansoni, Firenze (1922).
- Weber M. (1973), *Il lavoro intellettuale come professione*, Einaudi, Torino.
- Weber M. (1961), *Economia e società*, Edizioni di Comunità, Milano (1922).
- Zagari L. (1973), *Elias Canetti Autodafé* (in Baioni, Bevilacqua, Cases, Magris, 1973).
- Zweig S. (1994), *Il mondo di ieri*, Mondadori, Milano (1944).

Narrativa

- Ballard J. G. (1976), *Condominium*, Mondadori, Milano, (1975).
- Ballard J. G. (1981), *Ultime notizie dall'America*, Mondadori, Milano (1981).
- Ballard J. G. (1986), *Il vento dal nulla*, Mondadori, Milano (1962).
- Ballard J. G. (1986), *Deserto d'acqua*, Mondadori, Milano, (1963).
- Ballard J. G. (1986), *Terra bruciata*, Mondadori, Milano, (1964).
- Ballard J. G. (1986), *Foresta di cristallo*, Mondadori, Milano, (1966).
- Ballard J. G. (1990), *Crash*, Rizzoli, Milano (1973).
- Ballard J. G. (1991), *La mostra delle atrocità*, Rizzoli, Milano (1969, 1990).
- Ballard J. G. (1997), *Cocaine Nights*, Baldini & Castoldi, Milano (1996).
- Ballard J. G. (2000), *Super-Cannes*, Feltrinelli, Milano (2000).
- Ballard J. G. (2004), *Millennium People*, Feltrinelli, Milano (2003).
- Ballard J. G. (2003), *Tutti i racconti Vol. I* Fanucci, Roma (2001).
- Ballard J. G. (2003), *Prima Belladonna* (1956, in id., 2003).
- Ballard J. G. (2003), *Le voci del tempo* (1960, in id., 2003).
- Ballard J. G. (2006), *Regno a venire*, Feltrinelli, Milano (2006).
- Ballard J. G. (2009), *I miracoli della vita*, Feltrinelli, Milano (2008).
- Benn G. (1967), *Doppia vita: autobiografia*, Sugar, Milano (1950).
- Benn G. (1971), *Morgue*, Einaudi, Torino (1912).
- Benn G. (1972), *Poesie statiche*, Einaudi, Torino (1948).
- Benn G. (1973a), *Itaca* (in Denkler, Secci, 1973), (1914).
- Benn G. (1973b), *Il tolemaico*, Einaudi, Torino (1947).
- Benn G. (1986), *Cervelli*, Adelphi, Milano (1919).
- Benn G. (1998), *Lo smalto sul nulla*, Adelphi, Milano (1987-1989).
- Benn G., (2009), *Romanzo del fenotipo*, Adelphi, Milano (1949).
- Broch H. (1960), *I Sonnambuli*, Einaudi, Torino (1931).
- Broch H. (1962), *La morte di Virgilio*, Feltrinelli, Milano (1945).
- Broch H. (1966), *L'incognita*, Lerici, Milano (1931).
- Broch H. (1981), *Gli incolpevoli*, Einaudi, Torino (1950).
- Broch H. (1982), *Sortilegio*, Rusconi, Milano (1953).
- Calderón de la Barca P. (1980), *La vita è sogno*, Einaudi, Torino (1635).
- Canetti E. (1974), *Autodafé*, Garzanti, Milano (1935).
- Denkler H., Secci L. (a cura di, 1973), *Teatro dell'espressionismo*, De Donato, Bari.
- Dick P. K. (1999), *L'occhio nel cielo*, Mondadori, Milano (1957).
- Dick P. K. (2003), *Tempo fuor di sesto*, Fanucci, Roma (1959).
- Dick P. K. (2007), *Ma gli androidi sognano pecore elettriche?*, Fanucci, Roma, (1968).
- Disch T. (1978), *La signora degli scarafaggi*, Mondadori, Milano (1968).
- Dürrenmatt F. (1975) *La promessa*, Einaudi, Torino (1958).
- Dürrenmatt F. (1988), *Racconti*, Feltrinelli, Milano.
- Dürrenmatt F., *Natale* (in id., 1988, 1942).
- Dürrenmatt F., *Il torturatore* (in id., 1988, 1943).
- Dürrenmatt F., *Il tunnel* (in id., 1988, 1952).
- Dürrenmatt F. (2008), *Il giudice e il suo boia*, Feltrinelli, Milano (1952).
- Dürrenmatt F. (2010), *Il sospetto*, Feltrinelli, Milano (1953).
- Dürrenmatt F., *La panne* (in id., 1988, 1956).

Dürrenmatt F., *La caduta* (in id., 1988, 1971).

Fernandez M. (1974), *La materia del nulla*, Franco Maria Ricci, Parma.

Foster Wallace D. (2000), *Infinite Jest*, Einaudi, Torino (1996).

Foster Wallace D. (2004), *Oblío*, Einaudi, Torino (2004).

Foster Wallace D. (2006), *Considera l'aragosta*, Einaudi, Torino (2006).

Foster Wallace D. (2007), *Brevi interviste con uomini schifosi*, Einaudi, Torino (1999).

Foster Wallace D. (2008), *La scopa del sistema*, Einaudi, Torino (1987).

Foster Wallace D. (2009), *Questa è l'acqua*, Einaudi, Torino (2005).

Frisch M. (1980), *Stiller*, Mondadori, Milano (1954).

Frisch M. (1981), *Il mio nome sia: Gantenbein*, Feltrinelli, Milano (1964).

Gibson W. (1985), *Neuromante*, Editrice Nord, Milano (1984).

Houellebecq M. (2000), *Le particelle elementari*, Bompiani, Milano (1999).

Joyce J. (1984), *Ulisse*, Mondadori, Milano (1922).

Kafka F. (1978), *America in Romanzi*, Mondadori, Milano (1927).

Kafka F. (1978), *Il Castello*, in *Romanzi*, Mondadori, Milano (1926).

Kafka F. (1978), *Il processo*, in *Romanzi*, Mondadori, Milano (1925).

Kafka F. (1980), *Racconti*, Mondadori, Milano.

Kafka F. (1980), *La metamorfosi* (in id., 1980, 1915).

Kafka F. (1999), *Diari*, Mondadori, Milano (1949).

Kerouac J. (2006), *Sulla strada*, Mondadori, Milano (1957).

Kubin A. (1974), *L'altra parte*, Adelphi, Milano (1909).

Kundera M. (1985), *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, Adelphi, Milano (1984).

Kundera M. (2009), *L'immortalità*, Adelphi, Milano (1990).

Leiber F. (1986), *Scacco al tempo*, Mondadori, Milano (1953).

Mann T. (1930), *La montagna incantata*, Dall'Oglio, Milano (1924).

Mann T. (1961), *I Buddenbrook Decadenza di una famiglia*, Einaudi, Torino (1901).

Mann T. (1981), *Carlotta a Weimar*, Mondadori, Milano (1939).

Mann T. (2000), *Confessioni del cavaliere d'industria Felix Krull*, Mondadori, Milano (1954).

Mann T. (2000), *Giuseppe e i suoi fratelli*, Mondadori, Milano (1933-1942).

Mann T. (2001), *Doctor Faustus*, Mondadori, Milano (1947).

McCarthy C. (2007), *La strada*, Einaudi, Torino (2006).

Menéndez Salmón R. (2011), *Il correttore*, Marcos y Marcos, Milano (2011).

Musil R. (1962), *L'uomo senza qualità*, Einaudi, Torino (1930-1933-1943).

Musil R. (1964), *Racconti e teatro*, Einaudi, Torino.

Musil R., *I turbamenti del giovane Törless* (in id., 1964, 1906).

Musil R. (1964), *Incontri* (in id., 1964, 1911).

Musil R. (1964), *Vinzenz e l'amica degli uomini importanti* (in id. 1964, 1926).

Musil R. (1964), *I fanatici* (in id., 1964, 1921).

Musil R., (1980), *Diari: 1899-1941*, Einaudi, Torino.

Musil R. (1979), *Discorso sulla stupidità*, Shakespeare & Co, Brescia.

Musil R. (1970), *Pagine postume pubblicate in vita*, Einaudi, Torino (1936).

Orwell G. (2000), *1984*, Mondadori, Milano (1948).

Poe, E. A. (1974), *Tutti i racconti e le poesie*, Sansoni, Firenze.

Salinger J. D (1970), *Il giovane Holden*, Einaudi, Torino (1951).

Shakespeare W. (1988), *Amleto*, Mondadori, Milano.
 Shakespeare W. (2001), *Romeo e Giulietta*, Mondadori, Milano.
 Shakespeare W. (2010), *La tempesta*, Garzanti, Milano.
 Shelley, Stevenson, Stoker (2009), *Creature dell'orrore*, Einaudi, Torino.
 Stevenson R. L., *Lo strano caso del Dr. Jekyll e di Mr. Hyde* (in Shelley, Stevenson, Stoker, 2009, 1886).
 Stoker B. (2009), *Dracula* (in Shelley, Stevenson, Stoker, 2009, 1897).
 Twain M. (2011), *La banconota da un milione di sterline*, Garzanti, Milano (1893).
 Vila-Matas E. (2008), *Dottor Pasavento*, Feltrinelli, Milano (2005).
 Walser R. (1970), *Jakob von Gunten Un diario*, Adelphi, Milano (1909).
 Walser R. (1977), *I fratelli Tanner*, Adelphi, Milano (1909).
 Walser R. (1978), *L'assistente*, Einaudi, Torino (1908).
 Walser R. (1976), *La passeggiata* Adelphi, Milano (1917).
 Walser R. (2008), *Il brigante*, Adelphi, Milano (1925).
 Wells H. G. (1996), *La macchina del tempo*, Mursia, Milano (1895).
 Werfel F. (1950) *Nel crepuscolo di un mondo*, Mondadori, Milano (1937)
 Werfel F. (1981), *I quaranta giorni del Mussa Dagh*, Mondadori, Milano (1933).
 Yourcenar M. (1984), *Memorie di Adriano*, Einaudi, Torino (1951).
 Zamjatin E. (2007), *Noi*, Lupetti, Milano (1921).

Videografia

Carpenter J. (1988), *Essi vivono*, USA.
 Coppola F. F. (1992), *Dracula di Bram Stoker*, USA.
 Cronenberg D. (1996), *Crash*, Canada, U.K.
 Gillian T. (1985), *Brazil*, U.K.
 Hawks H. (1946), *Il grande sonno*, USA.
 Hitchcock A. (1960), *Psycho*, USA.
 Hopper D. (1969), *Easy Rider*, USA.
 Houston J. (1941), *Il mistero del falco*, USA.
 Jones D. (2009), *Moon*, U.K.
 Landis J. (1983), *Una poltrona per due*, USA.
 Lang F. (1922), *Il Dottor Mabuse*, Germania.
 Lang F. (1927), *Metropolis*, Germania.
 Lynch D. (1986), *Velluto blu*, USA.
 Lynch D. (1991-1992), *I segreti di Twin Peaks*, Usa, Abc (1990-1991).
 Nolan C. (2000), *Memento*, USA.
 Nolan C. (2008), *Il cavaliere oscuro*, USA.
 Ray N. (1955), *Gioventù bruciata*, USA.
 Resnais A. (1961), *L'anno scorso a Marienbad*, Italia/Francia.
 Scott R. (1982), *Blade Runner*, USA.
 Serling R. (1959-1964), *Ai confini della realtà*, CBS, Usa.
 Siegel D. (1956), *L'invasione degli ultracorpi*, USA.
 Wachowski A., Wachowski L. (1999), *Matrix*, USA.
 Wegener P. (1920), *Il Golem*, Germania.

Weir P. (1998), *The Truman Show*, USA.
Welles O. (1962), *Il processo*, Francia.
Welles O. (1958), *L'infernale Quinlan*, USA.
Wiene R. (1920), *Il gabinetto del Dr. Caligari*, Germania.
Wise R. (1951), *Ultimatum alla Terra*, USA.
Zemeckis R. (1994), *Forrest Gump*, USA.