

Scrittori di mare: alcuni archetipi narrativi del romanzo italiano tra Ottocento e Novecento

CRISTINA BENUSSI

Nella civiltà contadina le feste stagionali erano l'espressione di una cultura che aveva espresso una sua lettura del mondo organicamente legata alle leggi di natura. James George Frazer offre una documentazione vastissima di questi riti, che evidenziano perfettamente l'obiettivo di una società rurale preoccupata di assicurarsi una sopravvivenza futura ed attenta ad elaborare un sistema di valori adeguati: la garanzia della sua stabilità è affidata infatti alla ricerca di equilibrio del ciclo nascita-riproduzione-morte, sicché se da una parte è richiesta una forte natalità, dall'altra è minimizzata la paura della morte: i frutti della terra compaiono e scompaiono stagionalmente, e hanno bisogno di un lavoro continuo di fertilizzazione per prodursi con abbondanza. Pertanto, più forte del senso della morte è quello della rinascita stagionale, cui dà il suo contributo l'uomo, con la costante applicazione alle fatiche della terra e il culto alle sue divinità. Il sacrificio propiziatorio per favorire, attraverso lo spargimento di sangue, il rigoglio vegetativo è uno dei tipici risvolti culturali. Complementare ad un'attesa di conferma del già noto è quello che Lanternari chiama il complesso d'unificazione sociale, che nelle società agrarie gerarchizzate, in alcune feste legate al raccolto, «adempe periodicamente un'esigenza culturale precisa, di fronteggiare sul piano religioso la minaccia di disgregazione sociale o anarchia, cui la società, ad opera della sua struttura classistica, si trova naturalmente esposta»¹. Questa tendenza all'ordine poggia anche su una nozione forte di proprietà, se è vero che proprio

gli agricoltori hanno dato origine alla divisione del territorio².

Organica a questa visione del mondo mi sembra essere allora la coscienza che della storia e del tempo hanno gli scrittori di terra³: tendenzialmente conciliatrici, alla luce dei precetti di un'Autorità divina che, almeno per un certo periodo, tutti avvertono, le risposte che agli eventi spesso drammaticamente attraversati vengono date si pongono a salvaguardia della stabilità di un assetto sociale che può anche mutare, ma nei termini di una evoluzione "naturale": solidarietà tra le classi, difesa della proprietà soprattutto quando questa è frutto del proprio lavoro, e quindi sforzo per avvicinare nel nome degli stessi principi morali le aristocrazie intellettuali al popolo sono ritenuti i valori in grado di favorire il processo di crescita dell'intera nazione, in tutte le sue stratificazioni sociali.

Manzoni con i *Promessi sposi* (1840-42) crea umili protagonisti che per vincere il male nella storia si affidano alla Provvidenza, ma anche a una classe dirigente cui non si oppongono, e i progetti della quale assecondano, qualora si mostri attraverso i suoi rappresentanti più democratici. Nievo con *Le confessioni di un italiano*, sulle vicende storiche tra il 1775 e il 1855, rilancia una cultura militante in funzione di vigile correzione del realismo politico moderato che ormai si è imposto, e attenta a favorire la tesi della "concordia pratica" cavouriana, ridimensionando così i miti rivoluzionari mazziniani da cui pure inizialmente aveva preso l'avvio (l'insurrezionalismo del popolo e il programma di unità repubblicana). Anche Verga si colloca dentro una concezione evoluzionistica, quella biologica di Darwin e quella sociale di Spencer. Finisce per premiare, nei *Malavoglia* (1881), il comportamento del giovane Alessi, che resta ancorato ai valori ereditati dal nonno: il senso della famiglia, la morale, un lavoro onesto, il risparmio, il rispetto delle leggi, perseguendo così un ideale di giustizia divina che se viene calpestata porta alla rovina, come sa il giovane Ntoni. Con Fogazzaro siamo ormai di fronte allo sfascio di una classe politica che avrebbe bisogno ora di elevarsi moralmente, tanto che nei suoi romanzi i protagonisti maschili *Daniele Cortis* (1885), Franco Maironi di *Piccolo mondo antico* (1895) e poi Piero Maironi, che compare sia in *Piccolo mondo moderno* (1901) che nel *Santo* (1905), combattono per il Risorgimento d'Italia, il rinnovamento delle sue istituzioni politiche e, seguendo Rosmini, della Chiesa. Ma con l'affermarsi della cultura industriale, la richiesta di quei valori appare ormai del tutto anacronistica. Federigo Tozzi crea un personaggio che proprio in virtù di quei valori viene considerato "inetto" dalla collettività contadina di provenienza, punito anche dal padre, figura forte, rappresentante di un potere con cui ora il figlio non riesce più a identificarsi: *Con gli occhi chiusi* (1913) è il romanzo in cui il giovane protagonista, dedito agli studi invece che al lavoro, prende coscienza, fino a morire, della sua incapacità a considerare la famiglia, la proprietà, l'autorevolezza come punti di arrivo di un percorso di formazione. Carlo Emilio Gadda, uomo d'ordine, di fronte allo sconvolgimento dei ruoli sociali prodotto dalla guerra, vorrebbe veder ristabiliti il rigore, l'etica e l'operosità consustanziali all'idea di famiglia, patria, società. Ma, ripercorrendo i fili che legano tra loro quelle realtà complesse, in verità costituite da rapporti molteplici,

analizzabili con tutte le combinazioni logicamente possibili, anche linguistiche, non riesce più a dimostrare che presupposto di ogni poetica deve necessariamente essere l'etica. Con *La cognizione del dolore* (1938-41) non può che constatare la radicale impossibilità di quella che la filosofia heideggeriana chiamava "esistenza autentica": scopre così la propria insofferenza all'imbecillità totale della borghesia che chiamerà dei «pervenuti», la cui «inciviltà» non le consente di divenire classe dirigente⁴. L'ordine in cui credeva si è infranto per sempre se lui stesso non si sposa, non procrea, non lavora ma studia, manda in frantumi il ritratto del padre, forse uccide la madre.

L'intellettuale "contadino" nel dopoguerra che prepara il miracolo economico italiano si è inurbato e dunque si confronta con un'organizzazione del lavoro e un'etica sociale che non richiedono l'osservanza dei valori antichi: Cesare Pavese, attratto dai miti della campagna, cerca invano di esorcizzare la sua solitudine esistenziale tornando sulle sue Langhe ormai irricognoscibili (*La luna e i falò*, 1950); Francesco Jovine rimane affascinato dalla figura dell'intellettuale organico gramsciano, e con *Le terre del Sacramento* (1950) si lascia andare, nonostante la storia non si sia messa in quella direzione, a una fiduciosa ipotesi di rinascita; la esclude Beppe Fenoglio, che registra la dolorosa fine della civiltà contadina (*La malora*, 1954) e con essa di quella solidarietà che neppure la Resistenza era riuscita a restituire (*I ventitré giorni della città di Alba*, 1952). E se Vasco Pratolini cerca ancora di trasferire i valori contadini in città (*Metello*, 1955), Pier Paolo Pasolini è invece perfettamente consapevole che non solo l'Italia, ma neppure l'Africa, o qualsiasi altro paese di quelli che allora si diceva del terzo mondo, avrebbe potuto scansare l'arrivo del consumismo industriale, con tutto ciò che esso comporta (i racconti confluiti poi in *Alì dagli occhi azzurri*, 1964). Tutti questi scrittori avvertono il fascino di una cultura ormai in declino, e molti di loro sono addirittura pronti, attraverso la costruzione di personaggi ovviamente destinati al sacrificio, a verificare la tenuta dei riti cruenti di morte, necessari per rinascere. Insomma sconfitto il fascismo, purificato il paese con la Resistenza, la storia non può riprendere il suo corso, perché a questa ipotesi osta la definitiva vittoria della civiltà industriale e delle leggi di un mercato che si avvia ad essere globale. Solo pochi anni dopo, per Paolo Volponi la nostalgia verso quei valori porta alla follia, da cui non ha scampo Albino Saluggia, il contadino divenuto operaio che con *Memoriale* (1962) chiude definitivamente un'epoca.

Una diversa predisposizione mentale presenta una cultura elaborata da popolazioni che hanno sviluppato un'economia fondata prevalentemente sulla pesca, o comunque su un'attività commerciale che privilegia il viaggio per mare. La pesca, diversamente dall'agricoltura, utilizza risorse non visibili, il pesce che si nasconde e che per venir catturato obbliga l'uomo a seguirne le tracce: bisogna conoscere i nascondigli, trovare il modo di raggiungerlo, predisporre trappole, muoversi insomma in una dimensione addizionale, non «naturale»⁵. Infatti la fluidità e l'uniformità dell'acqua obbligano il navigatore-pescatore a utilizzare

luoghi di riferimento esterni, a calcolare una rete di punti terrestri, i punti di mira e i punti di rotta, a elaborare insomma una mappa per giungere alla meta⁶. Diversamente dalle popolazioni agricole, che possono accumulare territori, la ricchezza della gente marinara è piuttosto un patrimonio cognitivo per sfruttare risorse sempre mobili e instabili⁷. Osservazione, memorizzazione, sperimentazione, capacità di astrazione fruttano nei confronti di prede sfuggenti, da ingannare attraverso tecniche da migliorare continuamente, perché non è attraverso il lavoro costante e metodico di seminazione, fertilizzazione, cura quotidiana che si riproduce il raccolto, ma piuttosto attraverso uno sfruttamento intelligente delle risorse potenzialmente infinite che comunque giacciono in un mare su cui ci si deve continuamente spostare e i cui pericoli e trabocchetti vanno pervicacemente aggirati.

Le caratteristiche di questa cultura supportano una gerarchia di valori ben articolata. Innanzitutto l'intelligenza, che per certi aspetti è conoscenza e capacità dialettico-argomentativa, per altri è astuzia e abilità di metamorfizzare se stessi, per garantirsi la vittoria: sono le qualità dei mercanti che anche sulla non sempre prevedibile variabilità di alcuni fattori giocano per aggirare le insidie del mercato. La conseguenza è un relativismo conoscitivo che presuppone, almeno in via di principio, il doversi continuamente adattare alle cognizioni acquisite: si deve cioè indagare l'abisso, che è dentro e fuori di noi, ovvero dare un assetto a un sommerso che può essere fisico, coscienziale, mnestico, onirico, pulsionale, sociale, storico o altro. Lo sentiva benissimo già Foscolo, che nelle sue *Ultime lettere di Jacopo Ortis* (1802) usava espressioni come «Navigherò per perduto», «informe abisso del caos»⁸; esse denotano una condizione di perenne inconsistenza, sia di natura cognitiva che storica, e rimandano a una situazione di disorientamento anche coscienziale che obbliga l'autore a procedere sempre attraverso valutazioni oscillanti e contrapposte di leggere il mondo all'interno di un relativismo di fondo che investe il piano biologico e intellettuale allo stesso modo:

Mi trovo come attaccato a un piccolo angolo di uno spazio incomprensibile, senza sapere perchè sono collocato piuttosto qui che altrove; o perchè questo breve tempo della mia esistenza sia assegnato piuttosto a questo momento dell'eternità che a tutti quelli che precedevano, e che seguiranno. Io non vedo da tutte le parti altro che infinità le quali mi assorbono come un atomo⁹.

Da Foscolo in poi, passando per la crisi dei fondamenti del sapere, è ovvio che la sensazione di spaesamento aumenti per gli scrittori che si chiamano Tommaseo, D'Annunzio, Svevo, Pirandello. Ed è proprio da un'enfatizzazione del sapere, anche come rete che avviluppa, che nascono la sfida dell'intelligenza a superare gli ostacoli, e l'attrazione verso una tipologia femminile da vincere perché usa gli stessi procedimenti. Non viene celebrata la donna madre, figura quasi sacra nei romanzieri di terra, ma colei che ha il fascino dei sorrisi e l'attrazione pericolosa del piacere: «come Eros, il nipote di Metis, Afrodite ama cacciare, intrappolare, chiudere nelle sue reti le vittime che i suoi filtri, le sue magie, i suoi incantesimi

d'amore riducono all'impotenza»¹⁰. Il sesso, per D'Annunzio, Svevo, Tommaseo, ecc., è un'esperienza anche conoscitiva. Jacopo Ortis lo sa bene, e mai ha pensato a Teresa come a una moglie capace di garantire la continuità della specie:

La ho veduta addormentata: il sonno le tenea chiusi que' grandi occhi neri; ma le rose del suo sembiante si spargevano allora più vive che mai su le sue guance rugiadose. Giacea il suo bel corpo abbandonato sopra un sofà. Io la ho più volte veduta a passeggiare e a danzare; mi sono sentito sin dentro l'anima e la sua arpa e la sua voce; la ho adorata pien di spavento come se l'avessi veduta discendere dal paradiso – ma così bella come oggi, io non l'ho veduta mai, mai. Le sue vesti mi lasciavano trasparire i contorni di quelle angeliche forme; e l'anima mia le contemplava e-che posso dirti? tutto il furore e l'estasi dell'amore mi avevano infiammato e rapito fuori di me¹¹.

L'amor platonico, che attraverso la rivelazione nella dottrina di sant'Agostino dovrebbe divenire strumento di perfezione per raggiungere la contemplazione della divinità, qui conduce ad altro, tanto è vero che in diversi punti Jacopo confessa al suo interlocutore Lorenzo di non aver mai adorato Dio «come adoro Teresa [...]. Misuro l'universo con uno sguardo; contemplo con occhio attonito l'eternità; tutto è caos, tutto sfuma, e s'annulla; Dio mi diventa incomprendibile; e Teresa mi sta sempre davanti»¹².

Anche la donna presenta dunque i caratteri dell'incorruttibilità, incontaminata com'è dalla terrestrità del matrimonio e soprattutto dalla maternità. Momentanei e privi di futuro biologico, i rapporti tra protagonista maschile e femminile si intrecciano piuttosto sul versante simbolico della seduzione, del desiderio che non produce frutto. Rivediamo il mito: Marcel Detienne nei *Giardini di Adone* tra i vari cicli greci di vegetazione, in polemica con Frazer, distingue tra quelli dei cereali e quelli delle essenze, ovvero quelli necessari al sostentamento e quelli voluttuari. I cereali in questa ipotesi occuperebbero il punto mediano di un codice botanico che va dalla mirra alla lattuga, vale a dire dalle piante solari, secche, incorruttibili e profumate, a quelle umide, corruttibili putrescenti: il grano sarebbe nel mezzo tra secco e umido, tra cibo destinato agli dei e cibo degli uomini, tra immortalità e mortalità. La giusta distanza tra cielo e terra è occupata dunque da piante coltivate da uomini giunti a un certo grado di civilizzazione che, come testimonia il racconto esiodeo, stabiliscono analogie tra l'aratura e l'istituzione matrimoniale: la donna è il solco e il marito il coltivatore, la moglie una figura a metà strada tra la *kóre* e l'*hetaíra* tutta dedita a concedersi all'amore. Detienne evidenzia come l'attrattiva della seduzione faccia parte del matrimonio allo stesso modo in cui gli aromi fanno parte del sacrificio. Ma se il giorno dell'imeneo gli sposi s'incoronano di mirra e si aspergono di profumi, tuttavia la seduzione del desiderio appare successivamente come una minaccia per il matrimonio: la *gynè engyēté*, la moglie legittima, deve entrare nella vita "coltivata", rinunciare ai profumi che per la loro virtù afrodisiaca provocano l'emozione dei desideri, partecipare alle feste di Cerere-Demetra, protettrice del grano e del matrimonio, celebrate nella stagione delle piogge autunnali, quando il cielo feconda e la terra si

apre; ed è logico aspettarsi che rinunci alle Adonie, celebrate nei giardini, nel calore dell'estate, in una profusione di profumi lascivi. Per la cultura agraria infatti non il piacere, ma il rapporto di alleanza tra famiglie esige il vincolo coniugale, alla cui base sta la *charis*, in grado di accodare i gruppi tra loro e di superare con la reciprocità del dono da una parte la persuasione menzognera, *peithò*, dall'altra la violenza brutale, *bìa*.

Giovanni, il protagonista di *Fede e bellezza* (1840, 1952) del cattolico Tommaseo, seppur avverte il peso della colpa per un'unione non benedetta dal sacramento matrimoniale, non pensa dunque alle nozze; viene convinto a sposarsi dall'amica Rosa, pronuba di buon senso che mostra l'inconsistenza dei suoi alibi. Si risolve così parte di una vicenda la cui drammaticità fino ad ora appariva forse gratuita, e comunque attribuibile più che ad insormontabili ostacoli esterni all'autolesionismo psicologico di un amante facile preda dell'eros: «gli occhi miei, non ad altro acuti che a tessere insidie dell'anima» lo avrebbero portato, senza Maria, nei periodi di distacco, a vagare «non senza pericolo sui visi di queste leggiadre donne di Bordeaux»¹³. La malattia mortale di Maria sarà lo strumento di sublimazione di un eros che infine viene purificato, ma che non produce discendenza. Se torniamo agli archetipi, possiamo facilmente verificare che Eros nell'iconografia classica è visto come «fanciullo divino»¹⁴ che cavalca il delfino, allo stesso modo di Apollo, Ermes, Dioniso, ed è una figura messa in relazione con il mare, con l'acqua anche nell'accezione di utero materno, comunque con un'unità plastica e significativa non suscettibile di ulteriori riduzioni: delfino e utero in greco hanno la stessa radice, mare e grembo materno sono simboli dell'origine assoluta, al di là della quale è la non esistenza. Eros è poi il dio dell'amore, dalla personalità complessa, demone intermediario fra gli dei e gli uomini, nel mito platonico è unione di Poros (l'Espediente, figlio di Metis, attratto dalle Forme, il sapere e la beltà) e Penia (la Povertà, la materia bruta, il caos informe). Alla sua duplice parentela deve caratteri assai significativi: forza perennemente insoddisfatta e inquieta, come Povertà è sempre alla ricerca del suo oggetto, e come Espediente sa sempre ideare un modo per raggiungere il suo scopo. Essere doppio, Eros è insomma simbolo dell'inesprimibilità delle due condizioni opposte e coincidenti. L'antica tradizione dell'eros come punto di congiungimento tra finito ed infinito viene ripresa dal romanticismo, dove il fanciullo divino ritrova il suo volto ambivalente, elargitore di una visione benefica, ma anche mortale: amore e morte appunto. In tutti gli scrittori di mare l'eros non diviene forza generante, come se ad essere interdotta fosse la pulsione alla conservazione biologica della specie, attivata piuttosto sul piano della procreazione intellettuale. L'eros è separato dall'obiettivo della natalità, fondamentale invece nelle società agrarie, obbligate a ricostituire la loro interno la forza lavoro necessaria all'espletamento delle operazioni produttive e ad assicurare il proprio futuro tramite la creazione di nuovi produttori. Nelle società marinare invece la continuità della vita viene affidata al sapere del maschio, nel caso di Tommaseo a Giovanni che, per lasciare qualcosa di non corruttibile dalla morte, aveva abbandonato Parigi e le sue caduche mode

letterarie per andare in Bretagna, dove «cogliere qualche nuova ricordanza d'affetto, di dolore e di poesia; ch  a lui le tre cos eran uno»¹⁵. L'arte infatti sublima ed eleva le pulsioni dell'eros, che si misura col dolore per piegarsi alla bellezza del vero.

Per Gabriele D'Annunzio il discorso si fa paradigmatico, dal momento che la presenza ossessiva dell'eros, amplificata alla nausea anche olfattiva di fragranze floreali,   corollario alla sterilit  della donna, sempre bellissima, che solo in un caso procrea (*L'innocente*, 1992), con la conseguenza per  di spegnere la fiamma del desiderio maritale dopo la nascita delle figlie e di provocare il progetto omicida del coniuge dopo il parto del frutto della colpa; l'avversione ad una continuit  naturale   infatti inversamente proporzionale all'esaltazione della genialit  artistica di un intellettuale superiore alla morale corrente, che sa alternare la precisione alle seduzioni del sogno, come recita la dedica prefatoria al *Trionfo della morte* (1894). Egoista, doppio, mentitore «non tanto verso gli altri quanto verso s  stesso»¹⁶, ambiguo, esercitato «all'analisi dell'essere interiore»¹⁷, gi  il protagonista del primo romanzo, *Il piacere* (1889), Andrea Sperelli, subisce gli effetti che derivano dagli «spiriti acuti dalla consuetudine della contemplazione fantastica e del sogno poetico» che «dannano alle cose un'anima umana»¹⁸, alimentando «il seme del sofisma»¹⁹ che lo porta ad avere «percezione e coscienza della sua metamorfosi costante»²⁰. Nella scrittura dannunziana l'amore   sempre strettamente connesso al senso della sofferenza interiore e all'attesa della sua perdita. Diviene insomma strumento di conoscenza della parte oscura e libidica di un "io" che nel *Piacere* da Elena Muti subisce una pesante sconfitta, riscattabile solo nel sogno, allorch  la sua immagine si fonde con quella della tradita Maria Ferres: «fondere le due bellezze per possederne una terza immaginaria, pi  complessa, pi  perfetta, pi  vera perch  ideale»²¹. Lo stesso sogner  il protagonista sveviano di *Senilit *, anche lui alle prese con problemi di possesso di una donna che non riesce a plasmare secondo i suoi desideri, restia, come la realt , ad accettare per buone le sue elucubrazioni intellettuali. Certo, quando la rete di lussuria impedisce la sublimazione, allora il personaggio dannunziano sceglie l'annullamento, come accade nel *Trionfo della morte*: «Non val pi  la pena di vivere; tutto   inutile, tutto   vano se non si viva con Zarathustra»²². Nietzsche permette all'autore pescarese di rimettere in gioco l'interpretazione ottimistica del divenire, come avevano fatto la cultura positivista e quella cattolica, e come stava proponendo l'idealismo crociano.

Negli scrittori di mare manca infatti la fiducia anche verso una possibilit  reale di conoscenza del mondo esterno, e prevale una volont  di scavo interiore, alla ricerca di un se stesso che muta in continuazione: Svevo   lo scrittore che pi  d'ogni altro scompone i suoi personaggi mostrando i rimandi tra coscienza e falsa coscienza, tra la volont  di scardinare la Legge borghese dei padri e la difficult  a sostituirla con altri fondamenti conoscitivi ed etici. Velleitari e consapevoli i primi due protagonisti, Alfonso Nitti di *Una vita* (1892) ed Emilio Brentani di *Senilit * (1898), hanno avventure con donne che non hanno potuto o voluto sposare,

e dalle quali vengono sconfitti, mentre non decollano i loro progetti di riformare morale ed arte. Il loro impegno di mostrare la vanità dei valori accreditati dai ceti egemoni, il successo, il potere, il denaro, cozza contro la consapevolezza che in fondo anche a loro non dispiacerebbe affatto essere oggetto di ammirazione da parte di quel ceto che solo a parole mostrano di disprezzare. Lo sa bene Zeno, che ormai ha accettato come inevitabilmente legata all'essere uomo quella che appare come l'obiettivo principale della vita, la sicurezza affettiva ed economica, e lascia andare senza patemi il suo egoismo, la sua doppiezza, il suo scetticismo per imbrogliare padre, moglie, amante, socio, medici e se stesso. Ma è ben consapevole che il progresso, così come lo intende l'«occhialuto uomo»²³ con i suoi valori alienanti, è destinato a giungere a un punto di rottura: la selezione naturale darwiniana non funziona infatti sull'uomo, la cui specie non si evolve attraverso la selezione dei migliori, ma dei più furbi. In questa prospettiva allora il protagonista rileva l'incongruità della morale corrente, convenzionale e bara, e si convince che i sani borghesi sono in realtà dei malati, mentre lui, che allora dovrebbe essere malato, è invece talmente sano da non voler più rinunciare alla sua presunta malattia. E quei salotti e quelle famiglie perbene, i cui riti sono smascherati nella loro sostanziale vacuità, mostrano chiaramente che il mondo, così come è stato organizzato, non può essere definito né bello né brutto, ma, per uno che venga da fuori, certamente «originale»²⁴.

Anche i personaggi di Pirandello sono spinti ad analizzare la loro condizione alla luce di una logica diversa da quella del senso comune. *Il fu Mattia Pascal* (1904) denuncia la doppiezza della morale borghese attraverso l'umorismo, sentimento del contrario, ma non può che registrare poi l'impossibilità di rendere operativa quella scoperta nella vita quotidiana, irrigidita come è in maschere che bloccano la mobilità del volto. L'inferno della famiglia, la labilità dell'eros, la mancanza di un centro che conduca verso un fine, quale che sia, non esimono infatti dal dover comunque recitare una parte che non è mai quella che si vorrebbe. Pirandello non fa eccezione rispetto agli altri scrittori di mare, se il montaggio di suoi romanzi rivela come la vita, secondo il punto di vista dei suoi protagonisti, sia retta da cause misteriose e imprevedibili, seppur intrappolate dalla società in norme comportamentali vincolanti. Guida non può esser loro neppure la coscienza, diventata «piazza», luogo in cui si incrociano influenze infinite che la condizionano e modificano continuamente, e dunque non più «castello»²⁵, dove un tempo potevano riconoscersi in identità autonome. Solo fingendosi pazzi i personaggi riescono ad agire secondo una ragione sorda alle convenzioni epistemologiche e morali degli altri; poi Serafino Gubbio (*Si gira*, 1916) si arrende al silenzio afasico, limitandosi a registrare attraverso una manovella una realtà che non può più essere interpretata, tantomeno modificata. Vitangelo Moscarda (*Uno, nessuno centomila*, 1926) infine rinuncia allo strumento che è stato causa del suo annichilire di fronte all'insensatezza del mondo, la ragione, per «impedire che il pensiero si metta di nuovo in me a lavorare, e dentro mi rifaccia il vuoto delle vane costruzioni»²⁶. La via alla rinascita passa attraverso l'azzeramento di

tutto ciò che era prima, la morte. Anche *La coscienza di Zeno* termina con la visione apocalittica di un mondo malato e non riformabile, che solo attraverso la sua distruzione potrebbe liberarsi dalle malattie e dai parassiti che lo infestano.

Per gli scrittori di mare una ventata di ottimismo pare aprirsi con il crollo del fascismo, la fine della guerra e la ripresa di una vita democratica. Elio Vittorini, siciliano come Pirandello ed entusiastico lettore di Svevo, che riconosceva suo «maestro», tenta di ridefinire gli spazi entro cui una nuova cultura potrebbe attivarsi nella storia. L'epilogo della sua *Conversazione in Sicilia* (1938-39) pone infatti il problema, affrontato poi specificatamente nel secondo romanzo, del ruolo dell'intellettuale. Un desiderio di «rinascita» aveva preso il protagonista Silvestro nel momento in cui si era accorto del dolore del mondo offeso per le ingiustizie sociali e la mancanza di libertà: la guerra di Spagna ne era la cartina di tornasole. Ma quando, a liberazione avvenuta, scrive *Uomini e no* (1945), Vittorini diffida della cultura trionfalistica e politicamente impegnata uscita dalla Resistenza, denunciandone i limiti di strumentalizzazione politica. Il protagonista, il partigiano Enne 2, scopre che solo sottraendosi alla logica del prevaricatore può accedere alla pienezza dell'essere. Allora gli sembra preferibile farsi vittima che rinunciare ad essere uomo e dunque, pur sapendo di essere dalla parte giusta della storia, aspetta in solitudine l'arrivo del nemico, Cane Nero, che lo ucciderà. In quelli che sa essere gli ultimi momenti della propria vita, il partigiano comunista rivede la propria infanzia e quella della sua donna e comprende cosa gli ha insegnato la letteratura: «E Cane Nero quando entra è tutti i cani che sono stati, è nella BIBBIA e in ogni storia antica, in MACBETH e AMLETO, in Shakespeare e nel giornale d'oggi [...]. Non altro rimane, nella stanza, che un ordigno di morte: con due pistole in mano»²⁷. La sua assunzione di responsabilità nei confronti degli altri implica l'accettazione, consapevole, della propria finitezza anziché la libera scelta di un possibile progetto d'esistenza. Il suo abbandono all'esistenzialistica «gettatezza» dell'esserci e il richiamo alla condizione dell'infanzia, ancora epistemologicamente fluida, lo convincono che la scrittura non può dare con certezza «la parola» che «sciolga tra gli uomini tutto e dia loro di stabilire quello soltanto che tra essi può esser vero»²⁸; né può, pertanto, indurre all'azione: «Io non sono uno che fa, sono uno che scrive, quasi uno spettro, e, per Enne 2, il suo Spettro»²⁹.

La doppiezza tra militante e letterato è riproposta nel dopoguerra da un altro intellettuale di sinistra, Italo Calvino. Lo scrittore sanremese, che nei saggi critici appare, relativamente, *engagé*, nei romanzi, a partire dal *Sentiero dei nidi di ragno* (1947), si pone invece il problema della diversità dei punti di vista da cui guardare il proprio impegno. Già in questo suo primo racconto, che è sulla Resistenza, propone coppie di personaggi oppositivi che incarnano due diverse coscienze: due sono i capi partigiani, lo studente Kim, attento a sondare le zone buie della mente tanto da dover spesso modificare le sue scelte strategiche, e l'operaio Ferriera, comunista che non ha dubbi e che agisce come una macchina; due sono gli adolescenti, Pin che per caso entra nelle brigate partigiane e Pelle, che sta con i fascisti; due i giustizieri, Lupo Rosso, brillante e determinato superuomo e Cugino,

pesante ragazzone ingenuo e determinato. Il tema del doppio trova del resto la sua consacrazione nella favola *Il Visconte dimezzato* (1952), e si rafforza nel tempo fino a proporre, nel suo ultimo lavoro, uscito postumo nel 1988, *Lezioni americane*, la bellezza della *Molteplicità*. Certamente Calvino appartiene a una generazione che ormai vive in una dimensione poco legata ai ritmi della natura, e che dalla letteratura non si aspetta la rivelazione di alcuna verità. La scrittura, secondo le sue affermazioni, è processo combinatorio, che permette di inventare nuove storie con vecchi materiali e che tuttavia ogni tanto può far scaturire accostamenti nuovi, che svelano aspetti e significati fino ad allora ignorati. Portando a rarefazione concettuale quell'eros che è stato qui individuato come uno degli elementi caratteristici della scrittura di mare, Calvino investe la scrittura stessa di una forte carica erotica: «La spessa corazza simbolica sotto cui l'eros si nasconde non è altro che un sistema di schermi coscienti o incoscienti che separano il desiderio dalla sua rappresentazione. Da questo punto di vista ogni letteratura è erotica così come è erotico ogni sogno»³⁰. Ma per lui la letteratura non può conoscere la realtà, ma solo livelli, e non può neppure sapere se esiste la realtà di cui i vari livelli non sono che aspetti parziali; lo afferma in un saggio famoso, *I livelli della realtà*. E l'eros è anche per lui l'altra faccia di thanatos, come racconta nel *Sangue, il mare*, uno dei titoli della raccolta *Ti con zero* (1967): in una curva, la macchina su cui una coppia amareggiava, precipita in mare, dove l'accoglie la morte. Il mare, che ha dato la vita («Il mare in cui un tempo gli esseri viventi erano immersi, ora è racchiuso entro i loro corpi»³¹) ora la toglie. Di fronte a ciò è difficile per l'intellettuale offrire una prospettiva in un «mondo ridotto a un foglio di carta dove non si riescono a scrivere altro che parole astratte, come se tutti i nomi concreti fossero finiti»³². Il senso ultimo è la morte, meta finale di uno scrittore ormai sterilmente impegnato a contrapporre, in uno splendido gioco di specchi, reale e possibile, pieno e vuoto, senso e nulla (*Palomar*, 1983).

La morte dunque è un elemento forte negli scrittori di mare anche perché nell'immaginario marinaro dei popoli occidentali, il mito più diffuso è quello del vascello fantasma. La ciurma si identifica con l'adunanza degli spettri di coloro che hanno trovato la loro tomba in mare e che sono costretti a navigare in eterno senza possibilità di approdo³³. La minacciosa nave dei morti, che squarcia con fiamme infernali la notte, così come le tempeste che possono far affondare vascelli, far perdere il carico e la vita, non è un evento ciclicamente prevedibile, come le stagioni per i coltivatori. La tempesta può verificarsi in qualunque momento, inducendo tra l'altro a una diversa rappresentazione del tempo.

È la concezione della linearità del tempo che ha come implicazione ultima la morte. Certo, il tempo è un movimento ondulatorio in cui ripetizione e linearità si combinano³⁴ ma, se è vero che i due aspetti coesistono sempre, è anche vero che i due momenti vengono diversamente accentuati a seconda del tipo di cultura che li elabora. Il ciclo, nella cultura di terra, presumeva la ripetizione di fenomeni, per cui il futuro è presunto, per certi aspetti, identico al passato; il nostro punto d'osservazione può situarsi in una fase ascendente o discendente del

divenire ciclico, comunque spinto da una necessità, una forza cieca che fa passare l'universo per gli stessi luoghi. Il tempo lineare invece è considerato come irreversibile, non possiede una direzione precisa, o meglio, può essere progressivo o digressivo, pensato in riferimento all'azione di un'intelligenza o di una razionalità superiore³⁵. Il fatto è che negli scrittori di mare prevale un sentimento del tempo come di una materia in dissipazione, fino all'entropia conclusiva che è il segno del disordine: «il tempo che non riesce a star su, che si disfa, che frana come una riva di sabbia (...) una sostanza friabile, destinata a andare in pezzi»³⁶. Se i romanzi di terra tendono a misurarsi invece che con il concetto astratto di tempo, con la concretezza della dinamica storica, quelli di mare antepongono all'azione il sapere teorico, che si attesta su un doppio binario: una rotaia è quella che dà alla conoscenza una direzione processuale capace di favorire con il tempo l'emergere della verità (sapere scientifico). Questo modello, quando viene trasferito in ambito politico-economico, stimola la nascita di un «atteggiamento utopico»³⁷, critico dunque verso qualsiasi presente, ma altresì consapevole della propria impraticabilità. L'altra rotaia è il binario morto della linearità esistenziale, che non prevede futuro, dal momento che la propria vita non è avvertita come anello biologico, o sociale, ma solo nella sua dimensione individuale, tendenzialmente di eccezionalità rispetto al gruppo: realizzarsi nella società e nella storia, dunque, sarebbe un controsenso.

Per completezza, e solo per stabilire un adeguato confronto, ricordo che ancora diversi sono i valori elaborati in una cultura di città. Il passaggio da un'economia primaria ad una secondaria o terziaria comporta che la campagna perda il suo carattere di terra-madre sui cui cicli si modella anche la vita degli uomini, per assumere un valore monetario. Perché questa è la molla dell'esistere cittadino, il denaro, che deve a sua volta essere "lavorato" attraverso investimenti utili anche ad affrontare le più diverse questioni sociali. Gioco d'azzardo, banche e borse suggeriscono che la speculazione può arricchire facilmente e all'improvviso operatori la cui virtù non sta nella laboriosità e tenacia, né in meriti acquisiti in precedenza. Questo è il segno del successo, sogno di tutti: l'aspirazione ad una ricchezza facile, secondo Francis Lacassin³⁸, può far nascere il desiderio di cambiare la propria condizione passando anche attraverso la frode o la violenza. Il detective, speculare al ladro o all'assassino, fa parte integrante del nuovo paesaggio urbano. Anche la scrittura deve produrre denaro: all'inizio fu il feuilleton, «fabbrica di illusioni»³⁹.

Se "time is money", proprietà di chi possiede i mezzi di produzione, usato a seconda delle necessità dei ritmi lavorativi che producono merci, la cultura di città ha avuto come prospettiva storica prioritaria la modificazione dei rapporti di forza esistenti: ma solo all'inizio con Francesco Mastriani ed Emilio De Marchi, Giovanni Cena e Paolo Valera, ciò significava voler vedere ridistribuita la ricchezza a beneficio dei gruppi che ad essa non potevano accedere. Si è invece imposta un'altra logica, quella di un'industria (anche culturale) che incoraggia

l'accelerazione della dinamica capitalistica: Filippo Tommaso Marinetti e Massimo Bontempelli, con il loro elogio della modernità, tecnologica e percettiva, non fanno altro che assecondare la legge economica che chiede di accorciare al massimo i tempi di creazione di equilibri sempre nuovi, anche culturali, inducendo il lettore a sganciarsi da complicità cervelotiche e a gustare emozioni legate allo stupore. Nasce un personaggio nuovo, che sa risolvere miracolisticamente le situazioni, per vie tecnologiche o empatiche, dunque, in senso lato, superomistico, come s'usava già nei romanzi popolari d'Ottocento, i *feuilleton*. Il nuovo eroe non intende esplorare la propria anima né compiere una disamina sul grado di verità dell'osservazione realistica, o meglio, se lo fa, queste ricerche non devono aver valore in sé ma in quanto «semplici motori della dinamica delle favole», perché a contare, per il lettore moderno, è essenzialmente «l'intreccio. In questi racconti e romanzi tutto diventa esteriore»⁴⁰. Si assiste al trionfo del genere giallo, dove a importare non è la scoperta del colpevole, il ripristino dell'ordine, ma il fascino della congettura. La cultura di massa, ora più che mai legata al rinnovamento continuo del supporto tecnico, è uscita vincitrice dal confronto con quella di ricerca, che tuttavia ancora cerca di invitare alla riflessione e alla critica dell'esistente.

A differenza di una civiltà contadina, basata su un modello economico, ma anche morale, che non ammette mutamenti radicali e che quindi prevede un futuro simile al passato, quella metropolitana poggia su una necessaria instabilità. Lévi-Strauss ha ipotizzato due tipi di società, una "fredda", tradizionalista e tendenzialmente immobile, che potremmo identificare con quella agraria, e una "calda"⁴¹, la nostra appunto, che sullo scarto differenziale e sull'obsolescenza continua delle proprie tecnologie deve contare per trovare mercati sempre nuovi. A questo modello è congeniale, epistemologicamente, l'idea, moderna, di crisi, per cui rendendo altro da sé il passato e non potendo proiettare il sé di oggi sul futuro, viene a formarsi una *Weltanschauung* caratterizzata dall'impossibilità di costruire una cosmologia organica, in quanto fuori da ogni ipotesi di "totalità": è il regno dell'avanguardia. Senza memoria e senza futuro, gli scrittori, che in una fase avanzata della civiltà industriale hanno cominciato a produrre, registrano infatti la perdita della dimensione del tempo, della storia e del linguaggio, emblema di una condizione politico sociale, oltre che esistenziale, radicalmente corrotta ed alienata. Edoardo Sanguineti ne è stato forse l'ultimo splendido esempio. Ma già da tempo terra mare città hanno confuso i loro miti andati in frantumi al contatto di una civiltà che ormai è post-industriale. E il discorso, in tempo di New Realism, si fa inevitabilmente altro.

- 1 V. LANTERNARI, *La grande festa. Vita rituale e sistemi di produzione nelle società tradizionali*, Bari, Dedalo, 1983, p. 528.
- 2 M. GODELIER, *Proprietà*, in: *Enciclopedia Einaudi*, vol. XI, Torino, Einaudi, 1980, pp. 367-384.
- 3 Mi permetto di rimandare, per ulteriori chiarimenti, al mio *Scrittori di terra, di mare, di città. Romanzi italiani tra storia e mito*, Milano, Pratiche Editrice, 1998.
- 4 C. E. GADDA, *I viaggi, la morte*, Milano, Garzanti, 1958, p. 193.
- 5 G. H. HEWES, *The rubric "fishching and fisheries"* in: "American Anthropologist", n. 50, 1948, p. 8.
- 6 Cfr. G. MONDARINI MORELLI, *Saperi e cattura nella pesca. L'accesso al territorio del mare dell'Asinara*, in: "La ricerca folklorica", n. 21, 1990, pp. 14-20.
- 7 Cfr. A. H. DUFOUR, *Leggere e gestire i fondi marini. Due aspetti complementari della pesca nel litorale della Provenza*, ivi, pp. 30-36.
- 8 U. FOSCOLO, *Le ultime lettere di Jacopo Ortis*, in: *Edizione nazionale delle opere di Ugo Foscolo*, Firenze 1970, vol. IV, p. 327 e p. 340.
- 9 ivi, pp. 455-456.
- 10 M. DETIENNE – J. P. VERNANT, *Le astuzie dell'intelligenza*, trad. di A. GIARDINA, Roma-Bari 1984, p. 216.
- 11 U. FOSCOLO, *Le ultime lettere di Jacopo Ortis*, vol. IV, cit., p. 360.
- 12 Ivi, p. 384.
- 13 N. TOMMASEO, *Fede e bellezze*, in *Opere*, vol. I, Firenze, Sansoni, 1968, p. 604.
- 14 Cfr. C. G. JUNG, K. KERÉNYI, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, trad. di A. BRELICH, Torino, Boringhieri, 1972.
- 15 Ivi, p. 558.
- 16 G. D'ANNUNZIO, *Il piacere*, in: *I romanzi della rosa*, Verona, Mondadori, 1942, p. 38.
- 17 Ivi, p. 21.
- 18 Ivi, p. 16.
- 19 Ivi, p. 38.
- 20 Ivi, p. 48.
- 21 Ivi, p. 294.
- 22 G. D'ANNUNZIO, *Il trionfo della morte*, in: *I romanzi della rosa*, cit., p. 957.
- 23 I. SVEVO, *La coscienza di Zeno*, a cura di C. BENUSSI, Milano, Feltrinelli, 1993, p. 365.
- 24 Ivi, p. 275.
- 25 L. PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal*, in: *Tutti i romanzi*, a cura di G. MACCHIA, vol. I, Mondadori, Milano, 1973, p. 424.
- 26 L. PIRANDELLO, *Uno, nessuno, centomila*, ivi, vol. II, p. 902.
- 27 E. VITTORINI, *Uomini e no*, Milano, Bompiani, 1970, p. 256.
- 28 Ivi, p. 150.
- 29 Ivi, p. 214.
- 30 I. CALVINO, *Definizioni di territorio: l'erotico*, in: *Una pietra sopra*, Einaudi, Torino 1980, p. 211.
- 31 I. CALVINO, *Il sangue, il mare*, in: *Ti con zero*, Einaudi, Torino 1967, p. 49.
- 32 I. CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino, Einaudi, 1979, p. 254.
- 33 V. LANTERNARI, cit. p. 498.
- 34 C. PIGNATO, *L'esperienza del tempo*, in: *Pensare altrimenti*, a cura di C. PIGNATO, Bari 1987, pp. 5-12.
- 35 K. POMIAN, *Ciclo*, in: *Enciclopedia Einaudi*, vol. II, Torino, Einaudi, 1977, pp. 1141-1199.
- 36 I. CALVINO, *Le conchiglie e il tempo*, in: *La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche*, in: *Romanzi e racconti*, vol. II, Milano, Mondadori, 1992, pp. 1244-1245.
- 37 C. PIGNATO, cit., p. 11.
- 38 F. LACASSIN, *Le fantastique des villes*, in *Mythologie du roman policier* (a cura di F. LACASSIN), Paris, Union Générale d'Éditions, 1974.

39 E. P. THOMPSON, *Società patrizia, cultura plebea*, trad. di S. LORIGA, P. M. DI STEFANO, L. BARILE, Torino, Einaudi, 1981, p. 36.

40 M. BONTEMPELLI, *Fondamenti*, in: *L'avventura novecentista*, Firenze, Vallecchi, 1938, p. 28.

41 C. LÉVI-STRAUSS, *Razza e storia e altri studi di antropologia*, a cura di P. CARUSO, Torino, Einaudi, 1967, p. 140.

BIBLIOGRAFIA

J. G. FRAZER, *Il ramo d'oro*, trad.it., Milano, Bollati Boringhieri, 1991.

V. LANTERNARI, *La grande festa, Vita rituale e sistemi di produzione nelle società tradizionali*, Bari, Dedalo, 1982.

C. BENUSSI, *Scrittori di terra, di mare, di città*, Milano, Pratiche Editrice, 1998.

M. DETIENNE, J. P. VERNANT, *Le astuzie dell'intelligenza*, trad.it., Roma-Bari, Laterza, 1984.

K. POMIAN, voce *Ciclo*, in *Enciclopedia Einaudi*, Vol. II, Torino, Einaudi, 1977.

L. MAIR, *Introduzione alla antropologia sociale*, Milano, Feltrinelli, 1980.

C. LÉVI-STRAUSS, *Razza e storia e altri studi di antropologia*, Torino, Einaudi, 1967.