

archivi delle **v1/n1/2020**
emozioni

**ricerche sulle componenti emotive nella letteratura,
nell'arte, nella cultura materiale**

**La vergogna
e le sue maschere**

edizionidipagina

Progetto: “La vergogna e le sue maschere”,
LR072017, FSC 2014-2020,
Patto per lo Sviluppo della Regione Sardegna.

e-mail: redazione@archivi-emozioni.it
web address: www.archivi-emozioni.it

ISSN (online): 2723-925X
ISBN (online): 978-88-7470-737-9



Quest'opera è coperta da licenza
Creative Commons 4.0 licenza internazionale.

Servizi editoriali:
Pagina soc. coop. (Bari)
<http://www.paginasc.it>

Indice

<i>Sotera Fornaro</i> Editoriale	5
<i>Fabio Vasarri</i> Rossori e umiliazioni nella Francia postrivoluzionaria: una rassegna	7
<i>Claudia Cao</i> «It is a most miserable thing to feel ashamed of home». La vergogna delle origini e la <i>Bildung</i> mancata in <i>Great Expectations</i> di Charles Dickens	21
<i>Fiorenzo Iuliano</i> Porta dell'anima o amaro nutrimento: il cuore e i segni della vergogna nella cultura americana	39
<i>Salvatore Renna</i> «Come se la sua impresa affondasse le radici nella vergogna». Vergogna e tragico in Philip Roth	57
<i>Alessandra Cattani</i> Quando la vergogna diventa malattia: catabasi del ribelle dostoevskiano	72
<i>Massimo Tria</i> Il superamento della vergogna negli <i>Appunti di un giovane medico</i> di Michail Bulgakov	89

Giuliano Lozzi

«Alles mein Wasser!» Sulla vergogna in alcune opere
di Elfriede Jelinek

116

Rosanna Morace

La vergogna della lingua: gli scrittori dell'esilio
tra XX e XXI secolo

132

Tutti ricordiamo Nausicaa, la giovane figlia del re di un'isola beata e remota, dove Odisseo naufrago approda nell'ultima tappa del suo tormentato viaggio. Tutti ricordiamo il suo coraggio nell'affrontare l'uomo sconosciuto, terribile a vedersi come un leone affamato, che per pudore si copre con un ramo frondoso e si inginocchia davanti a lei, senza toccarla e senza avvicinarsi: la supplica di uno straccio per coprirsi e di guidarlo in città. Nausicaa si innamora dello straniero, eppure ha pudore di accompagnarsi a lui, perché i suoi concittadini non abbiano a pensarne male. La vergine prova vergogna dello sguardo e del giudizio altrui; ma anche lo straniero deve guardarsi dallo sguardo degli altri, che potrebbero offenderlo per il suo aspetto miserevole e la sua fragile condizione. Perciò Odisseo giunge in città schermato da una dea, che offusca la vista dei cittadini perché nemmeno si accorgano di lui e lo lascino incolume. La vergogna spinge Odisseo alla cautela, a presentarsi al re e alla regina da solo, come supplice, vergogna che coincide con la paura del rifiuto e di irritare chi è al potere; e la vergogna ancora lo induce, una volta accolto come ospite, a coprirsi il volto per celare le lacrime allo sguardo degli altri e per non svelare la propria identità, costretto a sentire un poeta che canta episodi della sua vita: si nasconde anche per la vergogna di esser stato colui che è stato, per nostalgia e insieme per timore del passato. Il racconto omerico su Odisseo e Nausicaa e su Odisseo alla reggia dei Feaci offre un'ampia gamma di variazioni sul pudore, sulla vergogna, sui comportamenti che questo sentimento condiziona, sul giudizio morale che provoca, in chi prova vergogna verso sé stesso, in chi guarda verso chi si vergogna. Il celebre episodio vale quanto una rassegna delle cause e delle conseguenze della vergogna e culmina nella discrezione di uno struggente addio, quando la ragazza, volutamente nascosta in un angolo dagli uomini che si apprestano a banchettare, saluta per sempre lo straniero che gli deve la vita e gli chiede di non dimenticarsi mai di lei. Odisseo, infatti, non può sposarla, deve tornare ad Itaca. Ma l'eroe multiforme si dimenticherà di

Nausicaa, nonostante la promessa contraria, o almeno ne nasconderà il nome a Penelope, quando, ritornato a casa, le racconta le sue sofferenze ed avventure. La Nausicaa omerica resta, nell'immaginario condizionato dalla letteratura, figura di un animo ancora ingenuo, di chi si innamora al primo sguardo, della luminosa serenità della prima giovinezza, del gioco spensierato, come il suo, con le ancelle sulla riva del mare, intoccato dai dolori, dell'affacciarsi del desiderio e del disagio di manifestarlo, a sé stessi e agli altri.

Secoli dopo, un poeta che non aveva un'indole tragica, ritrovò l'immagine della principessa omerica durante la sua égira dal Nord verso la Sicilia, nei colori mediterranei e nelle traversie del viaggio in mare. Quel poeta, Johann Wolfgang Goethe, credette di rivivere il timoroso imbarazzo di Nausicaa, la sua vergogna davanti al sentimento d'amore che lascia muti: «amato, non biasimare le lacrime silenziose, / che mi sgorgano dagli occhi. *Quindi tacciono e si guardano l'uno con l'altra*», annota Goethe, dando a Nausicaa parole per svelare ad Odisseo il suo amore. Ma quel pudore, che in Omero resta inespresso desiderio e si tramuta in rassegnazione rispetto all'abbandono, nel poeta moderno diviene ferita inguaribile e argomento di tragedia. Negli schemi della *Nausicaa* di Goethe, tragedia restata in frammentario abbozzo, il poeta, nello schema dell'ultimo atto, inserisce una parola nuda: «Vergogna (*Scham*)». Una parola sola per versi che non furono mai scritti, non almeno per quella tragedia. La Nausicaa di Goethe, al contrario dell'archetipo omerico, non doveva, nelle intenzioni del suo autore, sopportare il peso dell'amore proibito per lo straniero, amore che invece, incautamente e senza vergogna, svela alle amiche e a tutti gli altri, senza ancora sapere che è irrealizzabile: «Ulisse, per metà colpevole, per metà incolpevole, permette tutto ciò, e alla fine deve rivelarsi come chi la sta per abbandonare; alla brava ragazza non resta nient'altro che uccidersi». Così per vergogna del suo amore si uccide la Gretchen del *Faust*. Chi ha conosciuto la vergogna è pericoloso, per sé stesso e per gli altri, perché sa che non si può sopravvivere.

L'immagine di Nausicaa e della sua metamorfosi, dalla poesia arcaica all'età moderna, può servire, crediamo, da primo esempio letterario per la complessità di quest'emozione, per il suo rapporto con lo sguardo, il proprio e l'altrui, anche quello di un dio, che diventa legame tra gli uomini ed insieme motivo di emarginazione, sintomo di disagio e virtù da perseguire, emozione incontrollabile e consapevole giudizio su sé stessi e il mondo. Di questa emozione, questo primo fascicolo di «Archivi delle emozioni» intende esplorare alcune maschere, ossia le rappresentazioni che se ne hanno nella letteratura tra XIX e XX secolo, indagandone la fenomenologia nei vari contesti culturali e l'espressione correlata alle atmosfere emotive.

Fabio Vasarri

Rossori e umiliazioni nella Francia postrivoluzionaria: una rassegna

ABSTRACT After Rousseau, French literature shows the transition from an impersonal conception of shame as dishonor to a more individual conception, focused on self-awareness. This contribution proposes a survey of nineteenth-century French fiction, based on the conditions and factors that generate self-shame in the fictional characters of some authors, including Claire de Duras, Stendhal, Sand and Barbey. Shame can be related to the body, sexuality and gender (impotence, homo- and bisexuality) and / or racial and social prejudices, which affect both the dominant and the dominated, according to the continuous changes of the post-revolutionary context. From this point of view, the fiction of the early nineteenth century already contains elements that will be developed in contemporary autosociobiography.

KEY WORDS French romanticism; shame; corporeality; gender; social classes.

Rousseau e Chateaubriand sono i modelli influenti e contrastanti che si presentano ai letterati francesi di tendenza introspettiva nello scenario postrivoluzionario, dall'Impero napoleonico alla Restaurazione borbonica e oltre. Entrambi i modelli offrono nuove strutture di pensiero e nuovi linguaggi per esprimere il disagio del soggetto in un mondo radicalmente nuovo. Anche nell'ambito che qui ci interessa, il cambiamento è sensibile: si passa dalla concezione classicista della *honte*, della vergogna come disonore, strettamente legata al codice cavalleresco e sostanzialmente impersonale, a una concezione più moderna e interiorizzata, focalizzata sull'io.

Nelle *Confessions* e nella quarta passeggiata delle *Rêveries*, Rousseau esibisce i suoi tormenti interiori soffermandosi spesso sulla *mauvaise honte*. Si tratta di un'accezione prossima alla timidezza, alla vigliaccheria e alla paura dell'esposizione pubblica, che spinge a mentire su azioni non indifferenti: compromettere una cameriera innocente, abbandonare i propri figli¹. L'esigenza di sincerità e di trasparenza assolute nella scrittura di sé è la motivazione ufficiale

¹ Sulla nozione di *mauvaise honte* e sulla sua origine (Plutarco, Agostino, i giansenisti) si veda J. Starobinski, *La devise de Rousseau*, Archivio Guido Izzi, Roma 2001.

di queste rivelazioni tardive, anche se alcuni studi hanno mostrato le sottili strategie autodifensive e valorizzanti messe in atto dall'autore². La confessione si risolve in una conquista della parola che trasforma la vergogna in orgoglio³. Ad ogni modo, com'è noto, l'autoanalisi rousseauiana influenza profondamente la letteratura psicologica posteriore, con la sua messa in scena del soggetto moderno lucidamente indagato nella sua dimensione emotiva.

Anche Chateaubriand è inizialmente segnato da Rousseau, ma se ne allontana per motivi ideologici. La liquidazione in blocco della cultura illuminista, che gli appare indissolubile dalla deriva terroristica giacobina, trascina con sé il maestro prediletto. Il progetto memorialistico di Chateaubriand, realizzato più tardi nei *Mémoires d'outre-tombe*, si costituirà precisamente in contrapposizione alle *Confessions*: non trasparenza ma censura, non vergogna ma orgoglio aristocratico. Per limitarci qui all'esempio di *René*, è evidente che il protagonista eponimo, alter ego fittizio dell'autore, pratica l'allusione e la metafora, e non la confessione esplicita. René dovrebbe vergognarsi, ma non lo fa.

Nel breve e fortunato romanzo, sono le istanze paterne che ascoltano il racconto di René, l'amerindiano Chactas e soprattutto il missionario Souël, a formulare un giudizio morale e religioso: il giovane ha sprecato la sua esistenza in vani turbamenti senza oggetto, mentre avrebbe dovuto fare come la maggioranza dei suoi pari: essere un buon cristiano, sposarsi, trovare un'occupazione, integrarsi nella società. L'anatema del père Souël risuona alto e chiaro nel testo, confermando l'opzione autoriale dell'*exemplum*⁴, ma René di fatto non vi si sottomette e il suo racconto va a nutrire le inquietudini dei figli del secolo.

Il caso di René è emblematico anche in quanto sottintende la questione della sopravvivenza nel mondo nuovo: nel 1802, seguire la strada più battuta⁵ significa aderire al Consolato e integrarsi nella nuova società, nella speranza poi smentita che Bonaparte possa restituire alla nobiltà francese un peso sociale e culturale. In altri termini, il rimedio più efficace contro la vergogna di appartenere alla classe sconfitta è il compromesso con il nuovo potere.

La letteratura francese della Restaurazione riprende il motivo del disagio

² In proposito si veda, oltre a P. De Man, *Allegories of Reading*, Yale University Press, New Haven-London 1979, pp. 278-301, F. Belle-Isle, *La passion de la honte dans Les Confessions de J.-J. Rousseau*, in «Protée», XXI, 2, 1993, pp. 31-36.

³ Cfr. J.-P. Martin, *La honte: réflexions sur la littérature* [2006], Gallimard, Paris 2017, pp. 45-50 e 199-200.

⁴ «Mais quelle honte de ne pouvoir songer au seul malheur réel de votre vie, sans être forcé de rougir!», F.-R. de Chateaubriand, *René*, con testo a fronte, a cura di A.M. Scaiola, Marsilio, Venezia 2001, p. 132; cfr. P. Glaudes, *René: un récit exemplaire?*, in *Chateaubriand et le récit de fiction*, eds. F. Bercegol, P. Glaudes, Classiques Garnier, Paris 2013, pp. 141-181.

⁵ «Il n'y a de bonheur que dans les voies communes», dice Chactas al suo protetto (Chateaubriand, *René* cit., p. 134).

aristocratico nel mondo nuovo, ma ampliando notevolmente il quadro e arricchendolo di molteplici aspetti: i pregiudizi razziali, la condizione femminile o omosessuale; inoltre, con un ribaltamento dell'ottica sociale, gli oppressi non sono più o non soltanto i nobili spodestati, ma le classi inferiori. Il dato più evidente è la frequenza nel personale romanzesco di casi eccezionali e marginali. Per illustrarlo, possiamo partire da un'osservazione di Sainte-Beuve a proposito di un'autrice oggi dimenticata, Sophie Gay:

*Anatole est de l'espèce des romans-anecdotes dont la donnée repose sur une infirmité ou une bizarrerie de la nature: ainsi, Ourika de madame de Duras, Aloïs [sic] de M. de Custine, le Mutilé de M. Saintine*⁶.

Il sordomuto Anatole è il protagonista di un romanzo di Sophie Gay (1815); Ourika (1823) è una ragazza senegalese; Aloys (1829) ama la madre della fidanzata, ma il critico sovrappone verosimilmente l'autore, noto omosessuale, al personaggio fittizio; l'eroe eponimo di Xavier Saintine (1832) è stato letteralmente mutilato della lingua e delle mani nell'Italia della Controriforma per le sue pasquinate. Il campionario, come si vede, è alquanto eterogeneo e l'ideologia essenzialista sottesa alle parole di Sainte-Beuve, che confonde sommariamente "infermità" fisiologiche e "bizzarrie" della natura, appare oggi quasi ingenua nella sua trasparenza. L'importante per il nostro discorso è però che Sainte-Beuve colga un dato essenziale della letteratura di quel periodo, cioè l'insistenza sulle diversità. Il fenomeno non si limita ai campioni menzionati dal critico. Bisogna aggiungervi almeno i romanzi della Restaurazione sull'impotenza sessuale e le rivisitazioni romantiche del mito dell'androgino nell'era orleanista.

Si tratterà qui di esaminare i sintomi e le implicazioni di queste condizioni invivibili. Lo sguardo e il discorso altrui producono nel soggetto una vergogna di sé che si esprime perlopiù nelle forme introspettive del *roman d'analyse* di tradizione aristocratica, rinnovate dalla confessione rousseauiana, ma che, al tempo stesso, non può più prescindere dalle trasformazioni socioculturali e storico-politiche in atto nel mondo nuovo. Una distinzione fondamentale, per quanto porosa, riguarderà la vergogna legata al corpo e alla sessualità e quella sociopolitica.

⁶ Ch.-A. Sainte-Beuve, *Madame Sophie Gay* [1852], in *Causeries du lundi*, VI, Garnier, Paris 1865, p. 75.

Coprire il corpo, nascondere il genere

L'eredità classicista sei-settecentesca è ancora avvertibile nei campioni più antichi del corpus. Alquanto significativa, da questa angolazione, appare la ripresa della *Princesse de Clèves* in *Claire d'Albe* (1799) di Sophie Cottin. Nel modello di Madame de La Fayette era il principe a soccombere in seguito alla rivelazione dell'amore della moglie per un altro uomo. Da parte sua, Claire esita a lungo prima di parlare, ben consapevole che la confessione dell'adulterio consumato disonorerà il marito e lo coprirà di vergogna, ma sarà di fatto lei stessa ad esserne soffocata⁷. Siamo insomma tuttora nell'ottica dell'onore, nonostante l'innovativa tematica del desiderio femminile che segna il testo.

A partire dall'Impero, si moltiplicano le occorrenze letterarie della malattia e della disabilità, inquadrare in vicende dagli esiti non necessariamente negativi. Il sordomuto di Sophie Gay esemplifica la vergogna in quanto pudore, senso di inferiorità e paura del ridicolo. Nel regno di Luigi XVI, che fa da sfondo al romanzo, è inconcepibile che un disabile abbia una vita coniugale, perché l'infermità fisica pare compromettere la mascolinità del soggetto. Anatole non esprime apertamente questa convinzione, ma le sue azioni sono eloquenti: non si mostra in società e comunica solo per scritto con l'amata Valentine, chiedendole discrezione e silenzio. Inoltre, la segue non visto e le invia doni anonimi, come farà l'impotente Olivier di Latouche (1826). Ma Valentine reagisce alla tirannia della *doxa*. Ispirata da un afflato riformatore, Sophie Gay racconta infatti il superamento della vergogna e riserva alla coppia una felice unione che sfida le convenzioni culturali. Perfino il fratello di Valentine vince la paura del pubblico disonore, riconciliandosi con la moglie adultera. Il bilancio complessivo è quindi opposto a quello tragico di *Claire d'Albe* o dei romanzi di Claire de Duras, sui quali torneremo. Positivo è altresì lo scioglimento di *Olivier* (1821) dell'austriaca Caroline Pichler, il cui protagonista è sfigurato dal vaiolo⁸. Anche Jacqueline, l'eroina del *Monde comme il est* (1835), romanzo più tardo di Custine, soffre della propria bruttezza fisica e si copre il volto, ma impara a difendersi dai commenti malevoli. Significativamente, Jacqueline dichiara di vergognarsi non di se stessa, ma di coloro che la deridono⁹. Non sarà felice, ma sfuggirà all'interiorizzazione del giudizio altrui.

⁷ S. Cottin, *Claire d'Albe*, in *Romans de femmes du XVIII^e siècle*, éd. R. Trousson, Laffont, Paris 1996, pp. 753 e 766. Non tratto qui l'altro evidente modello del romanzo, *La nouvelle Héloïse* di Rousseau.

⁸ Cfr. A. Ippolito, *L'enjeu des Olivier entre France et Autriche*, in *Les femmes en mouvement. L'univers sentimental et intellectuel des romancières du début du XIX^e siècle*, eds. F. Bercegol, C. Klettke, Frank & Timme, Berlin 2017, pp. 291-311.

⁹ A. de Custine, *Le monde comme il est* suivi de *Ethel*, éd. A. Lascar, Classiques Garnier, Paris

Più spesso, la rappresentazione della malattia o dell'“anomalia” fisica è declinata in chiave apertamente drammatica. Il lebbroso di Xavier de Maistre (*Le Lépreux de la cité d'Aoste*, 1811) presenta il caso impressionante di un corpo occultato, segregato e intoccabile. *Le Paria* è, del resto, il titolo di un abbozzo inedito di Claire de Duras. È tuttavia il primo romanzo di quest'ultima a presentare con particolare efficacia la questione del corpo oggetto di vergogna. Ourika “scopre” di essere nera ascoltando dietro un paravento le crudeli argomentazioni di una signora del bel mondo: chi mai, a Parigi, vorrà sposare un'africana? Per Ourika, vissuta fino allora in un'atmosfera armoniosa nella famiglia progressista che l'ha adottata, si tratta di un'improvvisa presa di coscienza: «Je vis tout; je me vis négresse, dépendante, méprisée». Da allora, il suo corpo le appare animalesco, tanto che arriva a coprirlo quasi interamente: «je m'exagérais ma laideur, et cette couleur me paraissait comme le signe de ma réprobation»¹⁰. L'interiorizzazione del pregiudizio razziale è palese. Ourika si vede esposta allo sguardo sprezzante e al verdetto implacabile della società, verdetto che finisce con l'adottare in blocco:

J'étais poursuivie plusieurs jours de suite par le souvenir de cette physionomie dédaigneuse: je la voyais en rêve, je la voyais à chaque instant; elle se plaçait devant moi comme ma propre image. Hélas! elle était celle des chimères dont je me laissais obséder!¹¹

Pur così lucida e consapevole, Ourika cede alla pressione del pregiudizio e prende i voti. Anche il protagonista di *Olivier ou le secret*, romanzo postumo della stessa autrice, subisce un'esperienza traumatica. Nascosto da una colonia, ascolta non visto i dileggi degli altri uomini sul suo conto, e impallidisce e arrossisce davanti allo sguardo dell'amata Louise. Il lettore non è messo al corrente del tenore di questi discorsi, ma è evidente che si tratta del segreto di Olivier, la sua impotenza sessuale. La vergogna, già formulata in precedenza («le désespoir, la honte se partagent ma triste vie»), si farà poi sempre più forte, fino al suicidio¹². Nelle variazioni sul tema di Latouche (*Olivier*) e di Stendhal (*Armance*), l'eroe opta per un matrimonio che salva l'onore aristocratico ma

2019, pp. 91-100 («elle rougissait pour eux, elle pleurait sur elle», ivi, p. 94). Il romanzo tematizza esplicitamente la bruttezza fisica dell'eroina, leggibile come deviazione da una norma culturale, nella fattispecie estetica.

¹⁰ Mme de Duras, *Ourika. Édouard. Olivier ou le secret*, éd. M.-B. Diethelm, Gallimard, Paris 2007, pp. 71 e 73.

¹¹ Ivi, p. 83; cfr. tra gli altri studi V. Magdelaine-Andrianjafitrimo, *La Galatée noire ou la force d'un mot: Ourika de Claire de Duras* (1823), in «Orages», 2, 2003, pp. 103-123.

¹² Mme de Duras, *Ourika. Édouard. Olivier ou le secret* cit., pp. 270 e 291-292.

che costringe il soggetto all'alternativa disonorevole di confessare alla moglie la propria impotenza (e/o omosessualità) o di fuggire¹³.

In *Armance*, la vergogna di Octave affiora allusivamente ma con importanti modulazioni. L'ideale di Octave è enunciato in una fantasia solipsistica: vorrebbe chiudersi in un salotto dotato di specchi e inaccessibile a chiunque, zona franca della vergogna dove sia possibile vedersi, ma non essere visto¹⁴. Poco dopo, Octave è percosso da sconosciuti per motivi non chiariti, ma l'episodio non può mancare di evocare lo scandalo del pestaggio di Custine, mentre la «honte de dire son secret» alla fidanzata segna la parte finale del romanzo¹⁵. Formula emblematica che ribadisce il timore della confessione, non terapeutica come in Rousseau ma condannata a restare una sorta di cassa di risonanza della vergogna.

La figura di Custine si profila dietro tutti i romanzi dell'impotenza. Nel suo *Aloys*, egli rielabora la rottura del fidanzamento con la figlia di Claire de Duras e, più indirettamente ma più profondamente, la propria omosessualità. L'impronta rousseauiana è avvertibile, e la *mauvaise honte* affiora esplicitamente¹⁶. La menzogna, l'ipocrisia, insomma la malafede di Aloys si offrono al nostro sguardo in evidente connessione con la sola "colpa" non detta, l'orientamento sessuale.

Nella cultura dell'epoca, la scoperta dell'omosessualità non può che essere traumatica, anche o soprattutto quando si tratta di un evento impreveduto, che rimette in discussione un orientamento eterosessuale. Una rara formulazione esplicita di questa situazione ci è offerta da Gautier in *Mademoiselle de Maupin* (1835). Il protagonista d'Albert resiste vanamente all'attrazione per Théodore, e finisce col confessarla all'amico Silvio. La vergogna di una simile passione «honteuse d'elle-même, sans espérance, et dont le succès improbable serait un crime et vous ferait mourir de honte» assume le tinte forti dell'obbrobrio: «C'est une honte dont la rougeur ne s'éteindra jamais sur mon front»¹⁷.

È notevole, in questo testo così ardito e ricco di anticipazioni (dell'estetismo, ma anche del femminismo e della rivoluzione sessuale), che la confessione

¹³ Cfr. F. Vasarri, Olivier: *la versione di Latouche*, in «Rhesis», 10.2, 2019, pp. 138-150.

¹⁴ Stendhal, *Armance* [1827], éd. A. Hoog, Gallimard, Paris 1975, pp. 66-67; cfr. Martin, *La honte* cit., pp. 349-350 e 356.

¹⁵ Stendhal, *Armance* cit., pp. 70, 159, 241 e 243; sull'episodio del 1824, che rivelò pubblicamente l'omosessualità di Custine, si veda la ricostruzione di M.-B. Diethelm, *La boue de Saint-Denis*, in «Romantisme», 159, 2013, pp. 47-58.

¹⁶ A. de Custine, *Aloys*, Ombres, Toulouse 1996, p. 60; sul corpo di Aloys cfr. M. Forest, *Aloys (Astolphe de Custine)*, Olivier et Édouard (*Madame de Duras*) ou *la désincarnation subversive*, in «Orages», 9, 2010, pp. 303-321.

¹⁷ Th. Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, éd. G. van den Bogaert, Garnier-Flammarion, Paris 1966, pp. 195 e 266.

di d'Albert non sia racchiusa nella dimensione introspettiva privata ma indirizzata a un confidente, il che implica già un tentativo di razionalizzazione dell'inconfessabile e di superamento della vergogna. Tuttavia, lo scioglimento del nodo è notorio: Théodore è in realtà una donna travestita, Madeleine de Maupin, con la quale d'Albert potrà soddisfare, una sola volta, il suo ardente desiderio. La tematica omosessuale si iscrive quindi nel quadro più ampio dell'androgino romantico, di cui *Mademoiselle de Maupin* è una delle principali variazioni¹⁸. Notiamo semmai che l'omosessuale in potenza di Gautier incarna l'artista moderno secondo una prospettiva dominante nel testo. In altri termini, la sua posizione marginale e trasgressiva coinvolge, oltre la sfera sessuale, il ruolo problematico delle arti nella società borghese del denaro e dell'utile. In tale prospettiva, ulteriore motivo di vergogna è la coscienza di non avere un peso socioeconomico, di essere estraneo al circuito produttivo e di doversi accontentare di un valore puramente ornamentale.

Se in Gautier è soprattutto il soggetto maschile ad esperire la vergogna (la spavalda bisessuale Madeleine ne sembra immune), altri casi arricchiscono il paradigma degli esclusi romantici. Nel romanzo che inaugura la ripresa del mito dell'androgino in Francia, *Fragoletta* (1829) di Latouche, la diversità è dolorosamente inscritta nel corpo dell'ermafrodito Camille. In una scena cruciale, durante la visita a un museo napoletano, Camille adolescente vede una statua alessandrina di Ermafrodito e allo stesso tempo ascolta la dotta discussione dei suoi accompagnatori sui miti classici (Platone, Ovidio) della creatura bisessuata. Camille si vede oggettivata nella statua e offerta allo sguardo altrui, secondo il meccanismo scopico della vergogna descritto da Sartre¹⁹. Come Ourika si era improvvisamente "accorta" di essere nera, così Camille si "accorge" di essere bisessuata e di dover rinunciare all'indeterminatezza dell'infanzia per scegliere un genere nel paradigma binario, scelta per lui/lei oltremodo ardua. La soluzione alquanto precaria sarà, di nuovo, il travestimento (Camille imposterà in vesti maschili il proprio fratello disperso, Philippe). L'androgino incarnato, diviso tra l'amore per Marius e quello per la sorella di lui, Eugénie, esprime quindi l'impossibilità di una concretizzazione terrena del mito antico e si caratterizza come un emblema non già di superiore unità e completezza, ma, esattamente all'opposto, di una drastica mancanza e di una diversità mostruosa. L'episodio del museo illustra il disagio di Camille, che si allontana per pudore dalla statua e, in seguito, arrossisce di fronte alle effusioni di Marius²⁰.

¹⁸ Cfr. F. Vasarri, *Nominativo plurale. Letture dell'androgino romantico*, CLEUP, Padova 1995.

¹⁹ Mi riferisco alla celebre analisi della vergogna in J.-P. Sartre, *L'être et le néant* [1943], Gallimard, Paris 1976, pp. 298-349.

²⁰ H. de Latouche, *Fragoletta*, éd. M. Nemer, Desjonquères, Paris 1983, pp. 47-56.

Ma è soprattutto nelle vesti di Philippe, seduttore di Eugénie, che si manifesta nel soggetto la coscienza della diversità e la conseguente vergogna. Philippe si definisce «erreur, crime ou rebut de [la] nature» e dichiara a Eugénie: «Moi, j'ai la honte à offrir pour l'impossible amour que je demande; la honte, l'innanité, les dangers stériles»²¹. Il sacrificio finale dell'ermafrodito suggerirà queste premesse. Anche la Zambinella di Balzac (*Sarrasine*, 1830), cantante castrato in vesti femminili, si definisce una creatura maledetta. Quando il suo spasimante Sarrasine scopre la sua vera identità di genere, la apostrofa in termini se possibile ancora più drastici («Tu n'es rien»), ma allo stesso tempo, come d'Albert, tradisce il timore di essere contagiato dalla vergogna sessuale²².

L'interiorizzazione della norma culturale di genere non si limita peraltro all'impotenza, all'omosessualità e alla bisessualità, ma finisce con l'investire la condizione femminile in sé. In *Gabriel* (1839), George Sand propone un'ulteriore variazione sull'androgino che anticipa la concezione costruttivista del genere. L'eroina è stata allevata come un uomo per motivi dinastici, essendo l'erede principale di una nobile stirpe. La rivelazione traumatica avviene anche qui in giovane età, e la scoperta del proprio sesso biologico coincide con la comparsa nel testo della parola *honte*²³. L'azione si svolge nell'Italia rinascimentale, ma lascia ampiamente trasparire la condizione della donna all'epoca del Codice civile napoleonico. Avvezza ai privilegi del genere maschile, Gabriel(le) è crudelmente sensibile agli svantaggi della femminilità e in definitiva non riesce ad instaurare un rapporto sufficientemente equilibrato e armonioso con il compagno Astolphe. Nel testo, l'eroina migra ripetutamente da un genere all'altro senza trovare una dimensione di sé che sia vivibile. Si conferma e si radicalizza qui l'associazione del femminile con la vergogna che Sand aveva espresso e discusso fin dai suoi esordi letterari, con esiti meno drastici. In *Indiana* (1832), la malmaritata eroina subisce una violenza infamante. Alla scoperta del suo amore per un altro uomo, lo sposo la colpisce infatti sulla fronte con lo stivale, ma è proprio questa onta a suscitare in lei un risveglio di orgoglio e il proposito di fuga dal carcere coniugale²⁴. Indiana si rifiuta di camuffare il marchio ambiguo dell'adulterio e della violenza di genere e lo esibisce fieramente, prefigurando il caso più articolato di Hester Prynne, l'eroina di Hawthorne (*The Scarlet Letter*, 1850).

²¹ Ivi, pp. 271-272.

²² H. de Balzac, *Sarrasine*, GF-Flammarion, Paris 1989, pp. 55 e 63.

²³ «Honte et malédiction sur le jour où je suis né!», G. Sand, *Gabriel*, éd. J. Glasgow, Éditions des femmes, Paris 1988, p. 70; Gabriel(le) accenna inoltre alla «peur de la honte», ivi, p. 72.

²⁴ «Je veux montrer à tous les yeux ce stigmate [de son déshonneur]», Sand, *Indiana*, in *Romans* 1830, éd. M.-M. Fragonard, Presses de la Cité, Paris 1991, p. 144.

Il pudore femminile ed il suo superamento sono fortemente tematizzati in un testo posteriore al corpus in esame, che mi pare necessario ricordare per la pertinenza del contenuto. Si tratta del romanzo storico *Le Chevalier des Touches* (1864) di Barbey d'Aureville, situato nel contesto della *Chouannerie* controrivoluzionaria normanna. In esso, il sintomo del rossore è oggetto di una rara messa in rilievo e di una vera isotopia testuale: il motivo punteggia il testo e dà il titolo al capitolo finale, «Histoire d'une rougeur». Aimée è còlta appunto dal sintomo in questione ogni volta che viene nominato il cavaliere eponimo, alfiere degli Chouans, scomparso dopo essere sfuggito alla giustizia rivoluzionaria. La causa del rossore di Aimée è spiegata nell'ultimo capitolo: il cavaliere si era nascosto nella camera della ragazza e costei, per salvarlo, si era mostrata nuda alla finestra ai Bleus, i rivoluzionari, i quali ne avevano dedotto che il ricercato non poteva trovarsi con lei, data la sconvenienza della situazione. Così il cavaliere si salva, ma Aimée non può cancellare l'imbarazzo di essere stata vista nuda. L'episodio riprende il motivo biblico della nudità disonorevole, ma l'ottica è storicizzata. Diversamente dalla Virginie di Bernardin de Saint-Pierre, che muore perché non osa spogliarsi durante un naufragio, Aimée vince il pudore in nome di un interesse più alto, nella fattispecie ideologico, e beve il calice della vergogna («ce verre de honte»)²⁵. Il rosso è il colore del sangue e della Rivoluzione, ma anche della libido, che Aimée scopre in questa prova iniziatica²⁶. Paradossalmente esposta a uno sguardo maschile collettivo, Aimée, detta “la Vierge-Veuve”, si voterà alla castità in seguito alla morte del fidanzato, ucciso dai rivoluzionari dopo una cerimonia nuziale simbolica. Inoltre, in vecchiaia perderà l'udito, dato che non può non ricordare le “infermità” degli eroi marginali della Restaurazione.

Nel complesso, la narrativa romantica rifugge dalla rappresentazione della fisicità²⁷, ma gli esempi qui riuniti offrono segnali significativi della dimensione sensoriale ed emotiva, sulla scorta del modello rousseauiano. Non solo il caso più tardo di Aimée, ma già quelli di Ourika o di Gabriel(le) illustrano un movimento verso l'esplicitazione dell'emotività, in una tensione costante con il sistema normativo di genere e con i tabù culturali.

²⁵ J.-A. Barbey d'Aureville, *Le Chevalier des Touches*, in *Œuvres romanesques complètes*, éd. J. Petit, I, Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»), Paris 1964, p. 869.

²⁶ Su questo aspetto si vedano le conclusioni di X. Bourdenet, *Le Chevalier des Touches ou l'Histoire incarnée*, in *Corps, littérature, société (1789-1900)*, éd. J.-M. Roulin, Publications de l'Université de Saint-Étienne, Saint-Étienne 2005, pp. 201-214. Del resto, Aimée arrossisce anche di fronte al fidanzato Jacques (Barbey, *Le chevalier des Touches* cit., p. 789), che porta lo stesso nome del cavaliere.

²⁷ Ma si veda lo studio di F. Kerlouégan, *Ce fatal excès du désir. Poétique du corps romantique*, Champion, Paris 2006.

La doppia vergogna

La distinzione tra vergogna fisico-sessuale e sociopolitica risponde soprattutto alla comodità dell'analisi e all'esigenza di mostrare delle specificità rilevanti. Il caso di Claire de Duras può giustificarla ulteriormente: in una produzione segnata dall'ostacolo amoroso e dall'esclusione del diverso, è lecito distinguere il fattore razziale (*Ourika*), sociale (*Édouard*) e sessuale (*Olivier ou le secret*). Più spesso, tuttavia, queste diverse dimensioni possono manifestarsi simultaneamente, fenomeno che invita a non considerare rigido il discrimine²⁸. Ciò è vero per la maggior parte dei testi qui analizzati, compresi quelli di Claire de Duras²⁹.

Si delinea semmai un ulteriore distinguo di natura sociale, tra personaggi patrizi e plebei, e ideologica, tra autori conservatori e progressisti. Ma anche in questo caso, è quanto mai opportuno evitare schematizzazioni. Ad esempio, è noto che l'insistenza del romanzo francese della Restaurazione sul tema dell'impotenza fisica è emblematica della stagnazione dell'aristocrazia nel mondo postrivoluzionario³⁰. I diversi testi possono essere letti in una prospettiva socioculturale nella quale la disfunzione sessuale (mai rappresentata, al massimo suggerita) rimanda a un'incapacità di agire e di situarsi in un'economia basata ormai sulla finanza e sugli affari. Ora, le posizioni politiche degli autori divergono: Latouche è repubblicano, Stendhal bonapartista ed entrambi considerano con evidente diffidenza il salotto monarchico della duchessa de Duras, influente sotto la Restaurazione. Ma quest'ultima presenta a sua volta una formazione illuministica, oltre a una spiccata sensibilità per la tematica dell'esclusione³¹.

La satira dell'Ancien Régime affiora nell'*Olivier* di Latouche, e quella della Restaurazione, con maggiori sfumature, in *Armance* di Stendhal. Al confronto, l'*Olivier* di Claire de Duras, ambientato in un tardo Ancien Régime di estrema vaghezza, appare estraneo alla precisione realistica e sbilanciato sull'introspe-

²⁸ Sull'interconnessione dei fattori psicosessuali e sociali della vergogna si veda V. de Gaulejac, *Les sources de la honte* [1996], Seuil, Paris 2015, pp. 183-185 e *passim*.

²⁹ Ad esempio, I. Rosi (*Il gioco del doppio senso nei romanzi di Madame de Duras*, in «Rivista di Letterature Moderne e Compare», XL, 2, 1987, pp. 139-159) interpreta tutti e tre i romanzi nella prospettiva dell'impotenza, che a rigore segnerebbe solo *Olivier ou le secret*, mentre X. Bourdenet, nel suo studio su *Sentiment, histoire et société chez Mme de Duras* (*Ourika, Édouard*), in *La tradition des romans de femmes, XVIII^e-XIX^e siècles*, eds. C. Mariette-Clot, D. Zanone, Champion, Paris 2012, pp. 297-311, analizza i primi due in chiave sociocritica.

³⁰ Rimando ai due studi principali sull'argomento: M. Waller, *The Male Malady. Fictions of Impotence in the French Romantic Novel*, Rutgers University Press, New Brunswick 1993; Y. Citton, *Impuissances: défaillances masculines et pouvoir politique de Montaigne à Stendhal*, Aubier, Paris 1994.

³¹ «Je ne sais faire que cela», scrive in proposito a Chateaubriand il 15 luglio 1822 (cit. in Mme de Duras, *Ourika. Édouard. Olivier ou le secret* cit., p. 313).

zione psicologica. Nella fattispecie, la lettura politica è quindi non impossibile, ma totalmente traslata. In compenso, l'evocazione della Rivoluzione francese e del Terrore assume una notevole consistenza in *Ourika*. Naufragate rapidamente le iniziali speranze di palingenesi, la Rivoluzione costituisce per l'eroina un motivo supplementare di vergogna, perché la sanguinosa rivolta nera di Santo Domingo (1791) non fa che accentuare l'interiorizzazione dei pregiudizi razziali: «jusqu'ici je m'étais affligée d'appartenir à une race proscrite; maintenant j'avais honte d'appartenir à une race de barbares et d'assassins»³².

In una prospettiva diversa, *Le Lépreux* di Xavier de Maistre può essere letto in relazione al trauma rivoluzionario esperito dall'aristocrazia. L'interlocutore del lebbroso, militare sabaudo in guerra contro la repubblica francese, mostra infatti un'empatia che tende all'identificazione e lo espone di fatto al contagio del morbo³³. Ma è in Barbey, cantore della controrivoluzione nel contesto storico del Secondo Impero, che si può rinvenire un punto di vista più schiettamente monarchico. La stessa opzione nostalgica del romanzo storico scottiano-balzachiano può confermare l'ideologia del testo. E la scena di denudamento di Aimée, così ricca di implicazioni come si è accennato, non si sottrae a una lettura politica: il corpo oggettivato ed esposto impietosamente allo sguardo dei rivoluzionari non è solo femminile, ma aristocratico. La situazione può evocare il tracollo della nobiltà, suggerito anche dalla visione grottesca della Restaurazione che prevale nel romanzo e dalla denuncia dell'ingratitude dei Borboni verso gli Chouans. Risulta comunque chiaro che la rappresentazione della crisi dell'aristocrazia non è appannaggio degli avversari, ma può manifestarsi dall'interno, negli stessi sostenitori.

Al confronto, la tesi progressista di Sophie Gay appare inequivocabile. La vicenda di Anatole mostra un evidente retaggio illuministico. Il protagonista, con l'aiuto dell'amata, finisce col superare la vergogna timorosa che lo attanaglia. La frivola e cinica *bonne compagnie* della Francia assolutista non è più in grado di dettare legge e di escludere i devianti. Questa denuncia è ripresa e approfondita da Claire de Duras nel suo romanzo più sociale, *Édouard*, anch'esso ambientato prima del 1789. La ragione per la quale Édouard e Natalie, pur amandosi, non possono sposarsi è unicamente il divario di ceto: lui è borghese, lei nobile. In un episodio eloquente, Édouard assiste a un ballo esclusivo nella tribuna riservata ai borghesi, separati dal bel mondo da una ringhiera, e si nasconde dietro una tenda per non farsi vedere. I suoi vicini gli paiono così

³² Ivi, p. 77.

³³ Al termine del racconto, l'ufficiale vuole stringere la mano al lebbroso e gli propone uno scambio epistolare. Il lebbroso rifiuta quella che teme sia un'amicizia illusoria. Ricordo che il racconto si basa su fatti realmente accaduti in epoca rivoluzionaria.

volgari da suscitare in lui una vergogna di classe. Poco dopo, Édouard viene ammesso tra i nobili e può danzare con Natalie, ma anche questa esperienza si traduce in un profondo e umiliante disagio. La situazione è ulteriormente aggravata dal senso di colpa per il tradimento della propria classe di origine. Saltando la barriera sociale, Édouard sente di rinnegare le proprie radici, rappresentate potentemente dall'istanza paterna:

Qu'il est indigne à moi de désavouer ainsi au fond de mon âme le rang où je suis placé, et que je tiens de mon père!
 [...] ce nom de mon père dont j'ai la lâcheté de rougir!
 [...] C'est ainsi que tout me blessait [...], tout portait un germe de souffrance pour mon âme, et d'humiliation pour mon orgueil³⁴.

Questa vergogna raddoppiata e simmetrica, verso il proprio ceto e verso quello più alto dell'amata è, come vedremo, l'aspetto più moderno e innovativo del romanzo. Altrimenti, conformemente alla morale dell'Ancien Régime che permea la vicenda, la vergogna si pone classicamente in termini di disonore³⁵. Édouard non osa sfidare il pregiudizio sociale, audacia alla quale la sua compagna si dice disposta, ed è questa debolezza del protagonista a determinare, in definitiva, l'esito catastrofico della vicenda. La denuncia dei pregiudizi di casta si accompagna quindi a un motivo più nascosto, di fatto una situazione di crisi della mascolinità.

La dimensione politica interviene anche nella concezione pessimistica che abbiamo visto all'opera nell'androgino di Latouche. L'autore opta per il romanzo storico contemporaneo, ambientando *Fragoletta* a Napoli e a Parigi nel fatidico 1799, dunque nel quadro del duplice fallimento della Repubblica partenopea e della Rivoluzione francese alle soglie del Consolato. La creatura mitica incarnata da Camille, per metà aristocratica e per metà popolana, diventa così l'allegoria della palingenesi rivoluzionaria sconfitta. L'androgino, da creatura potenziata e immagine di pienezza (*utrumque* di Ovidio), si trasforma nel suo contrario, in un *neutrum* che risulta dalla doppia negazione del maschile e del femminile³⁶. L'ermafrodito diventa un eunuco. Nel testo, l'insegna napoletana di una "fabbrica di castrati", cioè di un luogo dove si eviravano i ragazzi destinati al canto, è assunta esplicitamente come simbolo

³⁴ Ivi, pp. 139-142. Sul concetto di umiliazione, nei suoi aspetti giuridici, storico-politici e letterari, si veda *L'humiliation. Droit, récits et représentations (XII^e-XXI^e siècles)*, eds. L. Faggion, Ch. Regina, A. Roger, Classiques Garnier, Paris 2019.

³⁵ «Point de bonheur avec la honte [...] Le déshonneur! C'est comme l'impossible», Mme de Duras, *Ourika. Édouard. Olivier ou le secret* cit., p. 159; si vedano anche le pp. 155, 171 e 178.

³⁶ Ovidio, *Metamorfosi*, IV, v. 379 (mito di Ermafrodito e Salmace).

della restaurazione borbonica³⁷. L'insegna era stata cancellata nella breve stagione della Repubblica partenopea, ispirata alla Rivoluzione francese. Anche in *Sarrasine* di Balzac, il fenomeno oscurantista degli evirati cantori italiani si contrappone al razionalismo progressista dei Lumi, ma la morale è diversa o almeno ambigua, visto che la castrazione di Zambinella ha il suo rovescio positivo in un eccezionale talento canoro e perfino in una notevole prosperità finanziaria, che giunge intatta fino alla Restaurazione³⁸. La creatura umiliata ha qui una sua rivincita non solo artistica, ma economica.

Infine, un'interessante variazione sulla vergogna sociopolitica è offerta da George Sand nella seconda versione di *Lélia* (1839). Il romanzo suggerisce la freddezza sessuale dell'eroina, dovuta a un profondo disagio nel rapporto con il genere maschile e a un radicale rifiuto della subalternità femminile. In questo senso, *Lélia* costituisce uno sviluppo in direzione protofemminista della narrativa francese dell'impotenza. Le donne sandiane non sembrano vergognarsi delle loro audacie: Lélia, altera e orgogliosa, è immune dalla vergogna, o meglio, la previene rinunciando all'atto sessuale³⁹; la sorella Pulchérie, sensuale cortigiana, la ignora: «braver la honte, c'est ma vertu; c'est ma force, comme la vôtre est de l'éviter». Come in *René*, ma in una prospettiva anticlericale ben diversa, è l'istanza religiosa a tentare di imporla. Sarà infatti l'Inquisizione a infliggere a Lélia, divenuta badessa progressista, «l'humiliation et la honte», deponendola dalla sua carica e relegandola in un convento sperduto⁴⁰. Lélia, scoraggiata, accetta filosoficamente queste ritorsioni e si lascia morire, senza cedere al ricatto del pentimento.

Ma un'altra forma di vergogna si manifesta nel romanzo. In un insolito monologo, Pulchérie, coricata accanto a un amante occasionale, medita sulla propria condizione e la confronta con le fatiche del lavoratore oppresso, che incita mentalmente alla ribellione sociale:

Abaïssons les rideaux entre le jour et notre joie honteuse! [...] Soleil, ne pénètre pas dans cette chambre, n'éclaire pas ce front flétri par la débauche [...]! Et toi, vassal, victime, porteur de haillons; toi esclave, toi travailleur, [...] regarde-nous

³⁷ «Qui si castrano i puti miravigliosamente [sic]. [...] La restauration [...] est peinte dans cette enseigne», Latouche, *Fragoletta* cit., p. 311.

³⁸ Cfr. la lettura di M. Serres, *L'hermaphrodite* [1987], in Balzac, *Sarrasine* cit., pp. 67-183, che si contrappone a quella, celebre, di R. Barthes, *S/Z*, Seuil, Paris 1970.

³⁹ Sulla vergogna "preventiva", non lontana dalla *mauvaise honte*, si veda S. Jossa, *Vergogna*, in *Dizionario dei temi letterari*, a cura di R. Ceserani, M. Domenichelli, P. Fasano, Utet, Torino 2007, *sub voce*.

⁴⁰ Sand, *Lélia*, éd. P. Reboul, Gallimard, Paris 2004, pp. 152 e 534.

bien tous les deux. [...] écrase ces êtres parasites, qui mangent ton pain et te volent jusqu'à ta place au soleil!⁴¹

L'intero scenario della vergogna è evocato: la clandestinità, la penombra e la minaccia della luce solare (quasi un richiamo, questo, alla Fedra raciniana)⁴²; e soprattutto, lo sguardo altrui che circoscrive, reifica e condanna il soggetto. La doppia vergogna è qui morale e politica, ma la riprovazione della prostituzione, e soprattutto dell'edonismo frivolo e fine a se stesso, è eclissata da ragioni ideologiche: ci si vergogna principalmente dei propri privilegi sociali.

Così, il campionario romantico francese può mostrare un'evoluzione da una concezione aristocratica dell'onta e del disonore, e da una concezione moralistica del pudore e del ritegno, a una dimensione pienamente sociale e duplice della vergogna, che coinvolge simultaneamente i dominanti e i dominati, come attesta almeno il caso di Édouard. Vergogna di appartenere ai dominati per nascita, ma anche di aver tradito questa origine accedendo al mondo dei dominanti. In questo senso, risulta palese e notevole l'anticipazione della «honte d'avoir honte» di Camus e della rielaborazione contemporanea, non più nell'ambito della trasposizione narrativa ma in quello della scrittura di sé, e segnatamente dell'*autosociobiographie*⁴³. Parallelamente, gli accenni alle condizioni invivibili delle diversità di genere gettano le basi di un lungo e sofferto processo di emancipazione. La vergogna di sé ne è la tappa obbligata, e insieme la sfida al proprio superamento.

⁴¹ Ivi, pp. 504-505.

⁴² J. Racine, *Phèdre*, I, 3, v. 155 e IV, 6, vv. 1241-1242.

⁴³ Cfr. Gaulejac, *Les sources de la honte* cit., pp. 170-174, per quanto concerne il romanzo autobiografico di A. Camus, *Le premier homme*, Gallimard, Paris 1994. Per l'*autosociobiographie*, cfr. A. Ernaux, *La honte*, Gallimard, Paris 1997 e *La honte, manière d'exister, enjeu d'écriture*, in *Lire, écrire la honte*, éd. B. Chaouat, Presses Universitaires de Lyon, Lyon 2007, pp. 307-319; P. Bourdieu, *Esquisse pour une auto-analyse*, Raisons d'agir, Paris 2004; D. Eribon, *Retour à Reims*, Fayard, Paris 2009.

Claudia Cao

«It is a most miserable thing to feel ashamed of home». La vergogna delle origini e la *Bildung* mancata in *Great Expectations* di Charles Dickens

ABSTRACT This contribution examines the role of shame in Pip's attempt to rise to the status of gentleman. Since in Victorian culture the term "gentleman" applies not only to the moral sphere, but also to the economic one and that of manners, the two different meanings of shame – as social and moral emotion – in this novel are interdependent. In the social sense, shame allows the reader to evaluate the protagonist's actions, while in the moral one it explains his unsuccessful *Bildung* in terms of the loss of dignity and self-respect. Pip's attempts to get rid of his commonness to become worthy of Estella, indeed, result in his feeling ashamed of his two paternal figures, models of that gentility that he will not be able to achieve. On the structural level, the protagonist's need to create alternative possible plots and identities for himself and to deny his shame affects the family romance on which the whole plot of the novel is based.

KEY WORDS *Bildungsroman*; Charles Dickens; *Great Expectations*; Gentleman; Shame.

1. La vergogna gioca un ruolo chiave nel percorso di formazione di Pip, protagonista di *Great Expectations* (1861)¹. È all'origine dei suoi sforzi di auto-miglioramento sin dall'infanzia, è la forza propulsiva dietro il suo desiderio di ascesa sociale, e del conseguente intrappolamento nella rete di inganni e falsi valori di cui prenderà coscienza nel finale, è l'emozione che più di tutte veicola la morale conclusiva, quando Pip, nel confronto con gli altri, assume consapevolezza di sé e di ciò che vuole essere. La funzione della vergogna è pertanto analizzabile attraverso due prospettive atte a illuminare lo scarto che questo *Bildungsroman* genera rispetto alla produzione coeva²: la vergogna riveste infatti un ruolo determinante tanto nel percorso di affermazione sociale del protagonista quanto in relazione alla definizione della sua identità.

Anche l'opera dickensiana riflette, almeno in parte, quel campo di tensioni individuato da Moretti come focale nel romanzo di formazione, terreno particolarmente fecondo per l'osservazione delle dinamiche che coinvolgono non

¹ L'edizione adottata è C. Dickens, *Great Expectations. Authoritative Text. Backgrounds. Contexts. Criticism*, a cura di E. Rosenberg, W. Norton and Company, New York 1999.

² Cfr. F. Moretti, *Il romanzo di formazione*, Einaudi, Torino 1999, pp. 201-255.

solo i protagonisti nel loro processo formativo – spesso coincidente con quello di ascesa sociale – ma anche la dialettica tra classi differenti. Adottando la nota formula lukacsiana, si può asserire che la storia di Pip, come gli altri *Bildungsromane*, è testimonianza del tentativo di compromesso o sintesi tra la borghesia, ormai sempre più ricca e potente, e l'aristocrazia, modello di *gentility* che definisce l'identità dei gruppi sociali borghesi nella sfera delle relazioni sociali³.

In quanto interdipendenti e strettamente vincolate al tentativo del protagonista di elevarsi allo *status* di *gentleman*, le due diverse forme di vergogna – sociale e morale – presentano ampie aree di intersezione, giacché nella cultura vittoriana il termine *gentleman* non investe solo la sfera economica ma anche l'aspetto morale e comportamentale⁴. In linea con quanto osservato da Carnevale⁵, si può pertanto affermare che l'intero percorso di formazione di Pip si traduca in un imparare, conoscere e conoscersi attraverso il patire la vergogna.

La prima forma in cui il protagonista esperisce questo sentimento è nell'accezione di emozione sociale, eteronoma⁶ che segnala l'incapacità e il desiderio del protagonista di «live up to norms, ideals and standards that are primarily public»⁷. Sotto questo profilo, la vergogna implica necessariamente la valutazione altrui, di un pubblico gradualmente interiorizzato che condiziona le sue scelte e le sue azioni, e il cui giudizio conta proprio perché rispecchia ciò che è stabilito dalle convenzioni sociali. La vergogna in questo caso scaturisce dal senso di sottomissione, inferiorità e subordinazione focali nella dialettica tra il protagonista e il gruppo sociale a cui anela accedere o di cui intende ottenere il riconoscimento e l'approvazione⁸.

È tuttavia a partire dalla seconda metà del romanzo che prevale il ruolo della vergogna come emozione dell'autoconsapevolezza⁹, necessaria alla definizione dell'identità nel confronto con gli altri sul piano morale. In questa seconda declinazione non ha più come oggetto semplicemente le azioni compiute dal

³ Cfr. Moretti, *Il romanzo di formazione* cit., p. 78.

⁴ Cfr. K. Sell, *The Narrator's Shame: Masculine Identity in Great Expectations*, in «Dickens Studies Annual», XXVI, 1998, p. 204, e R. Gilmour, *Introduction*, in *The Idea of Gentleman in the Victorian Novel* (edizione ebook), Routledge, Abingdon-New York 1981: «[...] between these and other time-honoured ranks, and those who aspire to the status, lay the universal assumption that gentlemanliness [...] transcended rank between it was a moral and not just a social category».

⁵ A. Carnevale, *L'imbarazzo della vergogna. Una ricerca sulle condizioni di possibilità di un'emozione sociale*, in *La Vergogna / The Shame* (special issue), a cura di E. Antonelli, M. Rotili, *Sensibilia* V, Mimesis, Milano-Udine 2012, p. 66.

⁶ H.L. Maibom, *The Descent of Shame*, in «Philosophy and Phenomenological Research», LXXX, 2010, p. 567; C. Calhoun, *An Apology for Moral Shame*, in «The Journal of Political Philosophy», XII, 2004, 2, p. 129.

⁷ Ivi, p. 568.

⁸ Cfr. Maibom, *The Descent of Shame* cit., pp. 567-568.

⁹ F. Miniati, *Emozioni: la vergogna*, in «Studi Sulla Formazione», 1, 2009, 1, p. 87.

protagonista, ma il significato che esse assumono per la definizione della sua identità e per il mantenimento del rispetto di sé¹⁰. È in questo caso un'emozione comprensiva della colpa, aspetto indubbiamente più valorizzato negli studi su questo romanzo¹¹ che in minor misura si sono focalizzati sul ruolo della vergogna¹².

Pip, orfano cresciuto presso una fucina con la sorella e il cognato Joe, il fabbro del villaggio, scopre infatti questo sentimento alla sua prima visita a Satis House, quando entra in contatto con la ricca Miss Havisham e la bella figlia adottiva Estella. Le umiliazioni subite sotto lo sguardo altero della ragazzina gli fanno acquisire consapevolezza del suo essere *common*, aggettivo connotato in senso dispregiativo anche in termini sociali, sia nell'accezione di 'ordinario' sia di rozzo, volgare e indegno. La principale ambizione di Pip da questo momento diventa liberarsi della propria *commonness* per essere degno di Estella, e i giudizi della bambina su di lui sono il primo motore della vergogna per la propria casa, le proprie origini e le proprie maniere. Dickens riprende naturalmente l'annoso dibattito sulla relazione tra le origini e lo status di *gentleman*, per mostrare l'indebolimento di una stretta interconnessione tra i due aspetti in un'età di rinnovamento come quella vittoriana. Mentre per secoli la nascita è stata considerata fattore primario, giacché «the man of family and liberal education would have greater opportunity for acquiring gentle manners and

¹⁰ A. Fussi, *Per una teoria della vergogna*, ETS, Pisa 2018, p. 10.

¹¹ Il contributo più noto è quello di J. Moynahan, *The Hero's Guilt: The Case of Great Expectations*, in *Great Expectations* cit., pp. 654-663.

¹² Oltre al già citato Sell, *The Narrator's Shame*, si veda anche R. Newsom, *The Hero's Shame*, in «Dickens Studies Annual», XI, 1983, pp. 1-24, che affronta il tema anche in riferimento a *Great Expectations*. Sulla scia della proposta di Newsom (p. 6) e della definizione di Piers di vergogna, si può asserire che la colpa sia una conseguenza del tentativo fallito di Pip di raggiungere un io ideale, soprattutto per le scelte che questo tentativo comporta. La colpa è più legata alle responsabilità nelle azioni, mentre la vergogna implica il vero senso dell'io, dell'identità (cfr. G. Piers, M. B. Singer, *Shame and Guilt: A Psychoanalytic and Cultural Study* (1953), Norton, New York 1971, pp. 23-24: «Whereas guilt is generated whenever a boundary (set by the super-ego) is touched or transgressed, shame occurs when a goal (presented by the ego ideal) is not being reached. It thus indicates a real "shortcoming." Guilt anxiety accompanies transgression, shame, failure»). In questa accezione, si registra una completa corrispondenza tra il significato di vergogna in italiano e in lingua inglese, giacché anche il primo significato di 'shame' rimanda alla perdita di rispetto o stima dovuto alla consapevolezza di un comportamento sbagliato (cfr. C. Soanes, A. Stevenson (a cura di), *Oxford Dictionary of English*, Oxford University Press, Oxford 2006, p. 1622). Tuttavia, va precisato come il sostantivo 'shame' acquisisca ulteriori sfumature che sconfinano nell'area semantica del disonore, del pudore (che solo in alcuni contesti trovano corrispondenza con il termine italiano) e del termine 'peccato' (cfr. *ibid.*: «a regrettable or unfortunate situation or action»). Un'interessante suggestione – in riferimento alla fenomenologia della vergogna in *Great Expectations* in termini di nascondimento, negazione e maschere sociali che il protagonista acquisisce – è dato dal legame con 'sham' derivante da una variante dialettale di 'shame' (*ibid.*) e afferente all'area semantica della finzione e del falso.

practicing gentle behaviour»¹³, l'accessibilità di questo riconoscimento anche per le classi medie stava iniziando a minare il peso della nascita e della sfera unicamente sociale nell'attribuzione dello statuto di *gentleman*, a favore della sfera morale e valoriale.

Nonostante l'arrivo di un'improvvisa fortuna durante l'apprendistato da fabbro consenta a Pip di accedere all'*upper class*, gli manca un'educazione che ne sancisca la *gentility*. Il timore di smascheramento da cui scaturisce la sua vergogna nel secondo libro vede tra i principali oggetti di questa emozione i due 'padri': da una parte il cognato Joe (e per estensione la saggia e umile amica del villaggio, Biddy) e dall'altra il padre putativo Magwitch, che si rivela essere il reale benefattore di Pip al suo ritorno a Londra dopo anni di esilio in Australia. Magwitch è, infatti, il forzato che Pip da bambino ha aiutato e non ha denunciato dopo l'evasione dalla galera nei pressi della palude in cui è cresciuto. È nella dialettica tra Pip e i due padri, tra Pip e le proprie origini, che si trova il cuore della riflessione dickensiana sulle ambiguità di questo ideale morale e sociale insieme: la vergogna di Pip si rivolge infatti verso l'oggetto sbagliato e fa del percorso educativo del protagonista un percorso di perdita di tutti quei «values of family life, social responsibility» su cui si basa il vero ideale di rispettabilità dickensiana, «as opposed to the sham respectability of fashionable clothes»¹⁴.

Se il merito di Dickens in quest'opera è di aver perciò strettamente legato una riflessione ricorrente in gran parte dei suoi romanzi – quella sull'avidità delle classi più elevate e quella sul desiderio di ascesa sociale – con il tema dell'amore, un amore concepito come forza che guida e che controlla le azioni del protagonista¹⁵, la sua ironia si fa in questo caso ancora più amara per la scelta di alterare lo schema convenzionale del *Bildungsroman*, e, anziché confermare o elevare le origini dell'eroina, legarle a quelle del forzato e padre putativo che Pip ha ripudiato al suo ritorno a Londra¹⁶. In questo modo, come osserva Gilmour¹⁷, l'opera dickensiana riflette la condizione culturale della classe media vittoriana. Tutto ciò da cui scaturisce la vergogna del protagonista – la

¹³ R. Gilmour, *Introduction*, in *The Idea of Gentleman* cit.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Cfr. G. Smith, *Dickens, Money and Society*, University of California Press, Berkeley 1968, pp. 174-175.

¹⁶ N. Frye, *Dickens and the Comedy of the Humours* (1967), in *Experience in the Novel. Selected Papers from the English Institute*, a cura di R.H. Pearce, Columbia University Press, New York 1968, pp. 49-81.

¹⁷ Cfr. Gilmour, *The Idea of Gentleman* cit., cap. IV: «[...] criminality and civilization, violence and refinement, Magwitch and Estella, are not warring opposites but intimately and inextricably bound together».

propria nascita e le origini del suo denaro – è intimamente e inestricabilmente connesso a quel tentativo di affinamento e di civilizzazione che Pip, come la classe che rappresenta, sta compiendo.

Quello dell'abbassamento delle origini dell'eroina in realtà non è il primo segnale della volontà di rovesciamento dei *topoi* convenzionali del romanzo di formazione. Il principale sovvertimento del modello ottocentesco passa infatti attraverso lo spostamento di un altro *topos* funzionale all'*happy ending*, l'eredità fortuita, che viene collocata all'origine del processo di formazione, amplificando le ragioni della vergogna e l'esposizione del protagonista al giudizio della classe di cui desidera entrare a far parte, rafforzando così il legame tra le ragioni della vergogna e la necessità di mascheramento.

L'esame del percorso di formazione di Pip, fino alla caduta finale, ultima espressione della vergogna del protagonista, metterà in evidenza come filo conduttore nelle varie sfumature assunte da questa emozione sia il legame tra vergogna e necessità di coprire, di nascondere, di sottrarsi all'esposizione e al giudizio proprio e altrui intrinsecamente presenti nel sentimento stesso¹⁸. Nei tre libri dell'opera, il nesso tra vergogna e mascheramento acquisirà diverse declinazioni: dalle sue più esplicite manifestazioni, sotto forma di nascondimento del viso, in quanto parte del corpo maggiormente inerente alla definizione dell'identità, a quelle implicite, legate all'area semantica della finzione e della menzogna. Dalla negazione della vergogna stessa alla creazione di *possibilia* e di identità alternative per il protagonista, la vergogna in questo romanzo si esprime non solo attraverso le maschere sociali da lui indossate, ma, sul piano strutturale, nel romanzo familiare¹⁹ che informa l'intero *plot* del romanzo²⁰.

¹⁸ Cfr. Newsom, *The Hero's Shame* cit., p. 8.

¹⁹ Cfr. S. Freud, *Der Familienroman der Neurotiker*, in «Sexual-Probleme», 4, 1908 (trad. it. *Il romanzo familiare dei nevrotici*, in Id., *Opere*, a cura di C.L. Musatti, vol. V, Bollati Boringhieri, Torino 1981, pp. 469-474).

²⁰ Va precisato che la parola 'shame', in linea con quanto avviene nel corso dell'Ottocento nella produzione vittoriana, ha un ridotto numero di occorrenze in *Great Expectations*, mentre ad apparire più di frequente è l'aggettivo 'ashamed', perciò l'emozione del provare vergogna, e, come la mia analisi intende illustrare, le sue manifestazioni (cfr. F. Moretti, *The Bourgeois: Between History and Literature*, Verso, New York 2013 (trad. it. *Il borghese: tra storia e letteratura* (edizione ebook), Einaudi, Torino 2017, cap. III: «Gli aggettivi vittoriani funzionano mediante lievi pennellate di poche pretese [...] che si accumulano in modo quasi impercettibile, andando a comporre una «mentalità» per la quale è impossibile trovare un'esplicita dichiarazione che la sostenga. E un tratto tipico di questa mentalità è il fatto che i valori morali non si collocano in primo piano *come tali* (come era invece per i giudizi all'inizio dell'Ottocento), ma restano inscindibilmente legati alle emozioni»). Sulla ricorrenza di termini come 'shame' o dei giudizi di valore nella produzione vittoriana si veda tutto il paragrafo del cap. III "Prosa V. Aggettivi vittoriani", in cui si riporta lo studio quantitativo di Ryan Heuser e Long Le-Khac reperibile nella pagina del Literary Lab di Stanford, che ha dimostrato come i giudizi di valore nell'Ottocento siano divenuti – paradossalmente, osserva lo stesso Moretti – meno frequenti e più indiretti.

2. Partire dallo schema attanziale dell'opera e inquadrare la posizione del protagonista rispetto ai modelli sociali e morali tra cui si trova a scegliere consente di comprendere appieno l'interrelazione tra le differenti forme di vergogna, come emozione sociale e morale insieme. A differenza della gran parte dei romanzi di formazione, in cui la distinzione tra figure positive e negative è sempre chiara e netta sulla scia degli schemi convenzionalmente fiabeschi²¹, *Great Expectations* è un romanzo in cui doppi e simmetrie giocano una funzione cruciale anche per la mobilità dei componenti e dei ruoli al suo interno. Sin dalla celebre lettura di Frye²² è stato messo in evidenza come la formazione di Pip sia in gran parte compromessa dalla sua inconsapevole condizione di stallo tra due blocchi: uno di origine istituzionale, stabilito e riconosciuto socialmente (formato dalla famiglia, Miss Havisham, Estella e dagli avvocati che lo hanno in tutela al momento dell'acquisizione dell'inattesa fortuna) e uno di origine antistituzionale, rappresentato da Magwitch. Le ambiguità caratterizzanti il blocco istituzionale ricoprono un ruolo centrale nel fallimento del percorso di formazione di Pip: in particolar modo, il nucleo femminile costituito dalla sorella, da Estella, ma soprattutto Miss Havisham, svolge una funzione repressiva nei suoi confronti e si contraddistingue per l'atteggiamento tirannico, giacché, come osserva Frye, stabilisce falsi valori che annientano la libertà di coloro che li condividono²³.

Nel gioco di slittamenti e nella tendenziale mobilità dei personaggi tra due i blocchi – poiché lo stesso Magwitch di converso si rivelerà un modello morale nonostante la provenienza dal mondo dell'illegalità – solo tre figure si mantengono stabili e costituiscono il polo positivo della storia: il cognato Joe, uno dei due padri putativi del protagonista, che continua a rimanere per lui un riferimento fino alla conclusione, quando Pip avrà perso la sua fortuna e le sue speranze; l'amica e potenziale amore adolescenziale Biddy, nonché voce della sua coscienza²⁴, ed Herbert Pocket, *chaperon* che affianca Pip nel suo percorso di ingentilimento a Londra dopo l'acquisizione della ricca fortuna.

Nelle ambiguità strutturali sin qui delineate è contenuta in germe la causa del fallimento della *Bildung* di Pip. La prima trasgressione dei modelli e dei valori di riferimento trasmessigli da Joe sin dall'infanzia avviene durante il

²¹ Cfr. H. Stone, *Dickens And The Invisible World. Fairy Tales, Fantasy, and Novel-Making*, Macmillan, London-Basingstoke 1979, p. 232; Moretti, *Il romanzo di formazione* cit., p. 206.

²² Cfr. Frye, *Dickens and the Comedy of the Humours* cit.

²³ Ivi, p. 85. Si vedano le parole con cui Pip definisce l'influsso di Estella sulla sua vita a p. 179: «Estella was the inspiration of it, [...] though she had taken such strong possession of me, [...] though her influence on my boyish life and character had been all-powerful, I did not, even that romantic morning, invest her with any attributes save those she possessed».

²⁴ Sell, *The Narrator's Shame* cit., p. 205.

primo incontro con Estella, con la scoperta della vergogna per il proprio *status* e le proprie origini:

“He calls the knaves, Jacks, this boy!” said Estella with disdain, before our first game was out. “And what coarse hands he has! And what thick boots!” I had never thought of being ashamed of my hands before; but I began to consider them a very indifferent pair. Her contempt for me was so strong, that it became infectious, and I caught it. [...] I took the opportunity of being alone in the court-yard to look at my coarse hands and my common boots. My opinion of those accessories was not favorable. They had never troubled me before, but they troubled me now, as vulgar appendages. I determined to ask Joe why he had ever taught me to call those picture-cards Jacks, which ought to be called knaves. I wished Joe had been rather more genteelly brought up, and then I should have been so too²⁵.

Sotto lo sguardo sdegnato di Estella, Pip è investito da un senso di nudità e piccolezza, e l'immediata interiorizzazione del suo sguardo e del giudizio della bambina lo porta a imputare non tanto a se stesso quanto a Joe la responsabilità della propria *commonness*.

La vergogna ha su di lui due effetti principali, strettamente connessi alla necessità di mascheramento: come lo stesso Pip dichiara, è la prima fonte di creazione e invenzione di un nuovo possibile narrativo, e di conseguenza di un io che da questo momento intenderà realizzare per sopperire al senso di esclusione provato a Satis House; in secondo luogo la vergogna è il tramite che favorisce l'infrazione e contaminazione della sfera domestica e familiare, violata dall'accesso dello sguardo di Estella tramite Pip.

Il nesso tra vergogna e nuovi *possibilia* emerge quando questi, di ritorno dalla prima visita a Satis House, riporta ai familiari una versione fittizia di quanto avvenuto:

“She was sitting,” I answered, “in a black velvet coach [...]” And Miss Estella – that’s her niece, I think – handed her in cake and wine at the coach-window, on a gold plate. And we all had cake and wine on gold plates. And I got up behind the coach to eat mine, because she told me to. [...] “Four dogs,” [...] And they fought for veal cutlets out of a silver basket. [...] “We played with flags,” I said²⁶.

La vergogna in questo caso ha valore inibitorio e prospettico²⁷, giacché

²⁵ Dickens, *Great Expectations* cit., pp. 52-53.

²⁶ Ivi, pp. 57-58.

²⁷ Cfr. Fussi, *Per una teoria della vergogna* cit., p. 118.

intende prevenire le ulteriori umiliazioni che il protagonista subirebbe dalla sorella Joe e dallo zio Pumblechook se scoprissero il reale svolgimento dell'incontro. Pip si vergogna della vergogna che i familiari proverebbero per le umiliazioni che ha subito²⁸, poiché si sente inadeguato rispetto alle attese generate da quella giornata. Comprende, infatti, che da quella nuova conoscenza non giungerà la fortuna desiderata, che Miss Havisham non sarà la madrina benevola in cui la famiglia ha sperato, e attribuisce alle proprie origini indegne le cause del trattamento ricevuto:

And then I told Joe that I felt very miserable, and that I hadn't been able to explain myself to Mrs. Joe and Pumblechook, who were so rude to me, and that there had been a beautiful young lady at Miss Havisham's who was dreadfully proud, and that she had said I was common, and that I knew I was common, and that I wished I was not common, and that the lies had come of it somehow, though I didn't know how²⁹.

Alla scoperta della vergogna, entrambe le reazioni di Pip sono riconducibili al bisogno di sottrarsi all'esposizione per le umiliazioni subite: nascondersi il volto in un angolo contro il muro³⁰ ha la medesima funzione preventiva della creazione di una versione artefatta degli avvenimenti³¹. A livello microtestuale, questo primo episodio di creazione di un nuovo possibile narrativo anticipa quanto avverrà a partire dal secondo libro con l'acquisizione della fortuna inaspettata: come in questo caso Pip crea una verità alternativa per uscire dalla propria *commonness*, che gli consente di celare la sua condizione di esclusione agli occhi degli altri, così anche nel secondo libro, nonostante le molteplici delusioni e umiliazioni ricevute da Miss Havisham, attribuisce a lei la volontà della sua ascesa sociale. Nobilitando le origini della propria fortuna, inaugura inconsapevolmente un romanzo familiare che gli consente di celare al contempo la sua esclusione dal mondo cui sta cercando di accedere e la vergogna del legame con il mondo dell'illegalità.

Il secondo effetto della scoperta della vergogna è quello che causerà il fallimento della sua *Bildung*, e da cui avrà origine la vergogna sul piano morale, giacché investe la sfera dei valori familiari e implica il superamento della divisione tra sfera pubblica e privata su cui insiste particolarmente *Great Expectations* e la narrativa dickensiana tutta. Esemplificativo in questo senso è il

²⁸ Cfr. Carnevale, *L'imbarazzo della vergogna* cit., p. 67.

²⁹ Dickens, *Great Expectations* cit., p. 59.

³⁰ Cfr. Dickens, *Great Expectations* cit., p. 53.

³¹ Cfr. Newsom, *The Hero's Shame* cit., p. 8.

mutamento che avviene tra i capitoli VII e X, prima e dopo l'incontro con Miss Havisham, in riferimento al tema dell'istruzione. Rispetto al primo episodio del capitolo VII, in cui Pip esprime il desiderio di affinare la sua educazione, di condividere i propri progressi con Joe e trasmettergli la propria conoscenza, la nuova connotazione sociale assunta da quel desiderio di automiglioramento e di elevazione culturale di sé e del cognato, esclusivamente in relazione all'idea di *gentility*, è emblematica della prima infrazione della sfera privata e dell'accesso dello sguardo di Estella per mezzo di Pip. Ciò cui si assiste da questo momento è un passaggio già delineato da Smiles in merito a quel processo di automiglioramento o «self-culture»³² della classe media in età vittoriana: Pip è consapevole che il primo dovere di ogni uomo che voglia elevarsi è anzitutto migliorarsi e istruirsi, ma perde di vista come oggetto di valutazione non sia il successo materiale quanto il valore acquisito dalla persona³³.

La presenza di Estella diviene per lui ossessiva sin dalla mattina del loro incontro, prima sotto forma di allucinazione – che amplifica la sensazione di essere esposto al suo giudizio in qualsiasi luogo e momento³⁴ – e successivamente in termini di sguardo interiorizzato, come ben esemplificano le riflessioni di Pip nel corso della stessa notte:

[...] my young mind was in that disturbed and unthankful state, that I thought [...] how common Estella would consider Joe, a mere blacksmith; how thick his boots, and how coarse his hands. I thought how Joe and my sister were then sitting in the kitchen [...] and how Miss Havisham and Estella never sat in a kitchen, but were far above the level of such common doings. That was a memorable day to me, for it made great changes in me. But it is the same with any life³⁵.

L'irruzione della sfera pubblica e sociale in quella privata investe ogni aspetto della vita familiare di Pip e inaugura la relazione tra la vergogna e l'ingratitudine verso il primo benefattore Joe («It is a most miserable thing to feel ashamed of home. There may be black ingratitude in the thing, and the punishment may be retributive and well deserved»)³⁶. L'interiorizzazione dello sguardo di Estella ha pertanto il potere di sbilanciare gli sforzi di miglioramento del gio-

³² S. Smiles, *Thrift*, John Murray, London 1875, p. 354.

³³ Cfr. Smiles, *Thrift* cit., p. 94.

³⁴ Cfr. Dickens, *Great Expectations* cit., p. 54: «Estella was walking away from me even then. But she seemed to be everywhere. For when I yielded to the temptation presented by the casks, and began to walk on them, I saw *her* walking on them at the end of the yard of casks. [...] saw her pass among the extinguished fires, and ascend some light iron stairs, and go out by a gallery high overhead, as if she were going out into the sky».

³⁵ Dickens, *Great Expectations* cit., p. 60.

³⁶ Dickens, *Great Expectations* cit., p. 86.

vane unicamente verso una gentilezza di maniera che soppianta la gentilezza d'animo di cui Joe fino a quel momento era stato modello.

Non è un caso che sia infatti il cognato a offrire la chiave di lettura del fallimento della *Bildung* di Pip, nel momento in cui questi confessa le menzogne raccontate:

“Whether common ones as to callings and earnings,” pursued Joe, reflectively, “mightn’t be the better of continuing fur to keep company with common ones, instead of going out to play with uncommon ones, [...] If you can’t get to be uncommon through going straight, you’ll never get to do it through going crooked. So don’t tell no more on ‘em, Pip, and live well and die happy”³⁷.

Come ha osservato Moretti³⁸, infatti, lo statuto di *common* nella sua accezione positiva, di ‘normale’, di figura normativa è *conditio sine qua non* nel romanzo di formazione inglese per la realizzazione della piena maturazione e affermazione sociale del protagonista. Gli eroi dei *Bildungsromane* sono infatti personaggi *unmarked*, dai tratti sociali e caratteriali sbiaditi che, anche qualora vivano una momentanea deviazione dai valori delle origini, e nello specifico dagli insegnamenti dell’infanzia, è a quelli che sono destinati a tornare. Joe, «l’adulto che non ha mai cessato di essere bambino»³⁹, in questo senso si fa portavoce dei valori conformisti della tradizione, di quell’«universo morale [...] eterno e immutabile»⁴⁰ che Pip invece sta mettendo in discussione per inseguire una mobilità sociale della quale non si dimostra meritevole.

Per tali motivi assume particolare rilievo l’insistenza della voce narrante sulla svolta rappresentata dalla scoperta della vergogna, descritta come punto di non ritorno, dopo il quale per Pip nulla potrà tornare alla condizione originaria⁴¹:

But, Joe had sanctified it [our home], and I had believed in it. I had believed in the best parlor as a most elegant saloon; I had believed in the front door, as a mysterious portal of the Temple of State whose solemn opening was attended with a sacrifice of roast fowls [...] had believed in the forge as the glowing road to manhood and independence. Within a single year all this was changed. Now it was all coarse and common, and I would not have had Miss Havisham and

³⁷ Ivi, p. 60.

³⁸ Cfr. Moretti, *Il romanzo di formazione* cit., p. 210.

³⁹ Ivi, p. 204.

⁴⁰ Ivi, p. 210.

⁴¹ Cfr. Dickens, *Great Expectations* cit., p. 60.

Estella see it on any account. [...] the change was made in me; the thing was done⁴².

L'allontanamento da Satis House con l'inizio dell'apprendistato nella fucina consente a Pip di sperimentare almeno in parte quel primo possibile narrativo che gli era destinato e a cui aveva tentato di sottrarsi per elevarsi al rango di Estella. I capitoli dal XIV al XVII sono pertanto i più rappresentativi dello sdoppiamento della sua figura, della biforcazione del suo percorso, nonché del ruolo della vergogna nelle sue scelte: da una parte sta intraprendendo il cammino cui era naturalmente destinato, di ricalcare cioè le orme di Joe, e seguirne il modello morale di «amiable honest-hearted duty-doing man»⁴³, dall'altra l'ossessione dello sguardo di Estella stende «a thick curtain [...] heavy and blank»⁴⁴ sul suo presente e futuro. Accanto a Joe, Pip apprende «a strong sense of the virtue of industry»⁴⁵, ma il timore di essere visto da Estella continua a materializzarsi, nonostante l'interruzione dei loro contatti, in una presenza ossessiva del suo sguardo che a ogni apparizione rinnova la vergogna per il proprio lavoro e la propria vita⁴⁶.

La medesima vergogna per la propria vergogna, esperita al momento dell'acceso di Joe a Satis House, attraverso cui Pip ha rivissuto il trauma dello sdegno dello sguardo di Estella su di sé⁴⁷, è al centro del suo dissidio negli anni dell'apprendistato presso la fucina. Ancora una volta, in un gioco di riflessi e simmetrie, nel capitolo XVII Pip tratteggia la scissione all'interno del blocco istituzionale, ne definisce i valori e delinea la propria oscillazione tra le virtù incarnate da Joe e Bidy e il polo opposto rappresentato da Estella, che continua a esercitare la sua forza attrattiva:

And now, because my mind was not confused enough before, I complicated its confusion fifty thousand-fold, by having states and seasons when I was clear that Bidy was immeasurably better than Estella, and that the plain honest working

⁴² Dickens, *Great Expectations* cit., pp. 86-87.

⁴³ Ivi, p. 87.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ Cfr. Dickens, *Great Expectations* cit., p. 87: «What I dreaded was, that in some unlucky hour I, being at my grimiest and commonest, should lift up my eyes and see Estella looking in at one of the wooden windows of the forge. I was haunted by the fear that she would, sooner or later, find me out, with a black face and hands, doing the coarsest part of my work, and would exult over me and despise me. [...] and when the thought how we used to sing it at Miss Havisham's would seem to show me Estella's face in the fire, with her pretty hair fluttering in the wind and her eyes scorning me [...]».

⁴⁷ Cfr. Dickens, *Great Expectations* cit., p. 82: «[...] I saw that Estella stood at the back of Miss Havisham's chair, and that her eyes laughed mischievously».

life to which I was born had nothing in it to be ashamed of, but offered me sufficient means of self-respect and happiness. At those times, I would decide conclusively that my disaffection to dear old Joe and the forge was gone, and that I was growing up in a fair way to be partners with Joe and to keep company with Bidly [...]⁴⁸.

Durante il tirocinio Pip comprende e dichiara quali sono i valori che realmente contano per lui, quelli necessari al successo della sua formazione come gentiluomo sul modello di Joe, riflesso della morale meritocratica dickensiana dell'*unicuique suum*⁴⁹. Il dissidio di Pip, tuttavia, si radicalizza con l'acquisizione dell'ingente fortuna del benefattore anonimo. Come rimarcato dall'enfasi nel passo poco sopra, tradire i valori condivisi con Joe e Bidly significa infatti tradire l'immagine che questi hanno di lui: in gioco non c'è esclusivamente l'acquisizione di una gentilezza intesa come segno di *status*, ma il rispetto di sé, la cui valutazione da parte del lettore da questo momento deve passare attraverso il confronto con Joe e Bidly prima che con il blocco rappresentato da Miss Havisham ed Estella. Seguire i falsi valori di cui sono portatrici le due donne a partire dal secondo libro significherà per Pip mettere a rischio il rispetto di sé. Ad acuire il dissidio del giovane sono infatti le conseguenze dell'arrivo della fortuna di Magwitch: in contrapposizione al valore morale del lavoro trasmessogli da Joe, è significativo come il primo effetto dell'acquisizione del nuovo *status* sia la sottrazione di Pip alla sfera lavorativa, che lo assimila al blocco parassitario di cui sono emblema Miss Havisham ed Estella, giacché «for Pip, being a gentleman involves not honest labor, but the expectation that one will be freed from necessity of labor forever»⁵⁰.

3. È indicativo come rispetto al numero di occorrenze dei termini 'shame'/'ashamed' nel primo libro – tutte menzionate da Pip nel ruolo di voce narrante – il secondo non solo ne presenti un numero limitato (meno della metà), ma sia anche l'unico in cui la vergogna trova espressione al di fuori delle riflessioni personali del narratore, che per tutto il corso del racconto ha la funzione di proiettare sugli avvenimenti vissuti dal suo io più giovane sia la vergogna dell'io adulto sia lo sguardo del lettore chiamato a giudicare i medesimi eventi:

⁴⁸ Ivi, p. 105. Corsivo mio.

⁴⁹ Sull'orientamento morale di *Great Expectations* e sull'influsso dei racconti morali si veda E. Hara, *Stories Present and Absent in Great Expectations*, in *Great Expectations: Charles Dickens*, a cura di R. Sell, Macmillan, Basingstoke 1994, pp. 155-157.

⁵⁰ Sell, *The Narrator's Shame* cit., p. 205.

“I am ashamed to say it,” I returned, “and yet it’s no worse to say it than to think it. You call me a lucky fellow. Of course, I am. I was a blacksmith’s boy but yesterday; I am – what shall I say I am – to-day? [...] “When I ask what I am to call myself to-day, Herbert,” I went on, “I suggest what I have in my thoughts. You say I am lucky. I know I have done nothing to raise myself in life, and that Fortune alone has raised me; [...] I cannot tell you how dependent and uncertain I feel, and how exposed to hundreds of chances. Avoiding forbidden ground, as you did just now, I may still say that on the constancy of one person (naming no person) all my expectations depend. And at the best, how indefinite and unsatisfactory, only to know so vaguely what they are!”⁵¹

Il passo riportato non è solo emblematico del ruolo che la vergogna acquisisce in relazione alla definizione dell’identità del protagonista (“what shall I say I am to-day?” è il quesito che sussume il percorso formativo di Pip nel secondo libro), ma soprattutto rappresenta la prima occasione in cui si evidenzia la contraddizione esistente tra gli atti compiuti – o quel che viene dichiarato espressamente – e ciò che è solo pensato e si risolve sul piano dell’io, distinguo essenziale per comprendere le nuove forme acquisite dalla vergogna nella seconda parte. “I am ashamed to say it, [...] and yet it’s no worse to say it than to think it” è infatti una frase che ha la forza di portare in primo piano e di enfatizzare la molteplicità di atti mancati o di omissioni attraverso cui si manifesta la vergogna di Pip verso le proprie origini. Indice dell’inappropriatezza di questa emozione nel nuovo *status* sociale del protagonista, il ricorrere della vergogna in forma implicita è emblematico ancora una volta della necessità di nascondimento e del processo di negazione cui è stata sottoposta.

Esemplificativo delle nuove declinazioni della vergogna verso la famiglia d’origine è il momento della partenza per Londra, in cui Pip, dopo aver deciso di non farsi accompagnare alla diligenza e di salutare Joe e Biddy sull’uscio di casa, ripensa con sollievo alla propria scelta con malcelata vergogna per il loro gesto di lanciargli dietro una vecchia scarpa: «I walked away at a good pace, [...] reflecting that it would never have done to have had an old shoe thrown after the coach, in sight of all the High Street»⁵². La negazione “it would never have done”, dietro cui Pip nasconde la vergogna che avrebbe provato sotto gli occhi di tutti nella High Street, è infatti rappresentativa della negazione in atto dietro l’insieme di atti mancati, omissioni e propositi mai attuati durante la permanenza londinese. Nel secondo libro la vergogna verso la famiglia d’origine continua ad agire seppur rimossa e negata dietro le maschere sociali acquisite

⁵¹ Dickens, *Great Expectations* cit., p. 190.

⁵² Ivi, p. 209.

da Pip: in questo modo è al lettore che spetta il ruolo di testimone ultimo delle contraddizioni interne al protagonista. Le riflessioni di Pip durante il medesimo viaggio per Londra offrono saggio del primo di una serie di atti mancati che diverranno ricorrenti nel corso della formazione da *gentleman*: «I deliberated with an aching heart whether I would not get down when we changed horses and walk back, and have another evening at home, and a better parting [...] We changed again, and yet again, and it was now too late and too far to go back, and I went on»⁵³. Da questo momento, la stessa volontà di prendere le distanze da Joe si manifesterà in tutte le occasioni di ritorno al villaggio, in cui Pip, celando e negando dietro giustificazioni sempre diverse la vergogna del rapporto con il fabbro, limita le sue visite alla sola Satis House, in quanto unica dimora degna della posizione sociale acquisita.

Il timore di smascheramento, metafora della condizione dell'intera classe borghese che Pip rappresenta, trova perciò espressione in una serie di omissioni analoghe che provano agli occhi del lettore come il percorso di ingentilimento di Pip si stia traducendo in una mera accumulazione di segni di *status*:

As I had grown accustomed to my expectations, I had insensibly begun to notice their effect upon myself and those around me. Their influence on my own character I disguised from my recognition as much as possible, but I knew very well that it was not all good. I lived in a state of chronic uneasiness respecting my behavior to Joe. [...] When I woke up in the night [...] I used to think [...] that I should have been happier and better if I had never seen Miss Havisham's face, and had risen to manhood content to be partners with Joe in the honest old forge. Many a time of an evening, when I sat alone looking at the fire, I thought, after all there was no fire like the forge fire and the kitchen fire at home.⁵⁴

L'effetto deleterio del denaro su di lui e sulla definizione della sua identità acuisce il dissidio tra l'etichetta e i valori delle origini e sfocia in aperto timore di smascheramento in occasione dell'arrivo a Londra di Joe, cui Pip reagisce ancora una volta con il tentativo di sottrarsi all'incontro con la fuga⁵⁵. La stessa necessità di mascheramento e di repressione del proprio passato sta alla base della creazione di un secondo possibile narrativo immaginato da Pip, il cui peso sul piano strutturale è di particolare importanza anche perché traccia la struttura fiabesca minata alle fondamenta dalle ambiguità dello schema attanziale. L'incipit del capitolo XXIX delinea il romanzo familiare attraverso

⁵³ Ivi, pp. 124-125.

⁵⁴ Dickens, *Great Expectations* cit., p. 207.

⁵⁵ Cfr. Dickens, *Great Expectations* cit., p. 286.

cui Pip cerca di nobilitare le origini delle sue grandi speranze e di celare il proprio legame con il mondo dell'illegalità: riconduce a Miss Havisham, sua benefattrice, la sua adozione, e attribuisce a se stesso il ruolo di giovane cavaliere destinato a sposare la principessa dalla madrina benevola dopo aver rotto l'incantesimo di Satis House («in short, do all the shining deeds of the young Knight of romance, and marry the Princess»⁵⁶).

Se nell'attesa della rivelazione del vero padre putativo, Pip aveva proiettato su Joe le ragioni della propria vergogna, la comparsa sulla scena di Magwitch sortisce dapprima l'effetto di nobilitare la figura del cognato e, successivamente, di fargli scoprire la vergogna di sé:

[...] for the convict, guilty of I knew not what crimes, and liable to be taken out of those rooms where I sat thinking, and hanged at the Old Bailey door, that I had deserted Joe. I would not have gone back to Joe now, I would not have gone back to Biddy now, for any consideration; simply, I suppose, because my sense of my own worthless conduct to them was greater than every consideration. No wisdom on earth could have given me the comfort that I should have derived from their simplicity and fidelity; but I could never, never, undo what I had done⁵⁷.

Il rapporto con Magwitch per Pip è funzionale al disvelamento della perdita del rispetto di sé, giacché nella relazione con lui si replicano in forma amplificata le medesime manifestazioni della vergogna per il legame con Joe: il sentimento di ripugnanza e repulsione («abhorrence [...] repugnance»)⁵⁸ verso il benefattore, come anche il desiderio di sottrarsi al suo contatto attraverso la fuga⁵⁹, sono le prime testimonianze dell'ingratitudine di Pip, addebitabili ancora una volta alla distanza che la relazione con Magwitch genera rispetto alla conquista dello statuto di *gentleman* e alla realizzazione del finale fiabesco.

Solo dopo aver perso ogni centesimo della fortuna del padre putativo, Pip sarà in grado di riabilitare la figura nel confronto con se stesso: «I only saw in him a much better man than I had been to Joe»⁶⁰. Il momento del declino in termini economici e sociali corrisponde per lui al momento della caduta

⁵⁶ Ivi, p. 179.

⁵⁷ Ivi, p. 243 (corsivo mio).

⁵⁸ Ivi, p. 241.

⁵⁹ Cfr. Dickens, *Great Expectations* cit., p. 253: «[...] the impulse was powerful on me to start up and fly from him. Every hour so increased my abhorrence of him, that I even think I might have yielded to this impulse in the first agonies of being so haunted, notwithstanding all he had done for me and the risk he ran [...]».

⁶⁰ Ivi, p. 332.

in termini morali («That I was ashamed to tell him exactly how I was placed, and what I had come down to [...]»⁶¹): la scoperta della vergogna di sé trova, infatti, massima espressione nel declassamento della propria dignità al di sotto di quella del galeotto.

In questo modo non solo il percorso formativo di Pip si traduce nel rovesciamento dell'ascesa sociale intrapresa nei primi due libri, ma determina anche la perdita di ciò di cui era in possesso sin dal principio della *Bildung*. La più chiara testimonianza della sua caduta e della bontà dei valori appresi sin dall'infanzia si trova nel confronto finale con Joe, che emerge quale figura vincente su tutti i piani coinvolti nella formazione di Pip: sul piano economico, giacché è lui a ripagare i suoi debiti e a evitargli l'incarcerazione; sul piano sociale, poiché sposa Biddy, la donna a cui il protagonista cerca di tornare dopo il rifiuto in gioventù per amore di Estella; sul piano morale, in quanto, nonostante tutto, assiste Pip come un figlio nei giorni della sua malattia e lo sottrae all'umiliazione della verità che si cela dietro perdita dei suoi beni.

La scena conclusiva, che ritrae Pip ed Estella di fronte alle rovine di Satis House, è emblematica della 'caduta' dal Paradiso Terrestre sperimentata dai due novelli Adamo ed Eva: i ruderi della villa sono rappresentativi dei falsi valori da cui il giovane si è lasciato abbagliare e verso i quali ha indirizzato i propri sforzi di automiglioramento. La condizione di Pip – messo a nudo di fronte alla vergogna di aver tradito gli ideali positivi rilevanti per la definizione della sua identità ed essere divenuto qualcuno che non voleva essere⁶² – nel finale appare sospesa di fronte a una nuova biforcazione. Il destino di esilio nelle colonie con la compagnia di assicurazioni di Herbert, letto in relazione alla produzione dickensiana, ha infatti significato ambiguo, dal momento che suggerisce al contempo un destino di esclusione sociale e l'avviamento di nuovi possibili narrativi positivi di fronte a lui⁶³.

Tuttavia, l'elemento che più di ogni altro evoca la redenzione di Pip dalla propria vergogna e dall'effetto deleterio del denaro è l'opera compiuta per lo stesso Herbert: il protagonista apprende nel finale che i soli beni che ha potuto mantenere sono quelli che ha donato. La ricompensa per il proprio gesto, in linea con la morale meritocratica dickensiana, è la conquista dell'autosufficienza. Si tratta del solo atto nel periodo di formazione londinese in linea con quei valori individuati come rilevanti per la propria identità e per il suo percorso di

⁶¹ Ivi, p. 349.

⁶² Cfr. Fussi, *Per una teoria della vergogna* cit., p. 97.

⁶³ Cfr. L. Litvack, *Dickens, Australia and Magwitch Part I: The Colonial Context*, in «Dickensian», XCV, 1999a, 447, pp. 24-50; Id., *Dickens, Australia and Magwitch Part II: The Search for the cas Magwitch*, in «Dickensian», XCV, 1999b, 448, pp. 101-127.

ingentilimento, l'unico atto che pertanto instaura una simmetria con il modello di Joe e che accenna a un'apertura verso una nuova identità possibile.

Bibliografia

- Calhoun, Cheshire, *An Apology for Moral Shame*, in «The Journal of Political Philosophy», XII, 2004, 2, pp. 127-146.
- Carnevale, Antonio, *L'imbarazzo della vergogna. Una ricerca sulle condizioni di possibilità di un'emozione sociale*, in *La Vergogna / The Shame* [Special issue], a cura di E. Antonelli, M. Rotili, *Sensibilia* V, Mimesis, Milano-Udine 2012, pp. 65-80.
- Dickens, Charles, *Great Expectations* (1861), in Id., *Great Expectations. Authoritative Text. Backgrounds. Contexts. Criticism*, a cura di E. Rosenberg, W. Norton and Company, New York 1999.
- Freud, Sigmund, *Der Familienroman der Neurotiker*, in «Sexual-Probleme», 4, 1908 (trad. it. *Il romanzo familiare dei nevrotici*, in Id., *Opere*, a cura di Cesare L. Musatti, vol. V, Bollati Boringhieri, Torino 1981, pp. 469-474).
- Frye, Northrop, *Dickens and the Comedy of the Humours* (1967), in *Experience in the Novel. Selected Papers from the English Institute*, a cura di R.H. Pearce, Columbia University Press, New York 1968, pp. 49-81.
- Fussi, Alessandra, *Per una teoria della vergogna*, ETS, Pisa 2018.
- Gilmour, Robin, *The Idea of Gentleman in the Victorian Novel* (edizione ebook), Routledge, Abingdon, New York 1981.
- Hara, Eichi, *Stories Present and Absent in Great Expectations*, in *Great Expectations: Charles Dickens*, a cura di R. Sell, Macmillan, Basingstoke 1994, pp. 143-165.
- Litvack, Leon, *Dickens, Australia and Magwitch Part I: The Colonial Context*, in «Dickensian», XCV, 1999a, 447, pp. 24-50.
- Id., *Dickens, Australia and Magwitch Part II: The Search for le cas Magwitch*, in «Dickensian», XCV, 1999b, 448, pp. 101-127.
- Maibom, Heidi L., *The Descent of Shame*, in «Philosophy and Phenomenological Research», LXXX, 2010, pp. 566-94.
- Miniati, Francesco, *Emozioni: la vergogna*, in «Studi Sulla Formazione», I, 2009, 1, pp. 87-99.
- Moretti, Franco, *The Way of The World. The Bildungsroman in European Culture*, Verso, London 1987 (trad. it. *Il romanzo di formazione*, Einaudi, Torino 1999).
- Id., *The Bourgeois: Between History and Literature*, Verso, New York 2013, trad. it. *Il borghese: tra storia e letteratura* (edizione ebook), Einaudi, Torino 2017.
- Moynahan, Julian, *The Hero's Guilt: The Case of Great Expectations*, in *Great Expectations. Authoritative Text. Backgrounds. Contexts. Criticism*, a cura di E. Rosenberg, W. Norton and Company, New York 1999, pp. 654-663.

- Newsom, Robert, *The Hero's Shame*, in «Dickens Studies Annual», XI, 1983, pp. 1-24.
- Piers, Gerhart, Singer, Milton B., *Shame and Guilt: A Psychoanalytic and Cultural Study* (1953), Norton, New York 1971.
- Sell, Kathleen, *The Narrator's Shame: Masculine Identity in Great Expectations*, «Dickens Studies Annual», XXVI, 1998, pp. 203-226.
- Smiles, Samuel, *Thrift*, John Murray, London 1875.
- Smith, Grahame, *Dickens, Money and Society*, University of California Press, Berkeley 1968.
- Soanes, Catherine, Stevenson, Angus (a cura di), *Oxford Dictionary of English*, Oxford University Press, Oxford 2006.
- Stone, Harry, *Dickens and the Invisible World. Fairy Tales, Fantasy, and Novel-Making*, Macmillan, London-Basingstoke 1979.
- Williams, Bernard, *Shame and Necessity*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-Oxford 1993.

Fiorenzo Iuliano

**Porta dell'anima o amaro nutrimento:
il cuore e i segni della vergogna
nella cultura americana**

ABSTRACT The essay focuses on the heart as complex signifier for shame in American literature. It starts off by reading some passages from Thomas Hooker's texts, arguing that the heart is here to be understood as one of the symbols that most convincingly convey what shame meant for Puritans. Then it reads Nathaniel Hawthorne's *The Scarlet Letter*, probably the most canonical book about shame of American (and not only) literature, in order to pinpoint the novel's numerous references to the heart that is, however, emptied of any clear symbolic value, and reduced to a cathacresis, a metaphor deprived of any actual reference. Finally, it lingers on a poem by Stephen Crane, in which the heart, rather than standing for or referring to shame, returns the gaze of the poet/viewer who has identified the savage "Other" described in the poem as the embodiment of shame.

KEY WORDS heart; Thomas Hooker; puritanism; Hawthorne; *The Scarlet Letter*; Stephen Crane; *The Black Riders*

Il cuore chiede piacere – prima –
poi – risparmio di dolore –
poi – quei piccoli calmanti
che ottendono la sofferenza –

e poi – addormentarsi –
e poi – se è volontà
del suo inquisitore –
il privilegio di morire –

(Emily Dickinson)¹

Che immagine ha assunto nel corso dei secoli la vergogna nella letteratura e

¹ E. Dickinson, J536, in *Poesie*, a cura di M. Bacigalupo, Mondadori, Milano 1995, p. 201 («The Heart asks Pleasure – first – / And then – Excuse from Pain – / And then – those little Anodynes / That deaden suffering – // And then – to go to sleep / – And then – if it should be / The will of its Inquisitor / The privilege to die –»). Dei testi in lingua inglese si darà la sola traduzione italiana che, se non indicato diversamente, è la mia. In questo caso e nel caso dei testi letterari presi in esame, ho tuttavia preferito riportare in nota l'originale inglese, fondamentale per la comprensione del discorso.

nella cultura degli Stati Uniti? È impossibile rispondere a un quesito come questo, non solo perché il concetto di vergogna è stato declinato e interpretato secondo molteplici prospettive, ma pure perché la sua traslazione in termini retorici o simbolici non è stata meno tortuosa e multiforme. Mi pare tuttavia che sia una questione su cui può avere senso riflettere, non fosse altro perché una cultura come quella americana, così ricca di riferimenti alla religione (che affiora anche nei luoghi e nei contesti dove meno ci si aspetterebbe di trovarla), non può non custodire al suo interno una profonda consapevolezza dell'idea di peccato, e, di conseguenza, avere elaborato una specifica semiosi della vergogna, che del peccato è, di volta in volta, espressione manifesta o modalità di espiazione. Piuttosto che tentare di riassumere o anche solo menzionare le molteplici occorrenze testuali e culturali, in senso lato, nelle quali il concetto di vergogna sia stato espresso, evocato o semplicemente implicato, mi concentrerò su uno dei possibili luoghi simbolici che, più che rappresentare la vergogna, ne incarnano lo status di "indecidibilità", vale a dire l'impossibilità di individuarne in maniera inequivocabile la natura e il luogo, materiale o retorico, di articolazione: il cuore, evocato o menzionato in più testi e caricato, di volta in volta, di connotazioni semiologiche differenti.

L'ipotesi di ricerca espressa in queste pagine parte quindi da una considerazione: l'immaginario americano è costretto, fin dalle sue origini, a negoziare le contraddizioni tra corpo e spirito, incapace di individuare il limite che distingue, in maniera netta, il dominio di ciascuno. Sono numerosi i contesti nei quali, a rappresentare questo slittamento perenne, questa "indecidibilità" che diventa poi assai produttiva, in termini tanto retorici quanto simbolici, è l'immagine del cuore. Non solo il cuore si colloca a metà strada tra la sfera della corporeità e quella dello spirito; proprio per questa sua liminarietà, e per l'ambiguità simbolica di cui si fa carico, esso diventa il termine più adatto a esprimere e a rappresentare – prima ancora che a significare – i momenti della fragilità, dell'errore, della colpa degli esseri umani. Più che espressione della purezza dello spirito che si eleva al di sopra della carne, quindi, il cuore è stato più volte utilizzato come emblema della tensione tra questi due estremi, e il luogo simbolico in cui era possibile individuare tanto l'insorgenza del desiderio perverso di commettere il peccato quanto le prime tracce della strada per riavvicinarsi a Dio o a una qualche forma di salvezza.

Proprio a causa di questa perdurante ambiguità, e del fatto che il cuore si presta, più di qualsiasi altra immagine, a essere un'icona i cui referenti reali sono sempre sfuggenti e contrastanti, proverò a individuare tre momenti cruciali nei quali il cuore, da simbolo, diventa prima catacresi e poi semplice simulacro. Se il simbolo, infatti, nella sua accezione più ampia e più generica, presuppone

l'esistenza di un referente materiale che viene poi tradotto in forme altre e semanticamente iper-connotate, per la cataresi è impossibile individuare con chiarezza il corrispettivo reale. Il simulacro, infine, è il segno di una realtà che non esiste più, o che forse non è mai esistita se non come introiezione psicotica di un orrore impossibile da codificare.

Thomas Hooker: il cuore come simbolo

Questo viaggio non può che prendere inizio dalla cultura puritana, in cui il cuore è spesso evocato come prima espressione del sentimento di vergogna rispetto alle cadute peccaminose della carne. Individuare quali possano essere le forme e i simboli dell'espressione della vergogna all'interno della letteratura puritana del New England del Seicento, tuttavia, è un'operazione che presenta non pochi rischi, primo tra tutti quello di semplificare i termini in cui i puritani si rapportavano al peccato. L'equazione più immediata, infatti, farebbe corrispondere la vergogna al peccato, e, inevitabilmente, il peccato al corpo. Per quanto non del tutto scorretta, una sintesi come questa non è priva di elementi di ambiguità, non solo perché non chiarisce con esattezza che cosa sia il peccato e cosa con esso intendessero i puritani, ma soprattutto – ed è su quest'ultima questione che intendo soffermarmi – che cosa per i puritani fosse il corpo, quali fossero i suoi limiti e i rischi ai quali esponeva lo spirito, e quale differenza c'è (se c'è) tra il corpo come strumento o come espressione del peccato.

L'idea che il puritanesimo abbia sempre espresso un disprezzo complessivo per il corpo e per le sue manifestazioni è stata ormai da tempo accantonata. Non solo essa si pone in netto contrasto con la soteriologia cristiana², ma astrae, in maniera riduttiva e semplicistica, la teologia puritana dalle altre forme di espressione culturale ed erudita che pure caratterizzavano il New England dell'epoca, tra le quali la scienza e la fisiologia. Distanti, non solo geograficamente, dal dualismo cartesiano e dalla sua rigida contrapposizione tra corpo e anima, i puritani non solo non detestavano il corpo, ma lo studiavano, cercavano di capirne il funzionamento e i problemi, muovendo dalla convinzione di fondo che la salvezza eterna dovesse riguardare non il solo spirito, ma anche la carne. Sono molti i testi puritani che al termine *soul*, espressione di un'entità disincarnata e indipendente da ogni controparte materiale, preferiscono l'utilizzo di *heart*, la cui natura resta invece divisa tra una dimensione

² E. Prinzivalli, «Antropologia», in *Letteratura patristica*, a cura di A. Di Berardino, G. Fedalto, M. Simonetti, Edizioni San Paolo, Cinisello Balsamo 2007, pp. 100-111.

della carne e una dello spirito, senza che sia mai possibile ascriverla all'una o all'altra³.

Nell'accorta e appassionata analisi della coscienza individuale attraverso cui il puritanesimo invitava qualsiasi fedele a cogliere i segni della grazia divina – quella che Sargent Bush Jr., in uno studio su Thomas Hooker, ha definito «anatomia dell'anima» –, il termine *heart* svolge un ruolo cruciale⁴. La retorica puritana nel suo complesso, infatti, individua nel cuore un significante assai duttile e funzionale all'interno di quel «processo di indagine costante e anche angoscioso»⁵ che era l'esercizio di autocoscienza. Il cuore stesso, nelle parole di Norman Pettit, diventa «la metonimia biblica dell'interiorità umana»⁶. L'angoscia, sensazione innanzitutto fisica (lo strozzamento delle vie respiratorie, dal latino *angere*, stringere), accompagna non solo il procedimento di indagine e di autoanalisi, ma anche la sua resa in termini verbali. Nel suo saggio Bush Jr. ricorre alle parole di John Cotton per chiarire l'importanza del cuore all'interno dell'apparato semiotico di Hooker; in esse il cuore diventa espressione della volontà, ed è perfino in grado di soprintendere le capacità dell'intelletto: «Il cuore è la via che consente a Dio di entrare nell'anima, o nell'uomo nella sua interezza. [...] Esso è chiamato porta dell'anima, per via dell'autorità che il cuore e la volontà hanno sull'intera anima, e per il potere che il cuore ha di governare sia l'anima che il corpo»⁷.

Thomas Hooker ricorre con enfasi al termine *heart*, sfruttandone a pieno le potenzialità espressive e semantiche. Intellettuale, religioso e predicatore vissuto nel New England tra il 1630 e il 1659, anno della sua morte, Hooker viene incluso tra i cosiddetti *preparationists*, coloro i quali, in una apparente e contesa opposizione rispetto al puritanesimo più intransigente, sostenevano la possibilità che gli individui potessero, attraverso la meditazione e l'esercizio spirituale, predisporre se stessi all'accoglimento della grazia divina. Pur rifiutando ogni accusa che li accomunasse agli arminiani, nel tentativo di questi ultimi di valorizzare il ruolo delle opere come mezzo di conquista della grazia, i preparazionisti si trovavano di fatto in palese contrasto con il principio cal-

³ Sulla imprecisione di una identificazione tra *soul* e *heart* si veda S. Bush Jr., *The Writings of Thomas Hooker*, The University of Wisconsin Press, Madison 1980, p. 136, a proposito di William Perkins.

⁴ Si veda il sesto capitolo, intitolato «The Anatomy of the Soul».

⁵ M. Corona, D. Del Bello, *I puritani d'America*, Aracne, Roma 2009, p. 94.

⁶ N. Pettit, *The Heart Prepared: Grace and Conversion in Puritan Spiritual Life*, Yale University Press, New Haven and London 1966, p. 1.

⁷ «The heart is the way of entrance of God into the soule, or into the whole man. [...] It is called the doore of the soule, because of that authority that the heart and will hath over the whole soule, and the power it hath to rule both soule and body»; Bush, *The Writings* cit., pp. 136-137. Il testo di John Cotton citato è *Gods Mercie Mixed with His Justice*, del 1641.

vinista della predestinazione. In tensione con questo principio, al contrario, i preparazionisti individuavano nella fede il mezzo che produce la salvezza e giungono ad attribuire importanza anche alle azioni (*covenant of works*)⁸, trovandosi per questo motivo a essere attaccati dai puritani più ortodossi, come John Cotton, i quali vedevano nella libera e aprioristica scelta divina l'unica fonte di salvezza (*covenant of grace*). Nelle parole di David L. Parker,

Questi uomini non avevano dato vita al principio che vi fosse una fase di preparazione alla salvezza precedente alla chiamata vera e propria, ma gli avevano conferito un'espressione più piena e compiuta di quanto avesse mai avuto, dotandolo di presupposti che non si ritrovano solo nella Scrittura, ma anche nelle prerogative della ragione umana, attraverso la quale Dio si presumeva agisse nell'adeguare il suo progetto di salvezza ai bisogni umani⁹.

Il raggiungimento della salvezza, quindi, è un lungo percorso, nel quale l'individuo aveva un ruolo attivo. La lunga analisi che doveva precedere la rivelazione della grazia divina passava, infatti, per un esame scrupoloso dei peccati commessi, per poi procedere a un momento di pentimento e contrizione, al quale infine seguiva la possibilità di invocare Dio e chiedere la sua salvezza. All'interno di questa visione, lacerata tra aspirazione umana e volontà divina, il cuore diveniva un significante privilegiato. Hooker stesso afferma:

Nella Scrittura il cuore, oltre a ciò che significa di per sé, si riferisce pure alla volontà dell'uomo, o a quella abilità [...] attraverso cui egli può volere o rifiutare qualcosa [...], insieme all'amore, al piacere, alla gioia, all'odio, al dolore, che pure partecipano della sua volontà [...] Così che ora un cuore fatto di carne altro non è che un cuore al quale sia possibile insegnare amorevolmente [...], un cuore desideroso di accogliere qualsiasi impressione che su di esso al Signore piaccia imprimere¹⁰.

Luogo di approssimazione ed espressione di un apparato di significazione che si colloca al centro del processo di purificazione dello spirito, il cuore

⁸ «Per Calvino, è l'elezione che causa la fede; per Hooker, la fede causa l'elezione» (D.L. Parker, *Petrus Ramus and the Puritans: The "Logic" of Preparationist Conversion Doctrine*, in «Early American Literature», 8, 1973, 2, p. 142).

⁹ Parker, *Petrus Ramus* cit., p. 140. Oltre al già citato testo di Pettit, si vedano i capitoli 7, 8, 9, 10 del volume di Bush Jr., interamente dedicati alla preparazione.

¹⁰ «A heart in Scripture, besides that which it signifieth naturally, is applied to the will of man, or to that ability [...] whereby he willett or rejecteth a thing [...] together with love, delight, joy, hatred, and grief, which are attendants upon this will [...] So that now a fleshy heart is nothing else but a heart lovingly teachable and [...] willing to entertain any impression that it shall please the Lord to stamp upon it». Il brano è citato in Pettit, *The Heart Prepared* cit., p. 96.

traduce la fredda consapevolezza del peccato, di natura morale e dottrinarica, in vergogna, sensazione tangibile e dolorosa e per questo motivo non immediatamente decifrabile: «l'applicazione è come la condotta o il canale che porta il flusso della verità sull'anima; ma la meditazione per così dire la ferma e la fa discendere nel cuore, così che i nostri peccati possano essere dolcemente estirpati dalle radici»¹¹.

Sono numerosi i testi di Hooker nei quali il cuore, immagine privilegiata per il compimento della preparazione, diventa indice sensibilissimo della percezione della vergogna. È del 1640 *The Soules Implanation into the Naturall Olive*, le cui prime sezioni si intitolano rispettivamente «The Broken Heart» e «The Preparing of the Heart for to receive Christ». All'inizio della prima sezione, Hooker chiarisce l'ubiquità semantica del cuore in quanto luogo che rivela sia il peccato sia, al tempo stesso, la presenza di Dio e la sua prossimità all'anima del peccatore: «Il grande Dio del cielo, che vive nella gloria eterna, a conforto di ogni povero peccatore dal cuore sofferente, dice che Egli dimorerà presso di lui. Il Signore non ha che due case edificate; una è nella gloria celeste, e l'altra è nel cuore sofferente e in ogni anima che trema»¹². L'intero brano è un commento di un passo tratto dal libro di Isaia, che ruota intorno all'immagine del cuore sofferente, il “broken heart” che, nella lettura di Hooker, non è semplicemente il cuore afflitto, ma il cuore di chi ha piena coscienza di avere peccato. Hooker si spinge ad affermare che solo in presenza della consapevolezza del peccato da parte di chi lo ha commesso può arrivare la grazia divina: «Così che innanzitutto dovrà esserci un cuore sofferente, prima che possa esserci la fede, o prima che Cristo possa dimorare nei nostri cuori per arrecare conforto»¹³.

La dinamica del preparazionismo, che prevede il “doppio movimento” dell'intervento divino per purificare il cuore del peccatore, diventa nelle parole di Hooker qualcosa di più complesso. Innanzitutto è la fede, e non la grazia, a discendere nel cuore del peccatore una volta che questo sia stato purificato

¹¹ «Application is like the conduit or channel that brings the stream of the truth upon the soul; but meditation stops it as it were, and makes it soak into the heart, that so our corruptions may be plucked up kindly by the roots»; Th. Hooker, *A True Sight of Sin, Meditation, Wandering Thoughts, Repentant Sinners and Their Ministers*, 1659, in *Sinners in the Hand of an Angry God and Other Puritan Sermons*, a cura di D. Dutkanicz, Dover Publications, Mineola (NY) 2005, p. 43.

¹² «The great God of heaven, that inhabiteth eternity in glory, for the comfort of every poore broken hearted sinner, saith, hee will dwell with him. The Lord hath but two standing houses; the one is in heave in glorie, the other is every broken hear, and every shivered soule»; Th. Hooker, *The Soules Implantation into the Naturall Olive*, London 1640, p. 2.

¹³ «So that first there must be a broken heart, before there can bee faith, or before Christ will dwell in our hearts to our comfort»; ivi, p. 3.

dalla vergogna della colpa («La fede non può penetrare nell'anima prima che il Signore abbia attaccato la depravazione del cuore»¹⁴). La vergogna per il peccato commesso, inoltre, diventa paradossalmente una sorta di tappa obbligata, quella strettoia dello spirito che non è possibile evitare se si spera di potere godere appieno della grazia divina:

Colui che non avverte mai il peso, né le catene del peccato, non si cura della gioiosa riparazione offerta dal Vangelo; ma la creatura miseramente oppressa, che ha dimorato nella casa di schiavitù di Satana tentatore, e il suo cuore peccaminoso che lo affligge, quando il giorno della salvezza gli sarà offerto, potrà accettarlo con gratitudine¹⁵.

Di nuovo, quindi, torna il motivo dell'approssimazione e dell'indecidibilità tra corpo e spirito. Se la grazia divina è l'obiettivo finale a cui tende la coscienza puritana, la modalità del preparazionismo richiede tuttavia che si passi per una sorta di espiatione della colpa e di consapevolezza, emblematica, dolorosa e tuttavia necessaria, del peccato commesso e della vergogna. Solo il cuore però può diventare il simbolo di questa ambiguità, in grado di esprimere appieno la pena per il peso vergognoso del peccato e contemporaneamente la possibilità che l'intervento di Dio possa purificare quanto è stato macchiato dalla colpa dell'uomo, e renderlo pronto a ricevere la grazia. L'ambiguità del cuore, quindi, diventa cifra non solo del conflitto mai sanato tra corpo e spirito dell'antropologia puritana, ma della contraddittorietà dello stesso puritanesimo, secondo cui l'esperienza e l'espressione del peccato, pur essendo esecrabili agli occhi di Dio, sono tuttavia necessari affinché il dispiegamento della grazia divina possa compiersi appieno. Dal momento che, tuttavia, le opere umane sono la sola manifestazione di una volontà che già si è espressa a priori, non è tanto il peccato e la sua espiatione a decretare la possibilità che la grazia divina possa impiantarsi nel cuore dell'uomo, quanto la manifestazione della colpa, della contrizione e del pentimento:

Non è sufficiente che un uomo si dica addolorato per i suoi peccati; il suo cuore deve essere completamente umiliato e sofferente; solo così sarà adatto a essere ricettacolo di grazia in questo mondo, e di gloria nell'altro. Di tutte le cose che

¹⁴ «Faith cannot come into the soule, till the Lord undermine this corruption of heart»; *ivi*, p. 10.

¹⁵ «He that never felt the burthen, nor the bondage of sinne, cares not for the glad tydings of the Gospell; but the poore oppressed creature, that hath been in the house of bondage by Satan tempting, and his owne sinfull heart plaguing him, when the day of salvation is offered, he receives it thankfully»; *ivi*, pp. 14-15.

ci sono nel cuore, Dio non può soffrire questa ripartizione nel somministrare la grazia, non può cioè seminare grazia e peccato insieme¹⁶.

È la pubblica vergogna, sembra suggerire Hooker, a consentire che il progetto divino possa realizzarsi appieno, proprio perché essa è espressione della consapevolezza del peccato, più che peccato in senso stretto. È nel momento in cui il peccato viene reso visibile, attraverso la contrizione e l'ammenda di chi lo ha commesso, che il disegno della salvezza divina può manifestarsi, e la grazia può prendere finalmente dimora nel cuore del peccatore.

Nathaniel Hawthorne: il cuore come catacresi

Il lungo percorso della semiosi del cuore attraversa tappe cruciali, che lo trasformano da simbolo della vergogna, seppure in maniera controversa, a icona vuota, priva di ogni vero significato. Il momento in cui questa lunga transizione può ritenersi compiuta è individuato con chiarezza da Rita K. Gollin: «La separazione della testa dal cuore [...] è stata infine incarnata da Ethan Brand»¹⁷. Il racconto omonimo, tra i più celebri ed enigmatici di Nathaniel Hawthorne, viene quindi indicato come il luogo testuale in cui il processo di produzione simbolica del cuore finisce in un vicolo cieco. Il protagonista del racconto, Ethan Brand, dichiara di avere trovato al termine della sua vita quel «peccato imperdonabile» che aveva a lungo cercato, e che mai sarà rivelato al lettore. La parte conclusiva del racconto si sofferma, infatti, sulla visione del cuore: dopo la sua morte, di Ethan resta solo lo scheletro; «all'interno delle costole, strano a dirsi, c'era la forma di un cuore umano»¹⁸. Abbiamo a che fare neppure più con il cuore in quanto tale, ma solo con la sua forma, che, pietrificata e fatta di calce, viene immediatamente distrutta e polverizzata da Bartram, il deuteragonista del racconto:

– Possibile che il cuore fosse di marmo? – esclamò Bartram, stupito dal fenomeno. – Comunque sia, bruciando si è dissolto in quella che appare della calce

¹⁶ «It is not enough for a man to say hee is sorry for his sinnes, but his heart must be thoroughly humbled and broken; then hee is fit to be made a vessell of grace here, and of glory hereafter. Of all things in the heart, God cannot endure this patching in the worke of grace, to sow grace and sinne together»; ivi, p. 23.

¹⁷ R.K. Gollin, *Ethan Brand's Homecoming*, in *New Essays on Hawthorne's Major Tales*, a cura di M. Bell, Cambridge University Press, Cambridge 1993, p. 85.

¹⁸ Nathaniel Hawthorne, *Ethan Brand*, in *Tutti i racconti*, a cura di S. Antonelli e I. Tattoni, Donzelli, Roma 2006, p. 973 («within the ribs – strange to say – was the shape of a human heart», in *Young Goodman Brown and Other Tales*, a cura di B. Harding, Oxford University Press, Oxford 1987, p. 332).

di ottima qualità; e, mettendo insieme anche le ossa, grazie a lui la fornace ha guadagnato mezzo staio in più del solito. –

Ciò detto, il ruvido calcinaio sollevò la pertica e, facendola cadere sullo scheletro, le spoglie di Ethan Brand si sbriciolarono in tanti frammenti¹⁹.

Il testo di Hawthorne rappresenta un momento cruciale di frattura tra le semiosi illimitata del cuore, ereditata dal puritanesimo, e la sua improvvisa chiusura in una raggiunta impossibilità di codificare i segni. Da indice ed espressione della vergogna per la colpa commessa, il cuore diventa significante muto, che esprime una colpa che però non è dato più conoscere. È ancora Hawthorne che, con *La lettera scarlatta* (pubblicato, come *Ethan Brand*, nel 1850), esplora il problema dell'ormai sopraggiunta impossibilità di codificare segni e simboli; il romanzo è, per dirla con Millicent Bell, «un saggio di semiotica, fino al limite in cui un'opera di narrativa può esserlo, il cui motivo centrale è l'obliquità o l'indeterminazione dei segni»²⁰. Come il cuore di Ethan Brand, anche la "A" che Hester Prynne, la protagonista del romanzo accusata di adulterio, è costretta a indossare sul proprio corpetto in modo da portare per sempre il segno della vergogna per il peccato commesso, resta alla fine senza alcuna decifrazione possibile e certa.

La semiotica del cuore, in *La lettera scarlatta*, è giocata sull'ambiguità di un significante scivoloso, che può prestarsi a una molteplicità di attribuzioni e che resta, proprio in ragione di questa estrema apertura, muto, indecifrabile, nascosto²¹, pure nel suo dialogo incessante con il senso della vergogna che pervade il romanzo e la vita, pubblica e privata, dei suoi protagonisti. Giocato sulla contrapposizione tra colpa e vergogna, come hanno sottolineato numerosi studi sul romanzo²², oppure tra vergogna visibile e pubblicamente

¹⁹ *Ibid.* («– Was the fellow's heart made of marble? – cried Bartram, in some perplexity at this phenomenon. – At any rate, it is burnt into what looks like special good lime; and, taking all the bones together, my kiln is half a bushel the richer for him. – So saying, the rude lime-burner lifted his pole, and, letting it fall upon the skeleton, the relics of Ethan Brand were crumbled into fragments»).

²⁰ M. Bell, 1988, *The Obliquity of Signs: The Scarlet Letter*, in *Critical Essays on Hawthorne's The Scarlet Letter*, a cura di D.B. Kesterson, G.K. Hall & Co., Boston 1988, p. 157.

²¹ Sul tema del cuore in *The Scarlet Letter* si veda anche R. Kopley, *The Threads of The Scarlet Letter. A Study of Hawthorne's Transformative Art*, University of Delaware Press, Associated University Press, London-Newark 2003, specialmente il primo capitolo «A Tale by Poe», in cui si ragiona sulle intersezioni del romanzo di Hawthorne con il noto racconto di Poe *The Tell-Tale Heart*.

²² Gli studi più importanti che hanno sottolineato la centralità del tema della vergogna nel romanzo sono elencati da Benjamin Kilborn in apertura del suo studio sul romanzo (*Shame Conflicts and Tragedy in The Scarlet Letter*, in «Journal of the American Psychoanalytic Association», 53, 2005, 2, p. 465). Kilborn sottolinea pure la sostanziale inefficacia ermeneutica, rispetto al testo, di tale contrapposizione, che è tuttavia ricordata da Carlo Ginzburg come, almeno in via ipotetica, distintiva di culture e antropologie diverse: quella arcaica, fondata sulla centralità della vergogna,

accusata e vergogna nascosta ed espiata in solitudine²³, *La lettera scarlatta* è, nel suo complesso, un testo che «continua a danzare intorno alla parola “vergogna”, come se questa fosse il suo tema principale», tanto che, all’interno della stratificazione simbolica del romanzo, Hester arriva a divenire ella stessa il “tipo” (nel senso letterale, relativo alla tipologia biblica) della vergogna nazionale²⁴.

L’intero testo è costellato di continui riferimenti al cuore, e a quanto doloroso, difficile, e tuttavia necessario sia scrutare nel cuore umano per riuscire a distinguere la verità dalla menzogna. Al tempo stesso, è la cupa inquietudine con cui nelle pagine del romanzo ritorna l’immagine del cuore che sembra essere generata dalla crescente consapevolezza che i personaggi hanno della vergogna e dell’orrore legati alle proprie azioni. Tuttavia, ciò che pare più angosciare i protagonisti del romanzo non è tanto la difficoltà di definire la natura della vergogna, quanto l’impossibilità di localizzarla, quasi come se fossero i simboli ad acquisire un ruolo più sostanziale rispetto agli oggetti stessi ai quali, in maniera controversa, fanno riferimento – il peccato e la vergogna²⁵. La complessità di questo meccanismo emerge con grande limpidezza in un dialogo tra i due protagonisti maschili dell’opera, Chillingworth e Dimmesdale:

– Se non vado errato, a parte la misericordia di Dio non esiste nessuna forza capace di portare alla luce – né con parole né con simboli o emblemi – i segreti sepolti dentro il cuore di un uomo. Il cuore che si è reso colpevole di simili segreti deve necessariamente custodirli in sé fino al giorno in cui verranno tolti i sigilli a tutte le cose occulte. E per quello che ho letto e studiato nelle Sacre Scritture, non mi sembra che l’universale esposizione dei pensieri e delle opere degli uomini che verrà fatta quel giorno sia da intendere come una punizione. Le assicuro che questa sarebbe un’interpretazione molto superficiale. No, quelle rivelazioni, a meno che io mi sbagli da cima a fondo, hanno lo scopo puro e semplice di dare soddisfazione all’intelletto di tutti gli esseri pensanti, che quel giorno saranno in attesa di vederci finalmente chiaro nell’oscuro problema della vita. La conoscenza di quel che c’è nel cuore degli uomini sarà necessaria per risolvere il problema nel modo più completo. Per di più, ho idea che in quel

e quella moderna, di derivazione giudaico-cristiana, «le cui caratteristiche distintive sono l’interiorità e un più maturo codice morale» (si veda C. Ginzburg, *The Bond of Shame*, in «New Left Review», 120, 2019, p. 36).

²³ Kilborne, *Shame Conflicts* cit., pp. 473-474.

²⁴ E. Miller Budick, *Hawthorne, Pearl, and the Primal Sin of Culture*, in «Journal of American Studies», 39, 2005, 2, p. 171.

²⁵ Ivi, p. 181.

giorno ultimo i cuori che custodiscono segreti miserabili come quelli di cui parla lei si schiuderanno senza riluttanza, anzi con una gioia indicibile —²⁶.

Così si rivolge Chillingworth, medico e scienziato che, sin dal nome, rivela il potere paralizzante e raggelante del proprio sapere, al mite e tormentato Dimmesdale. Subito è chiaro che le coordinate sulle quali si articolava la teologia puritana sono scompagnate, perché la rivelazione finale del segreto, lontana da qualsiasi miraggio di salvezza, diventa parte di un processo di comprensione del sé che vede nell'esattezza e compiutezza del suo funzionamento il vero scopo e la vera natura della rivelazione. È come se la rivelazione dei segreti degli uomini, racchiusi nel cuore di ciascuno, non avesse tanto una natura soteriologica, quanto epistemologica: essa è necessaria a «dare soddisfazione all'intelletto di tutti gli esseri pensanti», in modo da «vederci finalmente chiaro nell'oscuro problema della vita». La modernità dell'epoca in cui l'autore scrive si rispecchia nel puritanesimo e in esso affonda le sue radici, eppure esprime, rispetto al puritanesimo, una frattura radicale. Da un regime di conoscenza dell'umano vincolato, magari confusamente, alla legge divina, si passa all'oscurità assoluta prodotta dai mezzi umani di conoscenza, per loro stessa natura limitati. L'autoanalisi puritana, pure descritta e riprodotta nel romanzo come indagine del sé finalizzata a cogliere i segni della grazia divina, si trasforma giocoforza in un attento e minuzioso esame dei meccanismi della psiche senza che nessun referente ultimo di ordine metafisico o teologico possa più intervenire a giustificarne la necessità o validarne i risultati. Allo stesso modo il cuore, da espressione pura di una volontà che andava forgiata e preparata, in modo da accogliere la grazia, diventa un recesso puramente umano, difficile da sondare, depositario di segreti inconfessabili e talvolta vergognosi, ma del tutto terreni e materiali, tanto che, come in *Ethan Brand*, esso è destinato a ridursi in cenere e frantumato in un solo colpo.

²⁶ N. Hawthorne, *La lettera scarlatta*, Mondadori, Milano 1995, pp. 167-168 («There can be, if I forbode aright, no power, short of the Divine mercy, to disclose, whether by uttered words, or by type or emblem, the secrets that may be buried with a human heart. The heart, making itself guilty of such secrets, must perforce hold them, until the day when all hidden things shall be revealed. Nor have I so read or interpreted Holy Writ, as to understand that the disclosure of human thoughts and deeds, then to be made, is intended as a part of the retribution. That, surely, were a shallow view of it. No; these revelations, unless I greatly err, are meant merely to promote the intellectual satisfaction of all intelligent beings, who will stand waiting, on that day, to see the dark problem of this life made plain. A knowledge of men's hearts will be needful to the completest solution of that problem. And I conceive, moreover, that the hearts holding such miserable secrets as you speak of will yield them up, at that last day, not with reluctance, but with a joy unutterable», *The Scarlet Letter*, in *Collected Novels*, a cura di M. Bell, The Library of America, New York 1983, p. 231).

La dimensione puramente materiale del cuore si fa strada come ultima prospettiva semiotica, ultimo orizzonte di significazione in grado di arrestare le innumerevoli possibilità interpretative una volta venuta meno l'autorità della Scrittura a sancire la linea di confine tra la verità eterna e la realtà mondana. Pare più che un semplice dettaglio, date queste premesse, che per l'intera durata del romanzo sia proprio Dimmesdale, colui che tra questi due mondi dovrebbe fare in un certo senso da tramite, a essere ritratto mentre tiene continuamente stretta la mano sul cuore. Questo gesto viene notato ed evidenziato da Pearl, la figlia nata dall'adulterio di Hester e di Dimmesdale stesso, che ne denuncia la stranezza. Tuttavia, neppure alla fine della storia la colpa di Dimmesdale verrà esposta al mondo. Il suo gesto non arriva mai a essere disvelato e infine compreso come espressione angosciata della propria vergogna, ma fino alla fine risulta, al contrario, indecifrabile, non conoscibile, fino a essere addirittura del tutto travisato dai fedeli, che riconoscono al loro pastore la natura di un santo. Fino alla fine, in ogni caso, non ci è dato sapere quale fosse il segreto che costringeva Dimmesdale a portare così spesso la mano al cuore: «Con un gesto convulso si strappò la facciola talare che gli copriva il petto. E la cosa fu rivelata! Ma descrivere questa rivelazione sarebbe irriverente»²⁷.

Il cuore di Dimmesdale, per quanto ferito e sofferente a causa dell'ignominia dell'adulterio, è un simbolo ormai impossibile da decifrare, pena, appunto, la violazione "irriverente" del segreto. Nella *Lettera scarlatta*, sostiene Nina Baym, c'è una «sostanziale assenza di Dio dal testo» dovuta al fatto che «[l]a divinità nel romanzo è un concetto lontano, vago, invocato in maniera rituale, che funziona soprattutto per supportare e accreditare il potere temporale dei governanti puritani»²⁸. Per questo motivo, in tutto il romanzo l'ossessione per il peccato è un dato puramente umano, distaccato da qualsiasi presenza del divino, e tradotto in un'ossessiva e attanagliante antropologia della vergogna. La presenza divina è estromessa, ridotta a vaga e distante minaccia, mentre la vergogna è diventata la percezione individuale dello stigma umano e sociale. Di conseguenza, come ricorda Peter Steams, il segno visibile (e tangibile) della vergogna, addossato a Hester e da quest'ultima accettato e poi perfino brandito in maniera strategica come un'arma di (auto)identificazione davanti all'intera comunità, acquisisce una duplice funzione. Non solo, infatti, è lo strumento che sanziona il peccato identificandolo con colei che lo ha commes-

²⁷ Hawthorne, *La lettera scarlatta* cit., p. 323 («With a convulsive motion he tore away the ministerial band from before his breast. It was revealed! But it were irreverent to describe that revelation», *The Scarlet Letter* cit., p. 338).

²⁸ N. Baym, *The Major Phase I, 1850: The Scarlet Letter*, in *Critical Essays*, a cura di Kesterson cit., p. 134.

so, ma diventa pure un segno esplicito di assicurazione per l'intera comunità. È grazie all'identificazione di Hester come capro espiatorio che i cittadini di Boston, offesi dal suo peccato di adulterio, possono ritrovare la propria unità e compattezza, consolidare i valori fondanti della comunità, e sentirsi rafforzati in virtù della propria capacità di resistere e fare fronte alla minaccia del peccato, che viene immediatamente espulso dalla comunità stessa²⁹. Il meccanismo che produce e codifica la vergogna funziona, quindi, in maniera non dissimile dal meccanismo tutto puritano (e poi pienamente incorporato nella retorica e nell'ideologia nazionale) della geremiade: solo attraverso la consapevolezza collettiva della colpa presente (rappresentata iconicamente dalla vergognosa "A" che Hester porta sul petto) è possibile sperare di recuperare una presunta e primigenia innocenza perduta³⁰.

Il significato originario della "A", tuttavia, si perderà nel corso del tempo, fino a diventare ambiguo e passibile di diverse interpretazioni, segnando così lo spostamento definitivo del campo della significazione dal simbolico all'umano, dal metafisico allo psicologico. Dopo avere perso «la sana capacità di sentirsi battere regolarmente il cuore», Hester sarà infatti costretta a vagare «senza nessun filo di Arianna nel labirinto oscuro della mente»³¹. Ormai atomizzati e custoditi nell'indecifrabilità e nell'arbitrarietà del cuore umano, quelli che erano i criteri guida dell'autonalsi sono ora divenuti eccentrici, fuorvianti, sbilanciati. Il cuore rinvia pertanto a una vergogna sempre più oscura e indecifrabile sul piano morale o teologico, e sempre più profondamente, e oscuramente, umana.

Stephen Crane: il cuore come simulacro

Se è ben noto che la Guerra civile ha rappresentato un momento cruciale per la storia degli Stati Uniti dell'Ottocento in termini politici e sociali, molto meno è stato scritto sull'impatto che essa ha avuto sulla storia e la rappresentazione delle emozioni nella cultura americana. I grandi autori della "American Renaissance" avevano tra le altre cose concepito una nuova visione dell'uomo americano, che, negli scritti di Melville e soprattutto di Whitman, si rapportava

²⁹ P.N. Stearns, *Shame: A Brief History*, University of Illinois Press, Urbana-Chicago-Springfield 2017, pp. 57-58.

³⁰ D.L. Arnold, *The Type of Shame: Hester Prynne as Jeremiad*, in «Pacific Coast Philology», 27, 1992, 1/2, pp. 50-51.

³¹ Hawthorne, *La lettera scarlatta* cit., p. 211 («Hester Prynne, whose heart had lost its regular and healthy throb, wandered without a clew in the dark labyrinth of mind», *The Scarlet Letter* cit., p. 261).

senza pudori al corpo e alla sessualità. Come sottolinea a questo proposito Martha Nussbaum,

[L]a profonda macchia dell’America di Whitman, la pecca che per lui è all’origine dell’odio e della discriminazione, è il disgusto per la propria debolezza e mortalità, per il ventre esposto al sole; lo sguardo intriso di desiderio tocca quella debolezza e proprio per questa ragione deve essere rifiutato in quanto fonte di contaminazione. All’America intaccata da questa macchia, Whitman contrappone l’immaginazione del poeta, guarita dal morbo consistente nell’eludere se stessi tramite il disgusto e, quindi, veramente capace di perseguire la libertà e l’eguaglianza³².

Il corpo quindi può essere celebrato, come Whitman esplicitamente fa nei suoi versi, nella sua pura dimensione materiale, senza che ci sia la ricerca di un surplus di significazione, metaforica o anche solo semplicemente estetizzante, che lo nobiliti. Questa transizione alla pura materialità, tuttavia, rende ancora più vacillante lo status della vergogna: alla luce delle nuove coordinate culturali e ideologiche, la vergogna è legata alla dimensione della corporeità oppure è ridotta un mero fantasma, pura proiezione psichica? Una volta superati, come Nussbaum sostiene a proposito di Whitman, i tabù relativi al corpo e alla sessualità, la vergogna si colloca in una dimensione esclusivamente individuale o addirittura privata, oppure il suo luogo di articolazione primario è pubblico – nel senso molteplice di sociale, culturale o politico? Proverò a rispondere a queste domande prendendo in esame una breve poesia di Stephen Crane, un autore più conosciuto per i suoi romanzi e per i reportage giornalistici. Crane si colloca in una fase complessa della storia americana, caratterizzato dall’inizio dell’espansione coloniale, di cui egli è diretto testimone avendo preso parte alla guerra contro la Spagna nel 1898. Il lascito idealista del trascendentalismo ottocentesco ha ormai ceduto il passo a una visione più crudamente materialista e disincantata della realtà, sia per effetto delle conseguenze della Guerra Civile, sia a causa dell’influenza del materialismo positivista su un tessuto ideologico ancora per certi aspetti legato all’idealismo romantico ottocentesco e tuttavia sempre più intriso di pragmatismo.

Crane è una delle voci più interessanti di questo periodo proprio perché, come da più parti è stato osservato, ogni possibilità di redenzione morale o riscatto ideologico dei suoi personaggi, esito pressoché inevitabile dell’ottimi-

³² M.C. Nussbaum, *Nascondere l’umanità. Il disgusto, la vergogna, la legge*, Carocci, Roma 2007, p. 149 (ed. or. *Hiding from Humanity. Disgust, Shame, and the Law*, Princeton University Press, Princeton-Oxford 2004).

smo trascendentalista ottocentesco, diventa assai più dubbia e incerta alla luce della realtà cinica e contraddittoria degli Stati Uniti della “Gilded Age”.

In quello che viene considerato il suo capolavoro, il romanzo *Il segno rosso del coraggio* (1895), Crane esplora il motivo della vergogna in relazione al coraggio in quanto virtù tradizionalmente maschile e, nella fattispecie, militare, attraverso la storia della diserzione di un giovane soldato durante la Guerra civile. Meno nota è la poesia di cui voglio occuparmi in questa sede, che, carica di una bellezza cruda e caratterizzata da una forza violenta e icastica, illumina uno scenario straniante:

Nel deserto
 Ho visto una creatura, nuda, bestiale,
 Che, rannicchiata a terra,
 Teneva nelle mani il suo cuore,
 E lo mangiava.
 Gli ho chiesto, – È buono, amico mio? –
 – È amaro – amaro, – mi ha risposto;
 – Però mi piace,
 Perché è amaro,
 E perché è il mio cuore –³³.

La forza di questa poesia, inclusa nella raccolta *The Black Riders* del 1895, sta nell'assoluta precisione delle parole e, allo stesso tempo, nella loro totale indeterminazione: il deserto, l'incontro con la “creatura” selvaggia, e, infine, il cuore divorato. L'articolazione spaziale e temporale della poesia si configura attraverso il raccordo inedito e perturbante tra gli sguardi dei protagonisti. Al centro della poesia c'è l'incontro diretto con la pura incarnazione dell'alterità: la creatura bestiale, nuda, accucciata al suolo – il selvaggio, l'individuo ridotto alla sua primitiva creaturalità. La dimensione puramente corporea dell'uomo (la definizione del genere sessuale è inequivocabile) è evocata come la “nuda vita” di cui avrebbe, decenni dopo, parlato Giorgio Agamben, la dimensione esistenziale e politica dell'individuo deprivato di ogni cittadinanza giuridica e ridotto a uno stato di natura essenziale. Il testo ricostruisce la durezza dell'incontro della nuda vita con la civiltà, che in essa è costretta a rispecchiarsi e con essa deve confrontarsi, nel momento in cui, tra i due soggetti, si instaura un

³³ S. Crane, *Black Riders and Other Lines*, in *The Works of Stephen Crane. Poems and Literary Remains*, a cura di F. Bowers, The University Press of Virginia, Charlottesville 1975, p. 4 («In the desert / I saw a creature, naked, bestial, / Who, squatting upon the ground, / Held his heart in his hands, / And ate of it. / I said, – Is it good, friend? – / – It is bitter – bitter –, he answered; / – But I like it / Because it is bitter, / And because it is my heart –»).

dialogo, seppure sotto forma di indagine inquisitoria. La domanda, «Is it good, friend?», può essere tradotta come «è buono, ti piace?», senza tuttavia riuscire a rendere quel margine di ambiguità che la lingua inglese mantiene e che lascia intuire un trasparente riferimento al “buono” in senso assoluto, al bene, a ciò che è retto e conforme a ogni nozione canonica di regola, di norma, o, appunto, di civiltà. Elemento cardine dell’immagine descritta è il cuore, il nutrimento del selvaggio. Se l’antropofagia rappresenta il tratto distintivo, in maniera perfino semplicistica, di una dimensione altra rispetto alla realtà civilizzata della modernità, l’auto-antropofagia dell’ultimo verso trasforma il cuore del selvaggio – la parte più intima e più imperscrutabile del sé, mostruosamente divorata – nel più amaro, ma allo stesso tempo nel migliore, dei nutrimenti³⁴.

L’atto di mangiare il proprio cuore, tuttavia, non corrisponde solo a un processo di autodistruzione e di annientamento del proprio sé o della propria fonte di vita, ma anche, probabilmente, all’annichilimento di ogni potenziale traslazione del cuore su un piano di significazione simbolica. Il cuore è distrutto, esattamente come in *Ethan Brand*, ma è allo stesso tempo incorporato, assorbito in un circuito tautologico che, oltre a essere privo di ogni significato, rivela pure la propria assoluta autosufficienza. I non-simboli di Hawthorne rivelavano il turbamento di una fase storica in cui il mondo esterno al cuore dell’uomo era spogliato di ogni connotazione teologica e metafisica. Nella scena del cuore mangiato dal selvaggio di Crane la realtà, oltre a essere priva di significato, è percepita come del tutto estranea, aliena, non codificata e non codificabile, espressione di un’alterità che, oltre che in termini astratti e simbolici, può essere ricondotta all’incontro con realtà di mondi lontani, percepiti come stranieri ed esotici.

L’orrore del sé e il disgusto, lontanissimi dalle codifiche in termini teologici del puritanesimo, non hanno più senso neppure se intesi in termini puramente psicologici, nonostante di questi versi sia stato detto che siano «drammi in miniatura dell’esperienza intima»³⁵, o che «offrono una strada diretta nella sua [di Crane] psiche», funzionando come «cronache della sua guerra interiore»³⁶.

³⁴ È controversa la collocazione della poesia all’interno della lunga serie di testi che, dal Medioevo (soprattutto francese) in poi, esplorano il motivo del cuore mangiato. Sulla trattazione di questo tema mi limito a rimandare allo studio esaustivo di Mariella Di Maio, *Le Cœur mangé. Histoire d’un thème littéraire du Moyen Âge au XIX^e siècle* (Presses de l’Université Paris-Sorbonne, Paris 2005), che ripercorre la fortuna di questo tema all’interno della letteratura francese ed europea fino all’Ottocento, con preziose incursioni nell’opera lirica.

³⁵ J.M. Cox, *The Pilgrim’s Progress as Source for Stephen Crane’s The Black Riders*, in «American Literature», 28, 1957, 4, p. 483.

³⁶ K. Gandal, *A Spiritual Autopsy of Stephen Crane*, in «Nineteenth-Century Literature», 51, 1997, 4, pp. 507 e 508.

Quello rivolto al selvaggio, semmai, è lo sguardo dell'etnografo e dell'antropologo, il solo che preserva il diritto di inquadrare e racchiudere nel proprio campo visivo l'intera scena. Nulla è detto a proposito dello spazio e del tempo in cui si svolge questo incontro: sullo sfondo dei versi c'è il deserto, estremizzazione e allo stesso tempo semplificazione massima dell'alterità spaziale e geografica. Il deserto, come ha suggerito Paul Virilio, è una sorta di «crepuscolo dei luoghi», punto-zero dell'umanità e affermazione di una spazializzazione totale e assoluta che corrisponde all'azzeramento di ogni strutturazione familiare dell'abitare il mondo: «il deserto abita il cuore dell'uomo solitario e [...] questo "deserto interiore" è il non-luogo di tutti gli eccessi, del peggiore come del migliore»³⁷. Al tempo stesso, il deserto evoca mondi lontani dalla realtà compiutamente addomesticata e urbanizzata degli Stati Uniti di Crane, ponendosi quindi come sintesi di ogni altrove concepibile rispetto a un'idea convenzionale e culturalmente marcata di civiltà.

La scena rappresentata nella poesia è senza dubbio sgradevole e disturbante, e tuttavia questa sgradevolezza non pare segni il comportamento e le parole della creatura protagonista dei versi, nonostante essa sia «nuda, bestiale» e impegnata nell'atto di mangiare il proprio cuore. Quello di Crane, dopo tutto, è un universo troppo spietato, «assurdo e ostile», nel quale «Dio è descritto come "freddo" o "arrogante", arbitrario nei suoi giudizi e indifferente alla sofferenza umana»³⁸, perché il protagonista di questi versi possa conoscere qualsiasi forma di pudore rispetto alla propria dimensione bestiale, o possedere una concezione minima della colpa o una qualsiasi percezione della vergogna. Il senso di disgusto che affiora nei versi va cercato dall'altra parte della scena, nello sguardo e nella voce di chi osserva. Il ritmo dei versi è scandito, pure se in modo quasi impercettibile, dagli «I saw» e «I said» che soli hanno il potere di interpellare il selvaggio e di riceverne informazioni.

Il meccanismo di rappresentazione della vergogna è, quindi, ribaltato: a differenza dei due esempi prima menzionati, infatti, la vergogna non è più posseduta dai protagonisti dei testi, sia che la vivano come espressione di approssimazione infinita alla colpa e alla salvezza oppure come codice di un disagio psichico ormai impossibile da decifrare. In questo caso invece è il soggetto esterno che sperimenta il disgusto e, di riflesso su se stesso, la vergogna per la condizione primitiva e creaturale del selvaggio, in quello che potrebbe essere interpretato come tentativo di esorcizzare il volto più inquietante ed estraneo

³⁷ P. Virilio, *Città panico*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2004, p. 121 (ed. originale: *Ville panique: ailleurs commende ici*, Editions Galilée, Paris 2003).

³⁸ M. Dirda, *Stephen Crane's Strange Singing*, in «New Criterion», 30, 2011, 1, p. 41.

del sé, oppure necessità di confermare la propria presunta condizione di civiltà attraverso l'espulsione e l'alterizzazione degli aspetti più bestiali dell'esistenza umana. Quella che era vergogna del sé diventa in Crane vergogna *per* l'altro e, quasi automaticamente, vergogna *dell'*altro, che, nel momento in cui si pone come "nuda vita" agli occhi dell'io etnografico (oltre che poetico), restituisce a quest'ultimo la convinzione della propria superiorità culturale e della propria purezza morale. Il disgusto presente nello sguardo di chi osserva restituisce al lettore questa vergogna come mezzo che allontana esemplarmente da sé la natura bestiale e primitiva del selvaggio; il contesto in cui si compie questa scena incapsula e dà corpo all'orrore fantasmatico per la natura barbarica dell'umano, e quello molto più reale e per le condizioni barbariche di *alcuni* umani, condizioni che si sottintende siano estranee al mondo civilizzato e che da esso vadano pertanto tenute a distanza.

Anche all'interno di questo meccanismo complesso di introiezione ed espulsione dell'alterità a salvaguardia dell'integrità dell'osservatore esterno, è il cuore che si staglia come emblema indiscusso della vergogna. Non più metonimia della colpa e della salvezza, non più simbolo svuotato di ogni referente reale, in questo caso esso è un semplice feticcio o simulacro, perché colma un vuoto all'interno dell'apparato di significazione dello sguardo che osserva la scena e la descrive, e però lo colma affermando che la scena stessa e il luogo in cui essa si svolge siano del tutto privi di ogni significato, surreali, sradicati dalla propria storia e per sempre lontani da ogni forma di civiltà.

Salvatore Renna

**«Come se la sua impresa
affondasse le radici nella vergogna».
Vergogna e tragico in Philip Roth**

ABSTRACT Moving from the most recent studies on emotions, their artistic representations and, especially, from the analysis of the relationship between shame and literary texts as recently proposed by Timothy Bewes, this essay aims at studying the representation and the function of shame in Philip Roth's so-called "American trilogy". Through a close reading of the three novels – *American Pastoral* (1997), *I Married a Communist* (1998), *The Human Stain* (2000) – it will be shown how shame is behind the contrast between private life and history as it is problematized in the texts. Moreover, it will be argued that is precisely in the symbolic field of identity and in the one of its relation to the others that the individual and the general dimensions collide. In this way, eventually, it will be possible to interpret protagonists 'downfalls through the idea of the tragic.

KEY WORDS shame; history; tragic; novel; Roth.

Suave, mari magno turbantibus aequora ventis,
e terra magnum alterius spectare laborem;
non quia vexari quemquamst iucunda voluptas
sed quibus ipse malis careas quia cernere suave est.
(Lucrezio, II, 1-4)

1. Emozioni, vergogna e letteratura

Tra i numerosi *turn* che negli ultimi tempi hanno interessato molteplici rami della ricerca umanistica e, in particolare, letteraria, quello relativo allo studio delle emozioni si è affermato come uno dei più prolifici. A partire da un'intensissima riflessione filosofica che ha ribadito la loro legittimità ontologica e le potenzialità euristiche in esse racchiuse¹, anche la narratologia, la teoria della letteratura e più in generale alcune ricerche d'impronta *cultural* sono

¹ Cfr. R. Bodei, *Geometria delle passioni. Paura, speranza, felicità: filosofia e uso politico*, Feltrinelli, Milano 1994; M.C. Nussbaum, *Upheavals of Thought. The Intelligence of Emotions*, Cambridge University Press, Cambridge 2001 (trad. it. *L'intelligenza delle emozioni*, Il Mulino, Bologna 2004).

state attratte nell'orbita del cosiddetto *affective turn*². A dispetto della pretesa rivoluzionaria del sintagma, l'effetto prodotto da tale congerie di studi – spesso stimolata dalla teoria evoluzionistica e dalle più recenti scoperte cognitive – non si è concretizzato tanto in un completo stravolgimento epistemologico, quanto, piuttosto, in una riformulazione delle coordinate generali alla base di alcune questioni fondamentali dell'estetica occidentale, letteraria e non solo, cosicché i lavori di questo tipo, come riassunto recentemente da Michele Cometa, «ci hanno consentito di rileggere su solide basi biologiche le acquisizioni della teoria letteraria sin dai tempi della 'pietà' e 'terrore' aristotelici»³. Se dunque, da un lato, le convergenze teoriche tra scienze umane e scienze naturali hanno portato a una rielaborazione di interrogativi tradizionalmente afferenti alla sola riflessione estetica, dall'altro queste ricerche sono state declinate nei modi più diversi: tra i tanti esempi possibili, la scoperta dei neuroni a specchio ha comportato una ridefinizione teorica dell'empatia e del suo funzionamento⁴, così come il ruolo del lettore, già al centro di buona parte della critica post-strutturalista, è stato riformulato su basi biopoetiche⁵.

All'interno di questo contesto la vergogna è stata oggetto di un rinnovato interesse critico, che ha fatto di questa singola emozione uno dei campi in cui sperimentare una proficua convergenza di pratiche e saperi differenti. Accanto al suo approfondimento in ambito filosofico⁶, non sono infatti mancate proficue ibridazioni. Eve Kosofsky Sedgwick e Adam Frank, per esempio, hanno sottolineato l'importanza delle riflessioni di natura psicologica di Silvan Tomkins per il pensiero *queer* e per la dimensione performativa del sé⁷, mentre J. Brooks Bouson ha riletto alcune esperienze narrative contemporanee di autrici femminili alla luce del sentimento di vergogna che emerge dalle loro

² Cfr. da ultimi P. Hogan, *What Literature Teaches Us About Emotion*, Cambridge University Press, Cambridge 2014; K. Asher, *Literature, Ethics and the Emotion*, Cambridge University Press, Cambridge 2017. Per una problematizzazione cfr. R. Leys, *The Turn to Affect: A Critique*, in «Critical Inquiry», XXXVII, 2011, 3, pp. 434-472.

³ M. Cometa, *Perché le storie ci aiutano a vivere. La letteratura necessaria*, Raffaello Cortina, Milano 2017, p. 260.

⁴ Cfr. G. Rizzolatti-C. Sinigaglia, *So quel che fai. Il cervello che agisce e i neuroni specchio*, Raffaello Cortina, Milano 2006.

⁵ Cfr. M. Caracciolo, *The Experientiality of Narrative. An Enactivist Approach*, De Gruyter, Berlin-Boston 2014.

⁶ Cfr. D. Zahavi, *Self and Other. Exploring Subjectivity, Empathy, and Shame*, Oxford University Press, Oxford 2014; A. Fussi, *Per una teoria della vergogna*, ETS, Pisa 2018; L. Hinton, H. Willemsen (a cura di), *Temporality and Shame. Perspectives from Psychoanalysis and Philosophy*, Routledge, London-New York 2018.

⁷ E.K. Sedgwick, A. Frank, *Shame in the cybernetic fold: Reading Silvan Tomkins*, in «Critical Inquiry», XXI, 1995, 2, pp. 496-522.

opere⁸. L'interesse riservato all'elaborazione della vergogna in questo ambito artistico non stupisce, non solo perché essa si distingue come una delle emozioni da sempre al centro della tematizzazione letteraria, ma anche per una sua specifica natura particolarmente aggregante. Se, cioè, «la vergogna è un'emozione negativa, che nasce dall'auto-coscienza di aver compiuto qualcosa di sbagliato o di trasgressivo»⁹, e se, distinguendosi dalla colpa (generalmente causata da un danno verso gli altri), «è correlata ad una valutazione negativa del Sé, e ha come conseguenza il nascondersi o il sottrarsi ad una spiacevole situazione»¹⁰, è chiaro quanto la sua presenza coinvolga alcune delle più importanti dicotomie della psiche umana e del suo contesto socio-culturale, come il rapporto io/altro, la tensione etica tra ciò che è giusto e ciò che è sbagliato e il dialogo col proprio sé.

In questo quadro tanto frastagliato quanto interessante occorre però muoversi con particolare cautela, perché se è indubbio che i fenomeni letterari possono essere interpretati da prospettive differenti, a loro volta stimolate da riflessioni filosofiche e psicologiche, altrettanto ineludibile è la loro specificità. In altre parole, i frutti della letteratura non possono essere considerati unicamente né quali esempi di infiniti stati emozionali né come repertori di prove e controprove di teorie psicologiche e sociali nate al di fuori del *continuum* letterario. Ciò che appare legittimo e necessario è invece l'indagine della funzione che un'emozione come la vergogna può ricoprire all'interno del campo di tensioni composito e frastagliato originato da un'opera (o più), ovvero non solo la ricostruzione di come la vergogna viene tematizzata ma anche di come essa reagisca a contatto con le altre componenti simboliche del testo e di come ne condizioni lo sviluppo e la configurazione formale, cercando altresì di identificare gli effetti di rifrazione provocati dalla sua presenza più o meno esplicita.

Muovendo da un assunto di questo tipo e da una prospettiva post-coloniale particolarmente attenta alla particolarità del linguaggio letterario, nel fondamentale *The Event of Postcolonial Shame* (2011) Timothy Bewes ha sottolineato con grande intelligenza la natura intrinsecamente aporetica della vergogna:

Shame is an event of writing, a complex, in which the tension between the ethical and aesthetic dimensions of literature is brought into sensuous existence, made manifest in all its irreconcilability. Shame [...] is the material embodiment

⁸ J. Brooks Bouson, *Embodied Shame. Uncovering Female Shame in Contemporary Women's Writings*, State University of New York Press, Albany 2009.

⁹ S. Fornaro, *Archivi delle emozioni*, in S. Sanna, *Una vergogna esemplare. Lettura de La Marchesa di O... di Heinrich von Kleist*, Edizioni di Pagina, Bari 2020, pp. 7-16, p. 14.

¹⁰ *Ibid.*

of that tension, a moment at which the formal possibilities open to work are incommensurable with, or simply inadequate to, its ethical responsibilities¹¹.

La descrizione appare piuttosto profonda: nel testo la vergogna non viene semplicemente rappresentata, ma si staglia come terreno simbolico di frizione tra le possibilità formali dell'opera e la problematica etica che la sottende. L'esperienza letteraria originata dalla vergogna appare conseguentemente segnata da una profonda e ineludibile negatività che accomuna l'autore e il lettore: se, cioè, «shame is an event of incommensurability: a profound disorientation of the subject by the confrontation with an object it cannot comprehend, an object that renders incoherent every form available to the subject»,¹² la vergogna caratterizza quel tipo di letteratura che si caratterizza come «locus of an incommensurability: between form and substance, expression and appearance, addressee and reader»¹³. Quella originata da tale sentimento risulta così essere un'esperienza del limite e dell'impossibile, ossia la manifestazione di una duplice rottura che da una parte investe il soggetto, poiché «shame is a figure not of the intimacy to the self to itself-or at least, if that is so, is the very discontinuity of the self, its otherness to itself»¹⁴, e che, dall'altra, alimenta il dissidio più profondo dell'opera, dato che «shame is not located primarily in the content of the work. It is, rather, a materialization of the discrepancy between content and form, of the inadequacy of form with respect to content»¹⁵. Approcciata da questa prospettiva la vergogna si mostra capace di rendere manifeste le più profonde tensioni che innervano l'esperienza umana e la sua rappresentazione letteraria, divenendo altresì il luogo di una concezione dell'essere caratterizzata da quella scissione insanabile che proprio il gesto poetico, pur essendo anch'esso destinato allo scacco, si incarica di mostrare sulla pagina. Partendo da questa visione, che da sola realtà psicologica, sociale o motivo letterario allarga proficuamente il campo della vergogna rendendola la zona verso cui convergono le differenti spinte e contropunte metaforiche del testo, appare interessante volgere lo sguardo a una delle più importanti esperienze romanzesche degli ultimi anni, dei quali si è programmaticamente incaricata di mostrare – proprio come (e attraverso) la vergogna – incomprensioni, aporie e contraddizioni.

¹¹ T. Bewes, *The Event of Postcolonial Shame*, Princeton University Press, Princeton-Oxford 2011, p. 1.

¹² Ivi, p. 3.

¹³ Ivi, p. 4.

¹⁴ Ivi, p. 23.

¹⁵ Ivi, p. 39.

2. La trilogia americana di Philip Roth

Intervistato nel maggio 2000, a ridosso dell'uscita di *The Human Stain* (2000), Philip Roth ricollega quest'ultimo ai due romanzi precedentemente pubblicati, *American Pastoral* (1997) e *I Married a Communist* (1998), insieme ai quali esso costituisce una trilogia basata su alcuni momenti fondamentali della più recente storia americana:

I think of it as a thematic trilogy, dealing with the historical moments in postwar American life that have had the greatest impact on my generation. [...] Which moments? The first was the McCarthy era. You read the newspapers even as a student and you were frightened, you were mesmerized, you were outraged. Even more potent was the impact of the Vietnam War. That was the most shattering national event of my adulthood. A brutal war went on and on [...] and brought with it social turbulence unlike anything since the Depression. The third moment was 1998, the year of the presidential impeachment. In 1998 you had the illusion that you were suddenly able to know this huge, unknowable country, to catch a glimpse of its moral core¹⁶.

Oltre a fornire un'importante indicazione sulla centralità della storia all'interno della costruzione finzionale, l'autore precisa altresì la modalità attraverso cui ha cercato di intessere il reale storico all'interno della finzione letteraria: «I just wanted these historical debacles – spiega Roth – to enter into and pass through the characters. I just wanted to find out what that would be like. Mostly I wanted to find out what a novel would have to be like in order not to be a report card about America but a work of fiction about America»¹⁷. La strategia narrativa appare piuttosto chiara: i tre romanzi costituiscono opere finzionali poiché dei movimenti storici vengono mostrate le ripercussioni, gli effetti e gli stravolgimenti all'interno delle vite di personaggi inventati. La costruzione dei testi – nei quali la narrazione viene affidata allo scrittore Nathan Zuckerman, alter ego di Roth¹⁸ – si struttura così intorno a tre personaggi

¹⁶ C. McGrath, *Zuckerman's Alter Brain*, in «The New York Times Book Review», 7 maggio 2000, pp. 8-10.

¹⁷ *Ibid.* Su questo aspetto cfr. M. Kimmage, *In History's Grip. Philip Roth's Newark Trilogy*, Stanford University Press, Stanford 2012, mentre sui rischi di una lettura eccessivamente storicizzante cfr. A. Connolly, *Posthumous Roth: Reflections on the Dilemmas of Historicizing Philip Roth's Fiction*, in «Philip Roth Studies», XV, 2019, 2, pp. 5-23.

¹⁸ Sul ciclo di Zuckerman, presente da *My Life as a Man* (1974) sino a *Exit Ghost* (2008), cfr. P. Masiero, *Philip Roth and the Zuckerman Books. The Making of a Storyworld*, Cambria Press, Amherst 2011. Per una panoramica sull'opera di Roth cfr. D. Gobblar, *The Major Phases of Philip Roth*, Continuum, London-New York 2011.

troneggianti: Seymour Levoy, detto “lo Svedese”, del primo romanzo, cristallina incarnazione dell’*American Dream* e di un’esistenza votata alla normalità razionale e piccolo-borghese; Ira Ringold, indomito agitatore comunista nel periodo del maccartismo, del secondo; Coleman Silk, ambiguo professore di letteratura greca dal passato oscuro, ritratto all’epoca dello scandalo Lewinsky, protagonista del terzo romanzo.

La contrapposizione tra movimento storico e singole esistenze appare significativa per più di una ragione. Se, da un lato, la trilogia porta a compimento l’ambizione tipica del genere-romanzo di rappresentare la particolarità della vita dell’individuo e quella che nel *Robinson Crusoe* (1719) Daniel Defoe definì «the middle station of life»¹⁹, dall’altro lo scontro tra dimensione individuale e accadere storico assume i connotati del conflitto traumatico²⁰. Dal confronto con le dinamiche della storia e, soprattutto dal loro dirompente ingresso nella dimensione privata, le vite dei tre protagonisti risultano completamente stravolte: la perfetta parabola dello Svedese viene distrutta dalla bomba che Merry, la figlia sedicenne, fa esplodere nell’emporio della loro piccola cittadina per protesta contro la guerra del Vietnam; la carriera di attore radiofonico di Ira Ringold viene cancellata dall’accusa di comunismo mossagli dalla moglie Eve, che pubblica un libro col medesimo titolo del romanzo di Roth; il tentativo di Coleman Silk di nascondere le sue origini nere e di passare per ebreo bianco, riuscitogli perfettamente per tutta la vita, si trova paradossalmente a convivere con l’accusa di razzismo, che scatena la violenta ipocrisia dell’ambiente accademico e causa le dimissioni del professore.

In maniera speculare alla narrazione di alcune delle tappe più significative dell’America novecentesca, ciò che si origina da tale rappresentazione conflittuale – e che costituisce il frutto più interessante del processo di finzionalizzazione – è una problematizzazione dell’identità. In questo modo, infatti, parallelamente a una Storia che si impone come il principio che dà forma al sé dei protagonisti, degli altri personaggi e da cui scaturisce la narrazione²¹, «in the American Trilogy, – ha notato Derek Parker Royal – what [Roth] has done is write the individual subject into the fabric of history, and in doing so he illustrates that identity is not only a product of, but also a hostage to, the many social, political, and cultural forces that surround it»²². Ma, a uno sguardo più

¹⁹ Cfr. G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Il Mulino, Bologna 2011, pp. 151-194; 233-241.

²⁰ Cfr. B. McDonald, *Roth and Trauma. The Problem of History in the Later Works* (1995-2010), Bloomsbury, London 2015.

²¹ D. Shostak, *Philip Roth. Countertexts, Counterlives*, University of South Carolina Press, Columbia 2004, p. 233.

²² D. Parker Royal, *Pastoral Dreams and National Identity in American Pastoral and I Married*

attento, la Storia che penetra nel privato e determina la caduta dei protagonisti non intacca la loro più autentica essenza, bensì quelle identità in un certo senso secondarie, ossia le maschere sociali maggiormente condizionate dalla percezione dell'altro, indossate e costruite a favore di quest'ultimo e dalla sua violenza costantemente minacciate. A questo riguardo l'itinerario tracciato da *Pastorale americana* è esemplare. Sin dalle prime parole del romanzo il protagonista è presentato attraverso il suo soprannome, cioè secondo quella perfetta immagine di sé esibita a partire dalle eroiche imprese sportive giovanili (di cui Zuckerman fu un fedele ammiratore) e che sarebbe diventata successivamente la più completa realizzazione e manifestazione di una vita esemplare in ogni suo aspetto. L'azione della figlia si mostra però capace di scardinare quest'apparenza su cui lo Svedese ha costruito la propria realtà, alterando il significato complessivo della sua intera esistenza e proiettandola nuovamente, ma con segno negativo, sullo sfondo più ampio di un intero Paese:

[...] una figlia e un decennio che avevano mandato in mille pezzi la sua particolare forma di utopia, la peste americana che, infiltrandosi nel castello dello Svedese, aveva contagiato tutti. La figlia che lo sbalza dalla tanto desiderata pastorale americana e lo proietta in tutto ciò che è la sua sintesi e il suo nemico, nel furore, nella violenza e nella disperazione della contropastorale: nell'innata rabbia cieca dell'America²³.

Per quanto l'azione di Merry sia rivolta idealisticamente contro Lyndon Johnson e la guerra in Vietnam, l'individualità del padre e la sua incarnazione dell'ideale americano subiscono il più pesante contraccolpo, a causa del quale viene decretata la fine delle sue illusioni e si assiste all'emergere di un sentimento di vergogna inversamente proporzionale alla precedente condizione edenica: perché «a Seymour piaceva, il pittoresco dell'America», ma «alla ragazza, no. Lui l'ha tolta dal mondo reale e lei ce lo ha rimesso»²⁴, e mentre

a *Communist*, in Id. (a cura di), *Philip Roth. New Perspectives on an American Author*, Praeger, Westport-London 2005, pp. 185-207, p. 186.

²³ P. Roth, *American Pastoral*, Houghton Mifflin, Boston-New York 1997 (trad. it. *Pastorale americana*, in P. Roth, *Romanzi*, vol. II, 1991-1997, a cura di P. Simonetti, Mondadori, Milano 2018, pp. 1165-1662, p. 1267). Su questo aspetto cfr. A. Gordon, *The Critique of the Pastoral, Utopia and the American Dream in American Pastoral*, in D. Shostak (a cura di), *Philip Roth. American Pastoral, The Human Stain, The Plot Against America*, Continuum, London-New York 2011, pp. 33-43. Per una recente lettura legata al ruolo delle emozioni cfr. M. Longo, *Action, emotions and emotional control. A reading of Philip Roth's American Pastoral*, in Id., *Emotions through Literature. Fictional Narratives, Society and the Emotional Self*, Routledge, Oxon-New York 2020, pp. 87-113.

²⁴ Roth, *Pastorale americana* cit., p. 245.

«s'intendeva di guanti, e non c'era alcun motivo per cui dovesse occuparsi d'altro», il fanatismo della figlia ha fatto sì che Levov fosse «tormentato dalla vergogna, dall'incertezza e dal dolore per il resto della vita»²⁵.

Allo stesso modo il percorso di Ira Ringold, raccontato a Zuckerman dal fratello Murray, appare caratterizzato dalla medesima dinamica di esemplarità e successiva distruzione dell'identità. L'inscalfibile impegno del protagonista a favore degli ultimi e dei lavoratori collassa nel momento in cui la moglie lo denuncia pubblicamente come esponente comunista. Le pretese rivoluzionarie di Iron Rinn, com'era conosciuto in radio, vengono cioè disinnescate da un dissidio tutto interno al proprio *òikos*. Come lo Svedese aveva cercato di creare ed esibire un'esistenza priva di macchie e incrinazioni, per essere invece travolto e lasciato nella vergogna di aver cresciuto un'assassina e, nel finale, di non aver più alcun controllo sulla propria famiglia, così il protagonista del secondo romanzo si vede piombare addosso l'accusa della moglie che, da un lato, certifica la vittoria delle contraddizioni piccolo-borghesi sulle aspirazioni di giustizia e solidarietà dell'uomo, mentre, dall'altro, nasce e si alimenta di una vergogna dal duplice volto. Le inchieste anticomuniste guidate dal senatore McCarthy fomentarono un clima da caccia alle streghe che si basava, esattamente come nel caso di Ira Ringold, sulla paura di essere additati come comunisti e, una volta che questo accadeva, sulla assoluta vergogna che scaturiva da tale attribuzione e che causava il più totale isolamento²⁶; allo stesso tempo, l'azione di Eve è a sua volta mossa da un rapporto problematico col proprio sé, causato da un sentimento di vergogna sia nei confronti delle proprie origine ebraiche, mascherate da un antisemitismo latente, sia del proprio aspetto, che, pur nella sua apparente perfezione, rappresenta ai suoi occhi una macchia che anticipa il tema principale dell'ultimo romanzo: «Eve odiava ciò che era e odiava il proprio aspetto. Eve Frame, pensa un po', odiava il proprio aspetto. La sua bellezza era la sua bruttezza, come se quella donna incantevole fosse venuta al mondo con una grossa macchia purpurea sul viso. Lo sdegno per essere nata così, la rabbia, non la lasciò mai»²⁷.

È infatti nel terzo capitolo della trilogia che la vergogna condiziona maggiormente la rappresentazione del rapporto tra Storia e individuo. La ricostruzione che Zuckerman presenta al lettore della vita di Coleman Silk appare come il

²⁵ Ivi, p. 246.

²⁶ Per una contestualizzazione storica cfr. R. Griffith, *The Politics of Fear. Joseph R. McCarthy and the Senate*, University of Massachusetts Press, Amherst 1987.

²⁷ P. Roth, *I Married a Communist*, Houghton Mifflin, Boston-New York 1998 (trad. it. *Ho sposato un comunista*, in P. Roth, *Romanzi*, vol. III, 1998-2010, a cura di P. Simonetti, Mondadori, Milano 2019, pp. 3-384, p. 192).

progressivo svelamento di un'esistenza interamente votata alla dissimulazione della propria originaria identità, volontariamente abbandonata in favore di una versione totalmente alternativa. Così, tematizzando una visione proteiforme dell'identità – tipica del postmoderno²⁸ –, viene presentato il ritratto di un afroamericano che, grazie a una «pelle di una sfumatura assai gradevole, diciamo color zabaione»²⁹, è riuscito a vivere come un ebreo bianco, inserendosi perfettamente nel tessuto sociale americano ed evitando la discriminazione razziale che la sua origine gli avrebbe probabilmente riservato. Ma c'è di più: la decisione di Silk di vivere da bianco costituisce una particolare caratterizzazione etnica dell'individualismo tipico della società statunitense, ovvero una declinazione razziale del sogno americano che per il protagonista si realizza in una strenua ricerca d'individualità, nel rifiuto dell'appartenenza a qualsiasi gruppo sociale e nella trasformazione della vergogna delle proprie origini in slancio superomistico:

Poi partì per Washington e, nel primo mese, fu prima un negraccio e nient'altro, poi un *negro* e nient'altro. No. No. Vide il destino che lo aspettava e non gli piacque. Ci arrivò intuitivamente e spontaneamente si ritrasse. Non puoi lasciare che il grande «loro» t'imponga la sua intolleranza e non puoi nemmeno permettere che il piccolo «loro» diventi un «noi» e ti imponga la sua etica. No alla tirannia del «noi» e alla prima persona plurale con cui essa si esprime e a tutto ciò che il «noi» ti vuole ficcare nella testa. Non era per Coleman la tirannia del «noi» che muore dalla voglia di assimilarti, lo storico e inevitabile noi morale coercitivo e assorbente col suo insidioso *E pluribus unum*. [...] L'io nudo e crudo, invece, con tutta la sua agilità. Andare alla scoperta di se stessi: ecco il vero pugno alla labronza. La singolarità. La lotta appassionata per la singolarità. Il singolo essere umano. La mobile relazione con ogni cosa. Non statica, ma mobile. Autocoscienza, ma dissimulata. Cosa c'è di altrettanto potente?³⁰

L'accusa di razzismo, sopraggiunta per aver chiamato «spooks» due studenti di un proprio corso³¹, si rivela dunque particolarmente paradossale. Quella

²⁸ Cfr. D. Parker Royal, *Plotting the Frames of Subjectivity: Identity, Death, and Narrative in Philip Roth's The Human Stain*, in «Contemporary Literature», XLVII, 2006, 1, pp. 114-140; G. Neelakantan, *Secrecy and Self-Invention: Philip Roth's Postmodern Identity in The Human Stain*, in «The International Fiction Review», XXXIV, 1, 2007, pp. 27-39.

²⁹ P. Roth, *The Human Stain*, Houghton Mifflin, Boston-New York 2000 (trad. it. *La macchia umana*, in P. Roth, *Romanzi*, vol. III, cit., pp. 385-812, p. 534).

³⁰ Roth, *La macchia umana* cit., p. 517.

³¹ Il termine ha come primo e più comune significato quello di «spettro», a cui Silk fa riferimento a causa dell'assenza degli allievi, ma in gergo esso può anche significare «negro», in senso chiaramente spregiativo. Sul fraintendimento di tale termine si origina l'accusa al protagonista, inconsapevole che i due studenti, mai incontrati, siano effettivamente di colore.

parte di sé che Silk ha represso per tutta la vita torna a tormentarlo nel momento di maggior realizzazione professionale, causandone una caduta che va ben al di là delle vessazioni che avrebbe subito da afroamericano. Il «piccolo loro» faticosamente evitato assume inoltre il volto del perbenismo ipocrita dei colleghi che, come una variante moderna del coro tragico³², non mancano di ribadire al protagonista il proprio errore, condannandolo alla perdita del lavoro e della propria reputazione³³. Ma tale errore, man mano che la narrazione prosegue, si rivela non soltanto nel poco accorto uso del termine incriminato, quanto soprattutto nel tentativo, intrinsecamente destinato al fallimento, di erigere la propria intera vita su una decisione fondata sulla vergogna della propria condizione:

La ridicola volgarizzazione di quella magistrale interpretazione che era stata la sua vita, apparentemente convenzionale, singolarmente ingegnosa: una vita con poco di eccessivo, in superficie, perché ogni eccesso va tenuto segreto. Non c'era da meravigliarsi se l'accusa di razzismo lo aveva fatto saltare in aria. Come se la sua impresa affondasse le radici nella sola vergogna. Non c'era da meravigliarsi se *tutte* le accuse lo facevano saltare in aria. Il suo delitto sorpassava qualunque cosa volessero rinfacciargli³⁴.

Come già riscontrato per il protagonista di *I Married a Communist*, anche in questo caso la vergogna assume i contorni del *miasma*, cioè di una macchia paralizzante che contamina il soggetto e ne causa l'allontanamento dalla comunità³⁵. Ma per Silk tutto ciò non rappresenta solamente, come per Ira Rinn e per lo Svedese, la distruzione della propria vita, ma assume i tratti del vero e proprio rovesciamento grottesco, poiché la singolarità ricercata sin dalla gioventù si tramuta in una solitudine pressoché totale e il rifiuto della propria razza riemerge al centro di un processo di delazione parallelo a quello subito nello stesso momento dal presidente Clinton a causa dell'*affaire* Lewinsky.

Ma se, esattamente come nei due romanzi precedenti, i traumi in atto sul piano storico-collettivo si riflettono in quello individuale e ne causano il tracollo³⁶, ciò non avviene unicamente tramite la problematizzazione della questione

³² G.S. Canales, *The Classical World and Modern Academia in Philip Roth's The Human Stain*, in «Philip Roth Studies», V, 2009, 1, pp. 111-128.

³³ J.C. del Ama, *Everyone Knows: Public Opinion in Philip Roth's Contemporary Tragedy The Human Stain*, in «Philip Roth Studies», V, 2009, 1, pp. 93-110.

³⁴ Roth, *La macchia umana* cit., pp. 782-783.

³⁵ R. Posnock, *Purity and Danger: On Philip Roth*, in «Raritan», XXI, 2, 2001, pp. 85-102.

³⁶ Cfr. K. Whitehead, *Coleman Silk and the Collective Trauma of America: Philip Roth's The Human Stain*, in «Philip Roth Studies», XV, 2, 2019, pp. 66-83.

razziale e della sua centralità nella cultura statunitense, bensì anche (e specialmente) attraverso la relazione che Silk intrattiene con Faunia Farley, bidella dell'Athena College. La storia con la donna, trent'anni più giovane dell'uomo, rappresenta infatti per molteplici ragioni un momento centrale della costruzione romanzesca: attraverso la figura dell'ex marito, Les Farley, Roth include nella narrazione una straordinaria rappresentazione delle difficoltà vissute dai reduci del Vietnam, così come è attraverso il suo dramma che pone fine alla vita del protagonista e della sua amata, oltre che, in una scena memorabile, all'intero romanzo. Ma ciò che più caratterizza la funzione narrativa di Faunia ha a che fare con il sotterraneo sentimento della vergogna e con la sua rappresentazione. Perché mentre da una parte la relazione tra i due, tenuta nascosta, contribuisce all'affresco del perbenismo dell'America di fine secolo, dall'altra Roth attribuisce a Faunia una vera e propria estetizzazione della macchia, cioè la rivendicazione, da parte di una donna dal passato altrettanto buio, dell'impossibilità della purezza, dell'universalità dell'imperfezione, da cui consegue un'assolutizzazione della vergogna da essa causata – una condizione che caratterizza le profondità di ogni traiettoria umana e di cui pregiudica qualsiasi possibile redenzione:

Questo è tutto ciò che Faunia, nel suo tono freddo e distaccato, stava dicendo alla ragazza che nutriva il serpente: noi lasciamo una macchia, lasciamo una traccia, lasciamo la nostra impronta. Impurità, crudeltà, abuso, errore, escremento, seme: non c'è altro mezzo per essere qui. Nulla a che fare con la disobbedienza. Nulla a che fare con la grazia o la salvezza o la redenzione. È in ognuno di noi. Inedita. Inerente. Qualificante. La macchia che esiste prima del suo segno. Che esiste senza il segno. La macchia così intrinseca che non richiede un segno. La macchia che *precede* la disobbedienza, che *comprende* la disobbedienza e frustra ogni spiegazione e ogni comprensione. Ecco perché ogni purificazione è uno scherzo. Uno scherzo crudele, se è per questo. La fantasia della purezza è terrificante. È folle. Cos'è questa brama di purificazione, se non l'aggiunta di *nuove* impurità?³⁷

3. Estetica della caduta

Qual è, dunque, l'aspetto che la vergogna assume nella trilogia americana? Quali effetti produce nella costruzione narrativa? E come condiziona l'estetica del romanzo? I tre testi, come detto, si fondano sulla medesima tensione tra il piano individuale e quello collettivo. Nel conflitto traumatico che si instaura

³⁷ Roth, *La macchia umana* cit., p. 674.

tra questi due poli la vergogna (elemento centrale anche in altri testi di Roth³⁸), legata a un'identità fluida sulla cui costruzione si scontrano spinte storiche e aspirazioni private, emerge come il fattore che determina, potenzia e rende manifeste la caduta dei protagonisti. La rappresentazione della rovina di Seymour, Iron e Coleman acquista infatti particolare forza evocativa per il ruolo, sotterraneo ma determinante, giocato da una vergogna provocata rispettivamente dalla distruzione del sogno americano, dalla denuncia borghese di un familiare che diviene nemico intimo e politico e da un rapporto problematico col proprio sé e col falso decoro della società.

La centralità ricoperta dalla distruzione delle vite dei protagonisti ha portato buona parte della critica ad assimilare i testi a delle tragedie moderne. Seymour Levov è stato descritto come «a tragic [...] strident of history»³⁹, mentre, a proposito della colpa alla base della rovina di Ira Ringold, è stato notato come «his acute awareness of history and materiality and his sustained ideological anger render him blind to his coming tragic fall»⁴⁰. Allo stesso tempo gli espliciti riferimenti paratestuali all'*Edipo re* presenti in *The Human Stain* hanno permesso un puntuale riscontro delle affinità col testo sofocleo⁴¹ e con le interpretazioni di Nietzsche⁴² e Freud⁴³, senza tralasciare importanti commistioni ironiche⁴⁴. L'itinerario tracciato dalla trilogia è stato

³⁸ Il tema della vergogna si irradia in tutta la narrativa dello scrittore, divenendo particolarmente importante a partire dagli anni Novanta in opere quali *Patrimony* (1991) e *Sabbath's Theater* (1995), per arrivare alla trilogia americana e alle commistioni con altri temi come la vecchiaia e la malattia, presenti nei romanzi degli ultimi anni. Cfr. F. Kelleter, *Portrait of the Sexist as a Dying Man: Death, Ideology, and the Erotic in Philip Roth's Sabbath's Theater*, in «Contemporary Literature», XXXIX, 1998, 2, 262-302; J. Rubin-Dorsky, *Philip Roth and American Jewish Identity: The Question of Authenticity*, in «American Literary History», XIII, 2001, 1, pp. 79-107; D. Tenebaum, *Race, Class, and Shame in the Fiction of Philip Roth*, in «Shofar», XXIV, 4, 2006, pp. 34-49; M. McKinley, «I wanted to be humanish: manly, a man»: *Morality, Shame, and Masculinity in Philip Roth's My Life as a Man*, in «Philip Roth Studies», IX, 1, 2013, pp. 89-101; L. De Fiore, *Philip Roth. Fantasm del desiderio*, Castelveccchi, Roma 2018.

³⁹ Shostak, *Philip Roth cit.*, p. 242.

⁴⁰ A. McCluskey, *Cosmopolitanism and Tragic Silence in Philip Roth's American Trilogy*, in Id., *Materiality and the Modern Cosmopolitan Novel*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2015, pp. 127-183, p. 170.

⁴¹ P.D. Rankine, *Passing as Tragedy: Philip Roth's The Human Stain, the Oedipus Myth, and the Self-Made Man*, in «Critique», XLVII, 2005, 1, pp. 101-112; A. Kelly, *Imagining Tragedy: Philip Roth's The Human Stain*, in «Philip Roth Studies», VI, 2010, 2, pp. 189-205.

⁴² A. Louis-G. Neelakantan, *Two Versions of Oedipus and Philip Roth's The Human Stain*, in «Philip Roth Studies», VI, 2010, 2, pp. 167-187.

⁴³ J. Glaser, *The Jew in the Canon: Reading Race and Literary History in Philip Roth's "The Human Stain"*, in «PMLA», CXXIII, 5, 2008, pp. 1465-1478.

⁴⁴ E.B. Safer, *Tragedy and Farce in Roth's The Human Stain*, in «Critique», XLIII, 2002, 3, pp. 211-227; R. Posnock, *Philip Roth's Rude Truth: The Art of Immaturity*, Princeton University Press, Princeton 2006, p. 3.

altresì interpretato nella sua interezza secondo categorie simili. Lawrence Buell, includendo i tre testi nella tradizione del «Great American Novel», ha sottolineato come essi «are cast as tragedies whose project is “to embrace your hero in his destruction”»⁴⁵, mentre Bonnie Lyons ha più saggiamente parlato di «tragico»: secondo la sua lettura «like most dramatic tragedies, each novel focuses on a very different kind of tragic hero, but all three depict heroes whose fates are intricately enmeshed in their specifically American settings and times»⁴⁶, cosicché «these novels are about men whose selves and times are inextricably intertwined and together produce and nurture the tragic outcomes»⁴⁷.

Quest'ultima linea interpretativa risulta corretta, ma può essere ulteriormente arricchita proprio dalla contestualizzazione critica della vergogna. Considerare i testi di Roth tragedie moderne costituisce un errore piuttosto grossolano: essi rappresentano infatti in maniera quanto mai esemplare il genere romanzo e, in particolare, la sua ambizione a rappresentare la totalità della vita. Al contempo però, data la nota capacità polimorfica del genere e la sua tendenza a inglobare elementi da altre forme letterarie, la collazione di componenti centrali della tragedia all'interno della trilogia è più che legittima: *in primis* il conflitto, da sempre al centro di ogni rappresentazione tragica⁴⁸, e, non meno importante, la caduta di quei personaggi che, come già descritto da Aristotele, devono appartenere a «coloro che godono di grande credito e fortuna, come per esempio Edipo e Tieste e gli uomini in vista che vengono da simili stirpi»⁴⁹. Accanto al ritratto di un eroe che, come lo Svedese, «è sottoposto a un'agonia o umiliazione troppo grandi per avere il privilegio di assumere atteggiamenti eroici»⁵⁰, l'esperienza del lettore che assiste al tracollo dei protagonisti attiva altresì quel piacere intellettuale che caratterizza la fruizione dello spettacolo tragico, sia esso in forma di tragedia o di romanzo, perché, davanti al «fenomeno generale della nostra natura, che ciò che è triste, terribile, perfino orrendo

⁴⁵ L. Buell, *The Dream of The Great American Novel*, The Belknap Press of Harvard University Press, London-Cambridge 2014, p. 201.

⁴⁶ B. Lyons, *Philip Roth's American Tragedies*, in J.L. Halio, B. Siegel (a cura di), *Turning Up the Flame: Philip Roth's Later Novels*, University of Delaware Press, Newark 2005, pp. 125-130, p. 125.

⁴⁷ Ivi, pp. 129-130. Per una panoramica sul concetto cfr. G. Garelli, G. Gentili, *Il tragico*, Il Mulino, Bologna 2010.

⁴⁸ Cfr. M. Gellrich, *Tragedy and Theory. The Problem of Conflict since Aristotle*, Princeton University Press, Princeton 1988.

⁴⁹ Aristotele, *Poetica*, a cura di P. Donini, Einaudi, Torino 2008, p. 87 (XIII, 1453a).

⁵⁰ N. Frye, *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton University Press, Princeton 1957 (trad. it. *Anatomia della critica. Teoria dei modi, dei simboli, dei miti e dei generi letterari*, Einaudi, Torino 1969, p. 296).

ci attira con un fascino irresistibile»⁵¹, il tragico «allows us to indulge our destructive fantasies while knowing that we ourselves cannot be harmed»⁵².

C'è però un aspetto centrale che va tenuto in considerazione e che rende il tragico della trilogia ancora più dirompente. Se si tengono a mente le note parole di Jean-Pierre Vernant, secondo cui nell'elaborazione della tragedia «l'esistenza umana accede alla coscienza, insieme esaltata e lucida, tanto del suo inestimabile valore quanto della sua estrema vanità»⁵³, e se si considera come un'esperienza estetica di questo tipo provochi piacere «because tragic art shapes suffering into a significative pattern, containing it while rendering it agreeably intelligible»⁵⁴, non si può non riscontrare quanto la visione dell'esistente proposta dalla trilogia si imponga per una negatività ulteriore e ancora più assoluta. Non solo perché a non comprendere il senso profondo di quanto accaduto sono gli eroi travolti dai colpi della storia e del destino, ma perché attraverso la maschera di Zuckerman viene tematizzata l'assoluta impossibilità di comprendere e, dunque, di includere il dolore dei protagonisti (e di conseguenza degli uomini) in una cornice interpretativa che riesca a dargli un senso. Lo sforzo di Roth va certamente in questa direzione, ma ciò che viene certificato al termine del tentativo romanzesco è la totale incapacità di rendere intellegibile e comunicabile la sofferenza. Quella di Seymour Levov diviene allora «la tragedia dell'uomo impreparato alla tragedia: cioè la tragedia di tutti»⁵⁵, mentre, come, si legge in *The Human Stain*, «ciò che sappiamo è che, in un modo non stereotipato, nessuno sa nulla. Non *puoi* sapere nulla. Le cose che *sai*... non le sai. Intenzioni? Motivi? Conseguenze? Significati? Tutto ciò che non sappiamo è stupefacente. Ancora più stupefacente è quello che crediamo di sapere»⁵⁶; oltre a ciò, a dispetto dei tentativi dei personaggi e di una narrazione che dovrebbe fornire una spiegazione delle cause di quanto accaduto, ciò che lo Svedese – e con lui il lettore – ha imparato è «la lezione peggiore che la vita possa insegnare: che non c'è un senso»⁵⁷, che «capire la gente non è vivere. Viverla è capirla male, capirla male e male e poi male e, dopo un attento riesame. Ecco come sappiamo di essere vivi: sbagliando»⁵⁸ e, secondo quanto

⁵¹ F. Schiller, *Dell'arte tragica*, in Id., *Saggi Estetici*, a cura di C. Baseggio, Utet, Torino 1968², p. 59.

⁵² T. Eagleton, *Sweet Violence. The Idea of the Tragic*, Blackwell, Malden 2003, p. 169.

⁵³ J.-P. Vernant, *Il soggetto tragico: storicità e transistoricità*, in J.-P. Vernant, P. Vidal-Naquet, *Mito e tragedia due. Da Edipo a Dioniso*, Einaudi, Torino 1991, pp. 65-76, p. 76.

⁵⁴ Eagleton, *Sweet Violence* cit., p. 169.

⁵⁵ Roth, *Pastorale americana* cit., p. 1268.

⁵⁶ Roth, *La macchia umana* cit., p. 635.

⁵⁷ Roth, *Pastorale americana* cit., p. 1261.

⁵⁸ Ivi, p. 1209.

narrato a proposito dello studioso di tragedia greca Coleman Silk, quanto sia vana la speranza di poter applicare all'esperienza reale le strutture ordinanti della creazione letteraria:

L'umano desiderio di un principio, una parte di mezzo e una fine – e una fine adeguata, come grandezza, a quel principio e a quella parte di mezzo – si realizzava così completamente solo nella materia insegnata da Coleman all'Athena College. Ma al di fuori della tragedia classica del quinto secolo a. C., aspettarsi un compimento, per non dire una giusta e perfetta conclusione, significa, per un adulto, cullarsi in una stolta illusione⁵⁹.

La ragione profonda di tale tematizzazione, così come dell'assolutizzazione del tragico e dell'estetizzazione non solo della caduta dei protagonisti ma anche dell'impossibilità di comprendere e narrare «il male inestirpabile dalle relazioni umane»⁶⁰, risiede allora negli effetti che la vergogna produce non soltanto nelle vite dei personaggi ritratti ma anche nella valutazione del gesto letterario in sé. Nella trilogia americana, infatti, una vergogna contrassegnata dalle caratteristiche individuate da Bewes dispiega tutta la sua potenza espressiva. A livello tematico essa rende evidente nei protagonisti la discontinuità del proprio sé e la dolorosa differenza che intercorre tra esso e il giudizio degli altri, divenendo così figura del disorientamento del soggetto e del suo arduo confronto con un oggetto – l'abbattersi della Storia sulla proprio esistenza – impossibile da comprendere; invece, a livello poetico-formale, essa realizza compiutamente la sua natura di luogo simbolico dell'incommensurabile, assolutizzando quel paradigma tragico alla cui narrazione di uno stravolgimento doloroso si aggiunge l'esplicita teorizzazione dell'impossibilità da parte della forma letteraria-romanzesca di riuscire a rappresentare e interpretare quel nocciolo di contenuto così restio a ogni possibile interpretazione, ovvero che «esiste soltanto l'errore. Lì è il cuore del mondo. Nessuno trova la propria vita. Questa è la vita»⁶¹.

⁵⁹ Roth, *La macchia umana* cit., p. 759.

⁶⁰ Roth, *Pastorale americana* cit., p. 1261.

⁶¹ Roth, *Ho sposato un comunista* cit., p. 379.

Alessandra Cattani

Quando la vergogna diventa malattia: catabasi del ribelle dostoevskiano

ABSTRACT This paper proposes a re-interpretation of two of Dostoevskij's great main characters based on "shame". This is meant as a secondary emotion of self-awareness and self-evaluation. The analysis focusses on Jakov Petrovič Goljadkin, the unhappy hero of *The Double*, and the anonymous main character of *Notes from Underground*. The former, as an unsuccessful (by admission of the very same author) example of an attempt to give material shape to an emotion (shame is transformed into psychiatric disease), the latter, as an exaltation of the same emotion, is articulated in its deviations from anger and narcissism. The approach, which is of a hermeneutic type, based on Vjač. Ivanov's studies ("Es, ergo sum", only if you are I am), permits the analysis of the I-other relationship in a strictly Slavic framework, and is also linked with a Bakhtinian interpretation of the text in its dialogic variant.

KEY WORDS Shame; Culture; Guilt; Anger; Narcissism.

– Великий старец, изреките, оскорбляю я вас моею живостью или нет? – вскричал вдруг Федор Павлович, схватившись обеими руками за ручки кресел и как бы готовясь из них выпрыгнуть сообразно с ответом.

– Убедительно и вас прошу не беспокоиться и не стесняться, – внушительно проговорил ему старец... – Не стесняйтесь, будьте совершенно как дома. А главное, не стыдитесь столь самого себя, ибо от сего лишь все и выходит¹.

Nelle parole di padre Zosima, l'anziano *starec* che riassume in sé spirito e carne della "russità" ortodossa del XIX secolo e personaggio cardine dei *Fratelli Ka-*

¹ F.M. Dostoevskij, *Brat'ja Karamazovy*, in *Sobranje sočinenij*, in 30 t., T. 14, Institut Russkoj Literatury (Puškinskij dom), Nauka, Leningradskoe otdelenie 1972-1990, p. 40. «Nobile *starec*, dite, vi offendo con la mia vivacità? – gridò a un tratto Fedor Pavlovič, aggrappandosi ai braccioli della poltrona, come se si preparasse a saltar su, a seconda della risposta. – Io prego vivamente anche voi di non preoccuparvi e di non aver soggezione – gli rispose lo *starec* in tono persuasivo – Non abbiate soggezione, fate come se foste a casa vostra. E più che altro non abbiate tanta vergogna di voi stesso, perché questa è la causa di tutto» (trad. it. a cura di P. Maiani, Introduzione di E. Lo Gatto, Sansoni, Firenze 1969, p. 87).

ramazov, emerge chiaramente l'ineluttabilità dell'esperienza della vergogna². Questa, nell'idea dostoevskiana, incarna il punto di partenza del percorso dell'uomo, inteso come processo carnevalesco di caduta e rinascita, di morte e resurrezione. Ma, come ogni momento di crisi dei personaggi di Dostoevskij³, anche il tormento della vergogna si amplifica a causa della sua natura di elemento culturale e sociale. Lo stesso Vladimir Solov'ev, il cui pensiero tanto influenzò quello dell'autore russo, affermava: «La vergogna è elemento basilare dell'antropologia e della storia [...] Questo fatto morale distingue chiaramente l'uomo da tutti gli altri animali, in cui non troviamo il minimo accenno a niente del genere»⁴. Le culture socialmente organizzate, infatti, propongono valori condivisi e partecipati da più individui e dunque «la cultura si dà come cosa comunitaria, inter-individuale»⁵, in essa «gli esseri umani producono (e interpretano) cultura dal punto in cui si trovano nella struttura sociale, e questa produzione di senso (esternazione e/o interpretazione di significati) è spinta nel circolo sociale e assume il carattere di un flusso continuo»⁶.

Tra le conseguenze delle dinamiche che si attivano in tali tipologie culturali, la vergogna è definita come emozione secondaria dell'autoconsapevolezza e dell'autovalutazione e implica necessariamente la percezione del giudizio dell'altro. Al fine di riconoscerne confini e sfera d'azione, è necessario ricordare che la «cultura di vergogna» si differenzia dalla «cultura di senso di colpa»⁷: mentre in quest'ultima la persona che agisce in modo contrario a regole o codici di comportamento percepisce l'errore e prova rimorso, nella cultura di vergogna le azioni e i pensieri si calibrano sul giudizio altrui e la colpa non deriva dal rimorso interiore, ma dal biasimo che emerge dalla valutazione esterna, dalla società; il senso di colpa si focalizza sull'azione che infrange le regole e la distingue da colui che la compie; la vergogna, invece, è totalizzante, coinvolge e

² S.G. Bočarov riteneva che il tema della vergogna fosse fondamentale negli scritti di Dostoevskij, a partire dalle prime opere come *Bednye Ljudy* (*Povera gente*, 1846). Nell'analisi di quest'ultima, lo studioso ne evidenzia l'importanza: «Nell'esistenza del primo eroe dostoevskiano, la vergogna rappresenta un'esperienza di base e, senza dubbio, una dominante assoluta». S.G. Bočarov, *Cholod, styd i svoboda*, in S.G. Bočarov, *Služety russkoj literatury*, Jazyki Russkoj Kul'tury, Moskva 1999, p. 125; trad. it. a cura dell'autore.

³ M. Bachtin parla del «momento di crisi» del personaggio dostoevskiano come di un istante topico, durante il quale avviene il «cambiamento». Si tratta di un fondamentale momento di passaggio, inteso nel senso carnevalesco del termine. M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Einaudi, Torino 1968 (ristampa del 2002), p. 224.

⁴ V. Solov'ev, *Opravdanie dobra. Nrstvennaja filosofija*, in Id., *Sobr. Soč.*, in 10 t. T. 8, San Pietroburgo 1911-1913, pp. 50-51; trad. it. a cura dell'autore.

⁵ J. Szaszkiwicz, *Filosofia della cultura*, Editrice Pontificia Univ. Gregoriana, Roma 1988, p. 6.

⁶ U. Hannerz, *La complessità culturale*, Il Mulino, Bologna 1998, p. 8.

⁷ Cfr. R. Benedict, *The Chrysanthemum and the Sword Patterns of Japanese Culture*, Meridian Books, Cleveland 1967.

giudica tutto l'essere attraverso l'occhio dell'altro. La posizione di quest'ultimo è fondamentale: lo sguardo altrui dimora all'interno di colui che si vergogna e attiva così un meccanismo perverso per cui l'individuo si percepisce sulla base di come reputa di essere percepito. Si tratta del dostoevskiano «io per sé sullo sfondo dell'io per l'altro»⁸, il tracciato ermeneutico di matrice bachtiniana che ha segnato una svolta fondamentale per l'interpretazione della narrativa del grande romanziere russo.

I dialoghi dei personaggi di Dostoevskij che, come è noto, sono articolati sull'uso della prima e della seconda voce, non possono fare a meno dell'esistenza dell'altro, anche nel caso in cui questi sia effettivamente assente: l'interlocutore emergerà comunque, attraverso mirate tecniche narrative. Vjač. Ivanov condensa l'importanza di questo ruolo, all'interno dell'opera dostoevskiana, nella frase «Es, ergo sum» (sei, dunque sono); solo in un confronto dialogico possono emergere i tratti distintivi, attraverso i quali si prende coscienza di se stessi⁹. L'altro è dentro il personaggio, lo guarda, lo giudica, lo accusa. Ed è quindi necessario rispondere, ribattere o perfino anticipare le sue parole o le sue battute attraverso monologhi che possono essere costantemente scomposti in dialoghi.

I grandi romanzi di Dostoevskij smascherano la finzione del vivere sulla base delle aspettative altrui, smontano la costrizione del doversi adeguare ai modelli stabiliti, distruggono la morale fondata sulla vergogna. La narrazione dostoevskiana che, attraverso il suo carattere polifonico, coinvolge autore, personaggi e lettore, rende quest'ultimo complice del delitto e soggetto alla vergogna ma, contemporaneamente, propone una salvifica alternativa attraverso l'accettazione della propria fragilità e la condivisione con l'altro. Scrive Deborah Martinsen:

Dostoevskij crea scene di vergogna che sorprendono i lettori e quindi li incatenano. [...] Ci costringe a sperimentare ciò che sta accadendo dentro di noi ed elettrizza il nostro intelletto. Nel farci sentire direttamente com'è la vita dopo la caduta, Dostoevskij crea per i suoi lettori un senso di appartenenza a una comunità di persone¹⁰.

Il riscatto dell'uomo consiste nel riconoscersi colpevole non solo delle pro-

⁸ Bachtin, *Dostoevskij* cit., p. 269.

⁹ Cfr. Vjač. Ivanov, *Dostjevskij: Tragödie-Mythos-Mystik*, J.C.B. Mohr, Tübingen 1932; trad. it. a cura di E. Lo Gatto, *Dostoevskij. Tragedia, mito, mistica*, Il Mulino, Bologna 1994, p. 52.

¹⁰ D. Martinsen, *Surprised by Shame, Dostoevsky's Liars and Narrative Exposure*, Ohio State University Press, Columbus 2003, p. 46.

prie colpe individuali, ma anche delle colpe individuali degli altri uomini. Ognuno diventa «colpevole di tutto per tutti davanti a tutti»¹¹; l'assumersi la responsabilità anche di crimini non commessi e il riconoscersi, anzi, il peggiorare di tutti i colpevoli genera la solidarietà della colpevolezza: solo nella sua pratica si può arrivare alla reciprocità del perdono e all'universalità dell'amore¹². Dostoevskij trasporta dunque il lettore, attraverso i suoi personaggi, da una morale di vergogna a una morale di colpa. Quest'ultima appartiene al Cristianesimo e distingue il soggetto dalle sue azioni colpevoli: in questo modo non lo condanna ma gli propone una possibilità di salvezza¹³.

Questo è il percorso del personaggio-ribelle dostoevskiano, da Rodion Romanovič Raskol'nikov a Dmitrij Karamazov; tuttavia in questa sede intendiamo soffermarci sull'analisi di due entità che popolano universi finzionali precedenti a quelli menzionati. Essi, pur subendo la devastante catabasi tipica dei loro successori, non sono in grado di elaborare il medesimo progetto di salvezza e pertanto restano privi del momento della anabasi, della carnevalesca rinascita. Si tratta di Jakov Petrovič Goljadkin, l'infelice protagonista del *Sosia* (1846) e dell'anonimo interprete delle *Memorie del sottosuolo* (1864)¹⁴.

Dalla lettera al fratello del 1° febbraio 1846, emerge come Dostoevskij si dichiarasse assai soddisfatto del soggetto del *Sosia*, ma più tardi, nel *Diario di uno scrittore*, non affermava altrettanto della forma assunta dal testo¹⁵. È ipotizzabile che l'aver dato corpo, aver reificato il malessere psicologico del protagonista, il signor Goljadkin, abbia lasciato nello scrittore una sensazione di pressapochismo o superficialità¹⁶. A una prima lettura, infatti, il romanzo

¹¹ L. Pareyson, *Dostoevskij. Filosofia, romanzo ed esperienza religiosa*, Einaudi, Torino 1993, p. 79.

¹² A questo proposito Pareyson afferma: «Solo se ciascuno di noi si riconosce colpevole dei peccati di tutti gli altri e accetta di risponderne, solo se ciascuno di noi non soltanto assume la responsabilità di colpe non commesse, ma anche si riconosce più colpevole e più peccatore di tutti, solo allora si sarà in grado di amare gli altri non soltanto nel bene ma anche nel male, non soltanto come persone ma anche come peccatori briganti assassini, e quindi di perdonare tutto a tutti, senza giudicare né discriminare, senza chiedersi se sia giusto o ingiusto rispondere di colpe non commesse o espiare delitti altrui. In tal modo si realizzerà, nel perdono reciproco o nell'amore universale, l'unità degli uomini fra di loro: la giustizia sarà assorbita nell'amore, la salvezza di ciascuno sarà indivisibile dalla salvezza degli altri e si realizzerà, almeno in abbozzo, il regno celeste». Pareyson, *Dostoevskij* cit., p. 80.

¹³ Cfr. F. Bergamino, *Lo sguardo dell'altro. Emozione e relazione ne I fratelli Karamazov*, in Ead. (a cura di), *Dostoevskij. Abitare il mistero*, Edusc, Roma 2018 p. 124.

¹⁴ Com'è noto, *Il Sosia (Dvojniki)* fu pubblicato per la prima volta nella rivista «Otečestvennye Zapiski» nel 1846, ma l'edizione definitiva risale al 1865-1866; *Memorie dal sottosuolo (Zapiski iz podpol'ja)* vide la luce nel 1864, sulla rivista «Epocha», diretta dallo stesso Fëdor e da suo fratello Michail, chiusa per debiti l'anno successivo.

¹⁵ F. Malcovati, *Introduzione a Dostoevskij*, Laterza, Roma-Bari 1995, pp. 17-22.

¹⁶ A proposito della forma definitiva del *Sosia*, si veda quanto dice O.G. Dilaktorskaja nel

potrebbe apparire un'opera grottesca, dai risvolti tragicomici, che offre una facile spiegazione al problema psicologico; l'autore ha fatto ricorso a una soluzione tangibile, medica, perfino "psichiatrica". In prospettiva, si tratta di quel «due per due fa quattro» che il ben più maturo (nei termini del personaggio dostoevskiano) uomo del sottosuolo non riesce ad accettare, pur consapevole della propria pochezza davanti alle leggi di natura:

– Abbiate pazienza, – vi grideranno – rivoltarsi è impossibile; è come due per due fa quattro! La natura non vi consulta; non gliene importa nulla dei vostri desideri e se vi piacciono o non vi piacciono le sue leggi [...] Signore Iddio, ma che me ne importa delle leggi naturali e dell'aritmetica, quando per qualche ragione queste leggi e il due per due non mi piacciono? Si intende che questa muraglia non la sfonderò col capo, se davvero non avrò la forza di sfondarla, ma nemmeno l'accetterò¹⁷.

Analogamente, nell'attribuire un grande spazio alle conseguenze pratiche ed evidenti del disturbo del signor Goljadkin, nel romanzo se ne trascurano le radici profonde. Il "poema pietroburghese", a nostro avviso, si colloca nella produzione artistica dostoevskiana come un tentativo perfettamente riuscito di dare ordine al caos del disordine mentale; ma, paradossalmente, appare un fallimento, proprio in virtù della natura stessa del disordine, refrattario a qualsiasi schema razionale. Il superamento di questo limite lo si riscontra nelle *Memorie*, quando l'opera dostoevskiana si fa interprete del conflitto interiore dell'uomo e dà voce al caos, senza per questo snaturarlo: nasce così il sottosuolo.

La vicenda di Goljadkin è il racconto di una malattia, dello sdoppiamento dell'io che conduce direttamente alla follia, ma, se si intende superare il limite di questo romanzo e dunque andare al di là della spiegazione scientifica che lo sottende, è facile individuare il punto d'origine della tragedia, ciò da cui, come dice padre Zosima, «tutto ha inizio»: la vergogna.

Una breve analisi quantitativa evidenzia, nel *Sosia*, le 38 occorrenze relative al token "vergogna" (nella variante lessicale russa *styd*) e alle sue forme flesse, mentre il numero delle occorrenze della stessa voce nelle *Memorie* arriva a 32.

suo articolo *Dvojniki F.M. Dostoevskogo v svete starych i novych žanrovych form dramaturgii* (in *Dostoevskij i mirovaja kul'tura*, Almanach n. 12, Raritet - Klassika plus, Moskva 1999, pp. 29-40). La studiosa pone l'accento sulla tradizione teatrale che Dostoevskij, a suo parere, continuerebbe nel romanzo *Il Sosia*; sottolinea come Goljadkin interpreti un ruolo già scritto, all'interno di un percorso artistico "teatralizzato": in esso si ritrovano, infatti, il dramma amoroso, il melodramma sentimentale, la commedia e il mistero.

¹⁷ F.M. Dostoevskij, *Memorie del sottosuolo*, Einaudi, Torino 1988 (seconda ristampa 2002), pp. 14-15. Tutte le citazioni presenti nel lavoro sono tratte da questa edizione e saranno indicate dalla formula MdS seguita dal numero di pagina.

Della seconda variante russa del termine, *pozor*, non si trova alcuna occorrenza nel *Sosia*, mentre nelle *Memorie* risultano 8 occorrenze¹⁸. Il confronto fra le due opere potrebbe apparire sterile, se non fosse che la ricchezza lessicale del secondo testo è assai inferiore (35.656 parole) rispetto a quella del primo (49.317 parole), a palese dimostrazione di quanto, nel tempo, la problematica della vergogna si sia evoluta e abbia acquisito sempre maggior importanza nella *Weltanschauung* dello scrittore.

Fin dal primo capitolo è evidente quanto l'emozione della vergogna giochi un ruolo fondamentale: Goljadkin, dopo lunghi ed elaborati preparativi, si reca, non invitato, al ricevimento in casa del suo capufficio, Olsufij Ivanovič. Durante il tragitto in carrozza, il protagonista incontra due colleghi, due impiegati che lo additano e lo chiamano. La situazione pare non avere niente di sconveniente, ma Goljadkin la percepisce diversamente, ne sente il peso e desidererebbe solo che non si fosse verificata affatto, che nessuno, chissà perché, l'avesse davvero visto. La sua reazione è degna di nota:

Salutare o no? Farsi vivo o no? Confessare o no? – pensava in un'indescrivibile angoscia il nostro eroe – oppure far finta di non essere io, ma qualcun altro che mi somigli straordinariamente, e guardare avanti come se niente fosse? Proprio così, non sono io, non sono io e basta! – Nondimeno egli continuava ad arrossire, a sorridere, a balbettare qualche cosa tra sé¹⁹.

Ci si trova davanti a un primo esempio (ne seguiranno numerosi altri) di vergogna non riconosciuta. Già Sigmund Freud affermava che l'emozione non riconosciuta, negata e quindi non affrontata né risolta, comporta conseguenze fisiche. Tale teoria trova una perfetta illustrazione nel disturbo psichico del protagonista, che, sottoponendo per lungo tempo l'emozione della vergogna a oblio o disinteresse, o perfino sostituendola con altre emozioni, sprofonda nel disordine della follia. Quest'ultima rappresenta il punto estremo, finale, nel quale Dostoevskij concentra e reifica un processo graduale: il signor Goljadkin passa da un consapevole rifiuto del malessere a una incomprensione totale

¹⁸ Il termine *styd* deriva dallo slavo ecclesiastico e suggerisce una relazione di parentela linguistica con la sfera semantica del freddo, del brivido; indica una sorta di confusione fisica causata dalla violazione pubblica di norme sociali. Il termine *pozor*, invece, è collegato alla sfera semantica dello sguardo, all'essere visto, probabilmente messo in relazione con le "gogne" pubbliche, alle quali si esponeva la persona colpevole di aver infranto le regole. Un terzo termine, *sram*, può essere considerato sinonimo del su citato *styd*: risulta assente nelle *Memorie* mentre nel *Sosia* appare solo una volta, nella variante aggettivale.

¹⁹ F.M. Dostoevskij, *Il Sosia. Poema pietroburghese*, TEA, Milano 1991, pp. 14-15. Tutte le citazioni presenti nel lavoro sono tratte da questa edizione e saranno indicate dalla lettera S, seguite dal numero di pagina.

della realtà che lo circonda. Procediamo dunque con l'analisi dei diversi livelli. Innanzitutto sottolineiamo il fatto che tra le conseguenze fisiche alle quali si accennava poc'anzi, si collocano anche vere e proprie alterazioni fisiche, quelle «scosse emotive senza parole» di cui parla H.B. Lewis²⁰. Tra queste, l'arrossire accompagna quasi costantemente la vergogna di Goljadkin: il testo presenta 26 occorrenze del token originale (arrossire) o flesso che, nella citazione seguente, diventa parte integrante di un *Leitmotiv*: «– Si è scambiato con me, furfante! – pensò il signor Goljadkin avvampando, dalla vergogna, come il fuoco – non si è vergognato di mettere le cose in pubblico!»²¹. Per l'intera durata del racconto, il protagonista «arrossisce come un gambero», «avvampa», «diventa di fiamma», «si sente ardere» e una simile frequenza accresce e sottolinea la potenza figurativa ed evocativa del termine di riferimento – vergogna. Altre alterazioni fanno da cornice, sebbene in modo meno costante, ai momenti di vergogna di Goljadkin. Così, per esempio, l'abbassare involontariamente lo sguardo verso terra o il «rincattucciarsi», quasi una ricerca di un rifugio, o ancora la confusione nell'eloquio e l'errore:

Le congratulazioni andarono bene, ma negli auguri il nostro eroe inciampò. Sentiva che, se avesse inciampato, tutto, di colpo, sarebbe andato al diavolo. E così accadde; inciampò e si impigliò... si impigliò e arrossì; arrossì e si perdettero; si perdettero e alzò gli occhi; alzò gli occhi e li girò intorno; li girò intorno e si sentì morire...²².

Il quadro che emerge in questo stadio, cioè nel momento in cui si ha a che fare con una vergogna non riconosciuta, sottolinea come l'eroe dostoevskiano concentri l'attenzione, non sull'emozione in sé (non la riconosce, appunto), ma su altri stati emotivi o su loro singoli sintomi, come il rossore. In questo breve passo, l'autore allude chiaramente a una qualche sensazione che l'eroe non riconosce, non decifra. Goljadkin si trova – come si diceva – non invitato, al ricevimento del suo capoufficio e, dopo aver già dato prova della sua inadeguatezza sociale e aver già creato momenti di scandalo, vede arrivare verso di lui il vecchio cameriere di casa:

Il signor Goljadkin sussultò e si accigliò per una certa sensazione inconscia e nello stesso tempo spiacevolissima. Macchinalmente si guardò intorno: gli era

²⁰ Cfr. H.B. Lewis, *Shame: The "sleeper" in psychopathology*, in *The role of shame in symptom formation*, Psychology Press, Hillsdale 1987.

²¹ S, p. 138.

²² S, p. 54.

venuta l'idea di svignarsela [...] ed eclissarsi, cioè di fare come se nessuno lo vedesse, come se non si trattasse affatto di lui²³.

La confusione mentale, poi, si palesa come ulteriore spostamento dell'attenzione, che viene così focalizzata sul fraintendimento e l'incomprensione. I numerosi passi, in cui Goljadkin afferma di non capire proprio cosa sia successo o come possa aver detto quelle parole e aver usato quei toni, seguono spesso il momento dell'alterazione fisica, del rossore, quasi a cercarne in primo luogo una motivazione e, in secondo luogo, un sedativo.

L'istinto umano spinge in maniera del tutto irrazionale a sostituire l'emozione che non si vuole riconoscere con altre più facilmente gestibili, sebbene non meno dolorose. Goljadkin, pur di non di scendere a patti col sentimento della vergogna, lo trasforma in tristezza, prima, e rabbia poi, per quanto quest'ultimo aspetto sia assai più evidente, come si vedrà, nel protagonista delle *Memorie del sottosuolo*. I momenti di tristezza seguono quasi regolarmente l'evento scandaloso:

tutto preso dall'idea della sua recente e terribile caduta morale, si fermava immobile come un palo in mezzo al marciapiede; in quel momento si sentiva morire, svanire [...] Goljadkin arrivò a una tale disperazione, si sentì così straziato, così tormentato, così spossato, e a tal punto gli vennero meno i già deboli resti di coraggio, che si dimenticò di tutto²⁴.

Dostoevskij concede meno spazio all'emozione sostitutiva della rabbia, sebbene la descrizione produca un maggiore impatto sul lettore²⁵. Nei due passi seguenti, il protagonista si trova a dover fronteggiare le offese plateali e pubbliche che il suo sosia gli infligge:

Il nostro eroe avvampò come il fuoco... Non appena l'amico del signor Goljadkin maggiore si accorse che il suo avversario, tremando in tutte le membra, muto per il furore, rosso come un gambero e, finalmente, eccitato al massimo, era capace di decidersi a un assalto in piena regola, subito, dal canto suo, lo prevenne [...] Il nostro eroe avvampò come un fuoco alle parole del signor Goljadkin minore che non conosceva vergogna e, non più in grado di padroneggiarsi, si scagliò

²³ S, pp. 58-59.

²⁴ S, p. 68.

²⁵ La partecipazione del lettore e il suo coinvolgimento nelle vicende del protagonista si inseriscono nel quadro dell'analisi della narrativa dostoevskiana, in particolare dell'ermeneutica dialogica di Michail Bachtin (Bachtin, *Dostoevskij* cit.) e di quella formale di Jurij Tynjanov (J. Tynjanov, *Dostoevskij i Gogol'. K teorii parodii*, Opojaz, San Pietroburgo 1921; *Archaisty i novatory*, Priboj, Leningrado 1929)

infine su di lui con l'evidente intenzione di sbranarlo e di finirla in tal modo definitivamente²⁶.

L'analisi del processo emotivo di Goljadkin porta alla luce uno stadio successivo. Il protagonista è ora consapevole del malessere che il sentimento della vergogna gli procura e tuttavia lascia sempre che sia il narratore ad attribuire un nome al proprio disagio. Egli mette invece in pratica ciò che è in suo potere fare per liberarsene. Il suo tentativo si prefigge la rimozione totale dell'atto di vergogna:

Mi sono lasciato scappare delle sciocchezze anche questa volta, anche stavolta ho rovinato tutto – pensò fra sé – ma non fa niente [...] Ora avrebbe dato molto perché non vi fosse stato nulla di quanto era successo il giorno prima. – Del resto, non fa niente! – concluse alla fine il nostro eroe, e decise fermamente in cuor suo di comportarsi bene d'ora in avanti e di non cadere più in simili errori²⁷.

Attraverso la negazione o l'oblio, Goljadkin intende sbarazzarsi della vergogna, eliminare l'evento accaduto e la conseguenza emotiva che lo disturba, ma, a tal fine, utilizza anche altri metodi divenuti imprescindibili nella moderna indagine clinica sul tema²⁸. Fra essi, nel *Sosia*, trova particolare riscontro la tecnica della confessione, nella quale si attiva uno spostamento del soggetto penitente verso il confessore²⁹; in una sorta di straniamento, l'ammissione dell'errore permette di prendere le distanze da se stessi, di vedersi come oggetto da perdonare anziché come soggetto colpevole. Il meccanismo si innesca anche nel personaggio di Dostoevskij che, in un ultimo, disperato tentativo di ritrovare la pace, decide di confessare la sua colpa proprio al suo peggior nemico e di chiederne il perdono³⁰:

Jakov Petrovič! Ho sbagliato... Vedo ora chiaramente che ho sbagliato anche in quella mia infelice lettera. Jakov Petrovič, io ho rimorso a guardarvi, Jakov Petrovič, voi non potete credere [...] Ho sbagliato. Perdonatemi. Jakov Petrovič, io proprio... ho sbagliato gravemente, Jakov Petrovič³¹.

²⁶ S, p. 196.

²⁷ S, p. 105.

²⁸ Cfr. M. Lewis, *Il sé a nudo. Alle origini della vergogna*, Giunti, Firenze 1995.

²⁹ «*Il Sosia* è la prima confessione drammatizzata dell'opera di Dostoevskij», Bachtin, *Dostoevskij* cit., p. 280.

³⁰ Molte, come è noto, sono le celebri confessioni dei grandi ribelli dei romanzi della maturità, si pensi a quelle drammatiche di Ippolit e di Nastas'ja Filippovna ne *L'Idiota* o ancora alla celebre confessione di Stavrogin, il protagonista de *I Démoni*.

³¹ S, pp. 194-195

In tale interpretazione consiste la chiave di volta dell'intero percorso del signor Goljadkin. Al concetto della confessione si associa, infatti, quello del perdono e dell'amore; il confessore che ci si sceglie è abilitato a concederli entrambi. Poiché la vergogna trova il suo evento prototipico nel rifiuto dell'amore da parte dell'altro,³² il tentativo inconscio, insito nella confessione, mira a recuperare quanto si è perso. Si può dunque affermare che il cerchio si chiude laddove era iniziato, con le parole di Padre Zosima: «soprattutto non abbiate vergogna, perché tutto nasce da lì».

Dostoevskij non risparmia all'infelice Goljadkin l'ultimo stadio del suo percorso: se il modello esistenziale di vergogna si cronicizza, la tristezza si trasforma in depressione e la rabbia in furore cieco³³. Entrambe le deviazioni determinano conseguenze patologiche, dal narcisismo alla personalità multipla e alla dissociazione dell'io. Quest'ultima segna la fine del Goljadkin dostoevskiano.

Il protagonista anonimo delle *Memorie del sottosuolo*, invece, appare a tal punto impregnato dall'emozione di vergogna da non permettere allo stesso Dostoevskij alcuna anamnesi clinica. Ciò che l'autore aveva reso evidente nel *Sosia*, dunque la malattia, scontentando così perfino se stesso, in questa nuova opera viene taciuto; la narrativa dostoevskiana riesce a trasmettere in modo decodificato, e dunque comprensibile, il caos del sottosuolo, senza che questo si alteri con l'utilizzo della ragione e della scienza e permette al lettore, eventualmente, di cercare una spiegazione. Questo è, infatti, anche il nostro intento.

Pareyson sottolinea come le *Memorie del sottosuolo* rivendichino «la libertà e la personalità dell'individuo contro l'ordine necessario della natura e della ragione»³⁴: nel lungo monologo (dialogico), il protagonista interpreta il principio di libertà attraverso l'esplosione della rabbia, che appare come caratteristica principale.

La sua rabbia si palesa come feroce, diretta contro un generico "altro" che assomma in sé ogni colpa, prima fra tutte quella di pretendere scelte, opinioni, atteggiamenti "consoni" a una condotta di vita ideale. Questo processo si manifesta come perfetta rappresentazione della cultura di vergogna, nella quale colui che infrange il codice di comportamento della società subisce il biasimo

³² Cfr. M. Lewis, *Shame: The exposed self*, Free Press Paperback Edition, New York 1992.

³³ Cfr. M.R. Lansky, *Shame and domestic violence*, in D.L. Nathanson (ed.), *The many faces of shame*, Guilford Press, New York 1987, pp. 335-362; A.P. Morrison, *The eye turned inward: Shame and the self*, ivi, pp. 271-291.

³⁴ L. Pareyson, *Dostoevskij. Filosofia, romanzo ed esperienza religiosa*, Einaudi, Torino 1993, p. 10. Ma si veda anche l'interpretazione di Lev Šestov, che vi vedeva la rivelazione dell'ipocrisia dei sommi principi e la denuncia della realtà (L. Šestov, *La philosophie de la tragédie*, San Pietroburgo 1903; trad. it. a cura di E. Lo Gatto, *La filosofia della tragedia. Dostoevskij e Nietzsche*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1950).

della società stessa. In questo modo si mette in discussione l'intera persona più che l'atto scorretto. La vergogna, tuttavia, subentra quando il soggetto vede se stesso sulla base di come pensa che gli altri lo vedano (l'io per sé sullo sfondo dell'io per l'altro). È quanto accade esattamente all'uomo del sottosuolo:

Ora mi è perfettamente chiaro che anch'io, a causa della mia illimitata vanità, e, quindi, anche della mia severità con me stesso, mi guardavo spessissimo con una furiosa scontentezza che giungeva al disgusto, e per questo attribuivo mentalmente a ciascuno il mio modo di vedere³⁵.

La reazione al disgusto altrui si concretizza in una rabbia violenta, declinata nelle varianti del furore contro l'altro o dell'autodenigrazione e del masochismo³⁶. Il meccanismo del sottosuolo, come si vedrà, complica ulteriormente lo schema, poiché la sua natura contorta e contraddittoria non permette quasi mai un percorso lineare. Il momento fondamentale dell'analisi consiste nell'identificare il punto di origine di questa rabbia.

Nella prima parte dell'opera, il protagonista racconta di sé, si rivolge ai lettori, identificandoli come "l'altro" e accusandoli di colpevolezza. Egli rivendica a gran voce il suo essere diverso, la sua malignità, legittima tanto quanto la bontà altrui; orgogliosamente si definisce infame e vendicativo e si percepisce un certo suo vago godimento per l'effetto che, certamente, tali forti rivendicazioni provocheranno nel lettore-altro. Nonostante le continue intromissioni del sottosuolo, che inverte regolarmente il corso delle intenzioni e delle affermazioni del protagonista, emerge chiaramente la voglia di rivalsa per un'offesa antica divenuta, nella sua percezione, cronica:

Ma possibile, possibile che davvero siate tanto creduli da immaginare che io stampi tutto questo, e poi ve lo dia ancora da leggere? [...] Confessioni come quelle che ho l'intenzione di cominciare a esporre non si stampano e non si

³⁵ MdS, p. 45.

³⁶ In un precedente lavoro ho collegato la tensione masochista del protagonista delle *Memorie* con l'interpretazione dell'idea di *desiderio* che René Girard espone nel suo celebre saggio del 1961 *Mensonge romantique et vérité romanesque* (trad. it. a cura di L. Verdi Vighetti, *Menzogna romantica e verità romanzesca*, Bompiani, Milano 1965). «Come è noto, infatti, nel meccanismo triangolare del desiderio (soggetto desiderante, mediatore e oggetto desiderato), in una situazione di mediazione interna, se l'oggetto non può essere raggiunto, subentra, nel soggetto, non solo la frustrazione, ma anche l'odio e il disprezzo per il mediatore. Poiché, però, il soggetto inizialmente invidia il mediatore e vorrebbe sostituirsi a lui, attiva un meccanismo nel quale disprezza o odia solo se stesso, provando in ciò un perverso godimento». A. Cattani, *Strategie onomastiche nei romanzi di Dostoevskij: l'evoluzione del ribelle*, in «il Nome nel testo», XXI, 2019, pp. 187-198.

danno da leggere agli altri. Per lo meno, io non ho abbastanza fermezza, né stimo necessario averla³⁷.

L'uomo, avviluppato nel suo sottosuolo, ha bisogno dell'altro per confessarsi, ma in seguito disconosce sia il bisogno sia la confessione, salvo poi recuperare entrambi, pur negandoli, in un macro effetto di preterizione.

La nostra analisi sulle memorie dostoevskiane deve necessariamente liberarsi dalle maglie del sottosuolo per dimostrare come la causa scatenante della personalità contorta del protagonista sia la vergogna. Più volte, la prima parte del testo svela il segreto della ferita:

Ero vergognosamente conscio dentro di me che non solo non ero un uomo maligno, ma nemmeno inasprito, che non facevo che spaventare i passerai senza costruito e con questo mi consolavo. Ho la bava alla bocca [...] anche se poi finirò di sicuro col digrignare i denti contro me stesso e col soffrire d'insonnia per vari mesi dalla vergogna. Tale è il mio costume³⁸.

Simili passi si alternano ad altri che manifestano accuse contro *l'altro-altri*, accuse che possono essere dirette o velate attraverso l'utilizzo del monologo dialogico, nel quale l'anticipazione della parola altrui svolge, come s'è detto, un ruolo fondamentale. Questo gioco di sfide sottili, vere o presunte, concorre a definire la figura del protagonista come un essere profondamente offeso, che non concede spazio alla elaborazione della ferita e trasforma l'energia emotiva in rabbia.

La seconda parte delle *Memorie* s'intitola "La neve bagnata". Si tratta, in sostanza, di una lunga confessione dell'anonimo narratore, attraverso la quale è possibile risalire alle origini del suo disagio. La nostra analisi può procedere, in questa parte del testo, più speditamente in quanto il protagonista ha preso coscienza del suo problema, lo cita quasi costantemente e ne mostra le conseguenze che sono dunque più facilmente decodificabili. A partire dalla stessa pratica della confessione, una delle tecniche più usate per liberarsi di una vergogna riconosciuta. Ricordiamo infatti che quando Dostoevskij annunciò, sulla rivista «Vremja», l'imminente pubblicazione del suo nuovo lavoro, utilizzò il titolo "Confessione"³⁹.

Il testo si apre con la descrizione del giovane eroe che, a soli ventiquattro

³⁷ MdS, p. 40.

³⁸ MdS, p. 6.

³⁹ Nell'interpretazione di M. Bachtin, infatti, il romanzo viene catalogato come una «*Ich Erzählung* di tipo confessorio», nella quale, a suo parere, non esiste una sola parola monologicamente ferma che possa contrastare la costante dialogizzazione interiore del personaggio. Il critico, nella scelta

anni, conduce già un'esistenza cupa, grigia, solitaria. Egli non frequenta nessuno, non parla con i suoi colleghi, dai quali gli sembra di essere guardato con disgusto. Confessa di aver trascorso molti momenti da solo, a casa, dedito alla depravazione e vittima di una vergogna che «in quei momenti giungeva fino alla maledizione»⁴⁰. Teme a tal punto il giudizio altrui che rischia di ammalarsene: «Temevo anche, fino a farne una malattia, d'essere ridicolo e perciò servilmente adoravo l'uso comune in tutto ciò che riguardava l'aspetto esteriore; mi inoltravo con amore nella carreggiata comune e dentro di me temevo con tutta l'anima ogni eccentricità»⁴¹. Appare emblematica, a questo proposito, la frase seguente: «Io sono uno solo, e loro sono *tutti*»⁴², dove il corsivo d'autore sottolinea la frattura esistenziale.

Su una base psicologica così fragile si innesca il primo significativo episodio. Durante una serata in un locale dove si gioca a biliardo, il personaggio-narratore viene letteralmente spostato di peso da un giovane ufficiale, impegnato nella partita. L'effetto è devastante. Non tanto per il gesto in sé, quanto per il fatto che l'uomo del sottosuolo non trova il coraggio di replicare con il raffinato eloquio che è convinto di possedere. L'assenza di qualsiasi reazione è dettata dalla paura del giudizio altrui, dal timore di essere deriso:

Mi spaventai del fatto che tutti i presenti [...] non avrebbero capito e mi avrebbero deriso, quando avessi protestato e mi fossi messo a parlar con loro in linguaggio letterario [...] io ero pienamente sicuro che loro tutti sarebbero semplicemente scoppiati dalle risa⁴³.

La conseguenza è dunque la rabbia, un furore che si riversa sull'ufficiale e che si trascina addirittura per anni, trasformandosi in una vera e propria nevrosi.

L'umiliazione e il disprezzo degli altri costituiscono elementi strettamente connessi a un'altra tipica declinazione dell'emozione di vergogna: il narcisismo⁴⁴. Definito come volontà di potenza e affermazione di sé, il narcisismo è stato anche identificato come un fenomeno psichico latore di una potenziale

del termine *Icherzählung*, sottolinea come non si tratti di una confessione personale ma di un atto artistico. Cfr. Bachtin, *Dostoevskij* cit., p. 298.

⁴⁰ MdS, p. 51.

⁴¹ MdS, p. 46.

⁴² MdS, p. 47.

⁴³ MdS, p. 52.

⁴⁴ Sul significato e sull'analisi clinica del fenomeno del narcisismo, oltre ai lavori di S. Freud (*Zur Einführung des Narzissmus*, 1914; trad. it. in *Opere*, a cura di C. Musatti, vol. III, Bollati-Boringhieri, Torino 2003), si rinvia, tra gli altri, al volume di A. Morrison, *Shame: The Underside of Narcissism*, Analytic Press, Hillsdale 1989.

carica fortemente aggressiva⁴⁵, caratteristica riscontrabile pienamente nell'uomo del sottosuolo: «Ero una mosca di fronte a tutto quel mondo, una schifosa, inutile mosca: più intelligente di tutti, più nobile di tutti, questo va da sé, ma una mosca che incessantemente cedeva a tutti, da tutti umiliata e da tutti offesa»⁴⁶. Da tale atteggiamento mentale deriva l'aggressività: «io lo guardavo con rancore e con odio e così continuò... per vari anni! Il mio rancore anzi si fortificava e si infittiva con gli anni»⁴⁷.

Alla base del disturbo del narcisismo si trova l'incapacità di fronteggiare l'umiliazione derivata dall'insuccesso: l'espedito di addossarne la responsabilità agli altri è uno dei mezzi che il narcisista utilizza per sfuggire alla vergogna; questo comporta un inevitabile deterioramento dei rapporti interpersonali⁴⁸. Se anche quest'ultimo espediente dovesse fallire, il narcisista cade preda dell'ira e del furore, come difatti capita anche all'uomo del sottosuolo.

Nel secondo episodio il narratore racconta di una serata tra amici, alla quale partecipa pur non essendo né invitato né, tantomeno, desiderato. L'evento ricorda quello analogo capitato al signor Goljadkin, ma, mentre per quest'ultimo la vergogna non è riconosciuta e si trasforma in patologia fisica, in questo caso il protagonista passa da momenti in cui non la riconosce ad altri in cui ne è consapevole. Nel primo caso sostituisce la sua vergogna con la rabbia, nel secondo, tenta di liberarsene ricorrendo a differenti tecniche, tra le quali, ancora una volta, la negazione o l'indifferenza nei riguardi del fatto accaduto e la confessione, con la conseguente richiesta di perdono⁴⁹. Nel passo seguente, dopo aver creato scandalo e caos, l'ignoto protagonista delle *Memorie* non solo finge un disinteresse che, in realtà, non prova affatto, ma persiste nel tentativo di recare fastidio agli altri:

Soffiavo in modo così artificioso e abietto, che tutti loro interruppero di colpo la conversazione e stettero a osservare in silenzio per un paio di minuti, seriamente, senza ridere, come camminavo lungo la parete, dalla tavola alla stufa, e come non rivolgevo loro nessuna attenzione⁵⁰.

⁴⁵ Nietzsche aveva individuato tale caratteristica, esponendone le conseguenze nel suo lavoro del 1904 (F. Nietzsche, *Der Wille zur Macht*; trad. it. *La volontà di potenza*, Newton Compton, Roma 1984).

⁴⁶ MdS, p. 55.

⁴⁷ MdS, p. 53.

⁴⁸ Cfr. Lewis, *Il sé a nudo* cit.

⁴⁹ Ricordiamo che la confessione necessita di una figura di prestigio che possa degnamente ricoprire il ruolo di confessore. Per questo le confessioni dostoevskiane avvengono sempre con i personaggi chiave dei romanzi.

⁵⁰ MdS, p. 83. Si ricordi la forte connotazione che Dostoevskij attribuiva all'utilizzo del corsivo.

Poco oltre si assiste anche alla confessione del personaggio: «Zverkov! Vi chiedo scusa – dissi, in tono brusco e risoluto – Ferfičkin, anche a voi, e a tutti, a tutti, ho offeso tutti!»⁵¹.

Al termine della serata, l'uomo del sottosuolo appare devastato sul piano psicofisico. Non sembra più capace di sopportare altro ed è a questo punto che avviene il pieno riconoscimento del malessere che lo assale: «E a un tratto mi venne una tremenda vergogna, una vergogna tale che feci fermare il cavallo, scesi dalla slitta e mi piantai nella neve, in mezzo alla via»⁵².

Dalla narrazione emerge con distaccata lucidità come l'unico a provare vergogna per le sue azioni sia l'eroe del romanzo; è dunque altrettanto evidente come in nessuno degli altri personaggi si sviluppi la benché minima empatia nei suoi confronti⁵³.

Il terzo episodio risulta ugualmente significativo ai fini della nostra analisi. L'incontro con Liza, la giovane prostituta conosciuta in uno squallido bordello, offre al protagonista l'occasione per mostrare quella parte di sé magnanima, altruista e generosa che, fino a quel momento, ha tenuta nascosta sia a se stesso che ai lettori. Il tentativo di salvare la giovane dal suo cupo destino è affidato a un lungo discorso, dove l'uomo del sottosuolo le prospetta un futuro terribile, con immagini crude e crudeli, aggressive e a tratti violente. La reazione di Liza è drammaticamente struggente. I termini relativi al campo semantico dell'arrossire si moltiplicano, Liza è un'altra vittima della vergogna.

Accettando l'invito del suo benefattore (invito che mai egli credeva sarebbe stato accettato), Liza si reca a casa del giovane. L'ambiente si carica di tensione e si trasforma nel palcoscenico di un nuovo dramma della vergogna. L'uomo del sottosuolo, imbevuto di narcisismo, nell'incontro con la prostituta, era riuscito, almeno per una volta, a dare un'immagine forte e vincente di sé. L'arrivo della ragazza demolisce quest'immagine in un attimo, poiché Liza si rende conto della miseria nella quale egli vive, della povertà, della meschinità che lo circonda. Questo, per il protagonista, è imperdonabile. Il Narciso smascherato non controlla più la sua rabbia che si trasforma in furore:

⁵¹ MdS, p. 83.

⁵² MdS, p. 87.

⁵³ Tale quadro dei rapporti emotivi tra i protagonisti supporta la teoria che la potenza del sentimento di vergogna sia in diretto rapporto con il sentimento d'amore: tanto più si ama qualcuno o qualcosa (una persona per esempio, o la propria terra, la patria) tanto più acutamente si prova vergogna nel momento in cui questo dovesse compiere azioni o effettuare scelte indecorose. Il sentimento di vergogna accompagna il senso di appartenenza, il sentirsi cioè "parte di". È quanto afferma anche C. Ginzburg nel saggio *The Bond of Shame*, in «New Left Review», 120, pp. 35-44. Nel nostro esempio, la mancanza di una seppur minima partecipazione di tutti gli altri personaggi al sentimento di vergogna del protagonista sottolinea il deserto affettivo del protagonista stesso e l'assenza, in lui, di qualsivoglia senso di appartenenza.

Ero stizzito contro me stesso, ma s'intende che doveva farne le spese lei. Un tremendo rancore ribollì tutt'a un tratto nel mio cuore contro di lei; credo che l'avrei uccisa addirittura. Per vendicarmi di lei, giurai mentalmente di non dirle nemmeno una parola in tutto il tempo. – È lei la causa di tutto –, pensavo⁵⁴.

La vicenda descritta nel romanzo riproduce un caso da manuale: numerosi studi⁵⁵ sottolineano come il legame tra la vergogna e la rabbia o l'aggressività possa degenerare in una spirale viziosa, nella quale la vergogna genera furore e quest'ultimo diventa a sua volta fonte di nuova vergogna, secondo uno schema costante. Infatti, spinto dalla rabbia derivata dalla vergogna, egli umilia e offende la povera Liza, con una spropositata violenza verbale; in seguito a ciò, si ritrova a riflettere sul nuovo senso di vergogna che lo soffoca, ipotizza che l'inversione delle parti (l'eroe diventa vittima e la vittima si trasforma eroina) gli abbia sconvolto la mente; la consapevolezza dell'orrore compiuto lo colpisce improvvisamente: pieno di vergogna e disperazione, l'uomo del sottosuolo rincorre Liza nel tentativo di confessarsi, ancora una volta; ma è troppo tardi, Liza è sparita.

Nei tre episodi presentati, l'infelice protagonista dostoevskiano fornisce dunque molti elementi che aiutano a individuare l'origine del suo malessere. Nel caso, tuttavia, sorgesse nel lettore ancora qualche dubbio, a noi pare emblematica la citazione tratta dalle ultime righe del romanzo:

non è il caso di terminare qui le Memorie? Mi pare di aver commesso un errore cominciando a scriverle. Per lo meno, *mi sono vergognato* per tutto il tempo che ho scritto questo racconto: vuol dire che questa non è più letteratura, ma un castigo emendatore⁵⁶.

Alla luce di quanto detto, appare dunque chiaro come il motivo della vergogna, nell'opera di Dostoevskij, si sviluppi sia nelle sue manifestazioni più evidenti e immediate, sia attraverso svariate declinazioni che appartengono comunque all'indagine scientifica e filosofica sul tema. I due personaggi in esame, Goljadkin e l'anonimo protagonista delle *Memorie del sottosuolo*, palesano, infatti, inequivocabili atteggiamenti e sentimenti dettati dall'emozione della vergogna, ne pronunciano il nome, ne evidenziano le conseguenze pratiche, denunciano rossori, palpitazioni, tremori e sudori. Ma è solo attraverso

⁵⁴ MdS, p. 122.

⁵⁵ Tra gli altri studi sull'argomento, si veda per esempio: H. Kohut, *The restoration of the self*, International University Press, New York 1977; trad. it. *La guarigione del sé*, Boringhieri, Torino 1977.

⁵⁶ MdS, p. 131. In questo caso, il corsivo nella citazione è mio.

il supporto degli studi specifici ai quali, più volte, si è fatto ricorso, che sono emersi gli aspetti più difficilmente riconducibili al tema in oggetto; si tratta di quelle manifestazioni meno immediate, la cui più remota origine, la vergogna, probabilmente non è chiara al lettore e, certamente, è ignota a entrambi i protagonisti. Tra queste espressioni, la vergogna non riconosciuta, quella, al contrario, riconosciuta e quindi combattuta; la variante di vergogna che si identifica nell'ira e nel furore e quella che, invece, trova la sua dimensione nel fenomeno del narcisismo.

Solo nei grandi romanzi della maturità, Dostoevskij concede alle sue creature la possibilità di trasformare la vergogna in senso di colpa, elaborato secondo la dottrina cristiana. Colui che si ribella a Dio deve riconoscere il proprio delitto e accettarne il castigo. Nel nome dell'Uomo, il singolo si assume la responsabilità della colpa collettiva e ne paga il fio. Il sacrificio di Cristo è il modello sul quale si costruisce l'ipotesi di salvezza.

Massimo Tria

Il superamento della vergogna negli *Appunti di un giovane medico* di Michail Bulgakov

ABSTRACT This paper focuses on Michail Bulgakov's autobiographical short stories *A Young Doctor's Notebook* (1925-1926), taking primarily into account the protagonist's self-reflection about the feelings of shame and professional inadequacy he has to face during his first assignment in a hospital located in the deep and backward Russian province. In the first stories of the cycle we mostly witness the doctor's lack of confidence and his fear of being discovered by his co-workers and patients (which results in a combination of two different Russian concepts: "styd" and "pozor"), whereas in the following texts, as he gradually gains new experiences and self-confidence, the young doctor acquires a new insight into his own mission, which in the end leads him to a new self-balance. Through a better understanding of his own limits and the concurrent refusal of unjustified hubris he learns how to take advantage of his weakness and uncertainty to overcome the negative aspects of shame and its hindering psychological burden.

KEY WORDS Shame; Bulgakov; Autobiography; Russian small-town.

Pudeo, ergo sum¹.

In questo saggio ci proponiamo di analizzare gli *Appunti di un giovane medico* (1925-1926) di Michail Bulgakov dal punto di vista dello studio delle emozioni, soffermandoci in particolare sull'importanza strutturale che in questo ciclo narrativo riveste il concetto di vergogna. Parallelamente, ben consci dello scarso metodologico che ciò comporta, rileveremo anche i collegamenti psicologici e autobiografici di questi e altri racconti analoghi nell'ambito del fondamentale mutamento esistenziale del Bulgakov degli anni Venti, che passa definitivamente dalla missione medica alla professione letteraria.

Studiare il concetto di vergogna nella cultura russa e di conseguenza la sua fenomenologia nelle concrete opere letterarie che ne fanno parte richiede almeno una generica definizione linguistica e concettuale dei termini russi che

¹ L'epigrafe è ispirata a un passo di *Opravdanie dobra* (1897) dell'influente filosofo russo Vladimir Solov'ëv: «я стыжусь, следовательно, существую» («io mi vergogno, dunque esisto»). Citiamo da V. S. Solov'ëv, *Opravdanie dobra*, Institut russkoj civilizacii, Moskva 2012, p. 128.

appartengono a questa area semantica. Già nella loro etimologia tali termini si rifanno a declinazioni emozionali e a situazioni differenti, che non sono delimitabili in compartimenti stagni, ma che interagiscono fra di loro con modalità a volte anche complesse.

Prendiamo in considerazione i concetti russi che rivestono la maggiore importanza nella nostra analisi, “стыд” (styd) e “позор” (pozor). Senza alcuna pretesa di esaustività etimologica, in modo meramente funzionale alla nostra analisi noteremo che il primo termine è parente dell’antico russo “студ/студъ” (stud/stud)², ossia freddo, gelo, e indica in prevalenza una *sensazione*, quella che può essere accompagnata anche da un brivido fisico di imbarazzo e di disagio, legato alla presa di coscienza di aver compiuto un atto vergognoso. Dall’altro lato, invece, pozor è da riportare al campo semantico della *vista*, del visibile, dello “spettacolo” (che era uno dei suoi significati originari)³, di modo che almeno in linea di massima esso sarebbe più pertinente ai casi in cui i risultati di un comportamento inadeguato divengono appunto di dominio pubblico, si fanno visibili agli altri (come possibili rese italiane proponiamo “brutta figura”, “svergognamento pubblico”, “disonore”). Bisogna comunque tenere presente che tale distinzione non è meramente oppositiva e che il campo semantico della vergogna in russo e nelle altre lingue slave è molto più frastagliato e ricco. Alcuni studiosi russi hanno dedicato saggi interessanti alla questione, traendo esempi illuminanti sia dal ricco patrimonio popolare di detti e proverbi che dai classici della letteratura russa. Si vedano ad esempio le riflessioni di Malachova, che ha svolto un’analisi comparativa sulla terminologia in questione, collegandola funzionalmente a quella dell’opposto sentimento dell’orgoglio⁴, di Arjutunova, che ha tracciato un quadro fenomenologico del rapporto fra “vergogna” e “freddo”⁵, o ancora di Šmelëv, che si è dedicato alle differenziazioni interne del concetto di “styd” e alle sue opposizioni/sovrapposizioni con quello di “pozor”⁶. Da questi e da analoghi studi⁷ si deduce

² V. I. Dal’, *Tolkovyj slovar’ živogo velikoruskogo jazyka*, 4 voll., Izdanie knigoprodavca-tipografa M. O. Vol’fa, Moskva-Sankt Peterburg 1882, vol. IV, p. 356.

³ Dal’, *Tolkovyj slovar’* cit., vol. III, p. 238. Evidenziando gli slittamenti semantici e gli esiti differenti di questo termine nelle altre lingue slave, ricordiamo per esempio che l’aspetto della messa in luce, della visibilità insito in questa parola ha dato vita al cecco “pozor”, che vuol dire attenzione.

⁴ S. A. Malachova, *Ličnostno-émocional’nye koncepty «gordost’» i «styd» v russkoj i anglijskoj lingvokul’turach*, AGPA, Armavir 2011, in particolare pp. 112 e sgg.

⁵ N. D. Arjutunova, *O styde i stuže*, in «Voprosy jazykoznanija», 1997, 2, pp. 59-70.

⁶ A. D. Šmelëv, *Russkaja jazykovaja model’ mira. Materialy k slovarju*, Jazyki slovjanskoj kul’tury, Moskva 2002, pp. 117-132. Per esempio egli distingue una accezione emozionale di “styd” e dei suoi derivati grammaticali, relativa a persone concrete e casi specifici, e una deontica, relativa a norme etiche generali (p. 118, p. 124).

⁷ Ju. V. Ryženkova, T. V. Gofman, *Koncept styd v russkoj jazykovoj kartine mira*, in *V mire nauki*

come i concetti analizzati abbiano acquisito sfumature differenti nel corso della storia della lingua russa viva, e che, per non cadere in interpretazioni schematiche, sarà opportuno e fruttuoso farli interagire con aree emozionali adiacenti, come quelle del pudore e della paura, oltre che con quelle funzionalmente opposte, come appunto l'orgoglio o l'onore. Sempre gli studiosi russi ci aiutano ad arricchire il quadro terminologico per lo meno con un ulteriore termine, il russo “срам/сopом” (sram/sorom)⁸, oggi meno frequente nella lingua standard. Riguardo a quest'ultima parola è interessante notare un uso antiquato, corrispondente al nostro “pudenda”, che trova paralleli nelle lingue classiche⁹, ma anche rilevare un percorso etimologico-comparativo che permette di associarla almeno parzialmente al concetto, ancora una volta fisico e sensibile, di “rugiada”¹⁰.

Non è superfluo, inoltre, contestualizzare prospettivamente l'opera in questione all'interno dello specifico periodo esistenziale vissuto da Bulgakov. Ricordiamo che il suo passaggio dalla professione medica allo status di letterato si realizzò attorno al 1920¹¹, ossia approssimativamente a metà dell'arco di tempo che intercorre fra gli eventi narrati nel ciclo (1916-1917) e la pubblicazione dello stesso (1925-1926). In un certo senso, dunque, questi racconti possono essere interpretati come frutto maturo dell'elaborazione degli avvenimenti autobiografici e soprattutto delle scelte di vita che l'autore aveva fatto, quasi che

i iskusstva: voprosy filologii, iskusstvovedenija i kul'turologii, SibAK, Novosibirsk 2012; *Logičeskij analiz jazyka. Jazyki etiki*, a cura di N. D. Arutjunova, T. E. Janko, N. T. Rjabceva, Jazyki russkoj kul'tury, Moskva 2000, di cui si vedano in particolare N. D. Arutjunova, *O styde i sovesti*, pp. 54-78 e T. V. Bulygina, A. D. Šmel'ev, *Grammatika pozora*, pp. 216-234.

⁸ Dal' *Tolkovyj slovar'* cit., vol. IV, p. 282, Malachova, *Ličnostno-émocional'nye* cit., pp. 120-121. La prima forma, ovviamente, è l'esito predominante nelle lingue slave meridionali, la seconda è quella con “polnoglasie” (pleofonia) tipica delle lingue slave orientali.

⁹ Oltre, ovviamente, al collegamento fra il latino “pudère” e il suo gerundivo “pudenda”, per il greco si veda il seguente interessante passaggio tratto da B. Williams, *Vergogna e necessità*, Società editrice il Mulino, Bologna 2007 (ed. or., *Shame and Necessity*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1993): «L'esperienza basilare della vergogna consiste nell'essere visto, in modo improprio, dalla persona sbagliata nella condizione sbagliata. Essa è direttamente connessa con la nudità, in particolare in contesti sessuali. La parola *aidoia*, un derivato di *aidos*, “vergogna”, è un termine greco abituale per i genitali e termini simili si trovano in altre lingue» (p. 96).

¹⁰ M. Vasmer, *étimologičeskij slovar' russkogo jazyka*, 4 voll., Progress, Moskva 1987, vol. III, p. 724.

¹¹ È molto probabile che uno dei motivi per cui lo scrittore abbandonò del tutto la pratica medica sia stato il tentativo di liberarsi dagli obblighi militari che, soprattutto durante la guerra civile, lo vedevano spesso arruolato contro la propria volontà dalle varie forze in campo. Secondo il suo biografo e amico Pavel Popov Bulgakov ebbe modo di affermare: «Il 15 febbraio del 1920 segnò una svolta per la mia anima: lasciai per sempre la medicina e mi dedicai alla letteratura». Come molte altre informazioni, traiamo la suddetta frase dal fondamentale M. Cudakova, *Michail Bulgakov. Cronaca di una vita*, Odoja, Bologna 2013, p. 117.

essi fossero un definitivo commiato dalla sua vita precedente, risemantizzata attraverso gli strumenti della sua nuova professione¹².

In questo ciclo dai forti richiami autobiografici, dunque, si fondono, alternano e compenetrano le diverse accezioni di cui sopra: da un lato un dottore alle primissime armi è assalito a più riprese dagli spiacevoli brividi dell'inadeguatezza, dall'imbarazzante sensazione della propria impreparazione professionale, e riflette sul senso di smarrimento che caratterizza la sua prima esperienza lavorativa da neo-laureato in uno sperduto angolo della Russia (la vergogna come "styð", sensazione primaria e privata, che successivamente può strutturarsi in una più meditata cognizione di non essere all'altezza); dall'altro questi prova enorme timore di fronte alla possibilità di essere scoperto, di rivelare pubblicamente ai propri collaboratori e ai pazienti la sua incompleta idoneità agli standard previsti per la sua professione ("pozor"), di modo che egli giunge a mettere in atto pratiche difensive di nascondimento anche estreme, come fughe e impulsi suicidi.

Sulla base di questi e di altri spunti interpretativi che svolgeremo successivamente, anticipiamo intanto uno dei risultati a cui giungeremo: alcuni specifici procedimenti narrativi, terminologici e psicologici permettono al protagonista-narratore di addivenire a un "superamento della vergogna", a una sua interiorizzazione funzionale. In altre parole: a un suo dominio costruttivo.

Prima di analizzare puntualmente i sette racconti, bisognerà precisare alcuni riferimenti bibliografici, non del tutto scontati in un'opera che ha avuto una storia editoriale non semplicissima. I racconti furono pubblicati per la prima volta in due diverse riviste, «Krasnaja panorama» (Il panorama rosso) e «Medicinskij rabotnik» (L'operatore sanitario), in un arco temporale che va dall'agosto del 1925 all'ottobre del 1926. In particolare, solo il primo dei sette testi che riteniamo far parte a pieno titolo del ciclo, *La gola d'acciaio*, venne pubblicato sulla leningradese «Krasnaja panorama»¹³, mentre i restanti sei trovarono la propria collocazione nella rivista medica moscovita che per il loro contenuto e la precedente professione dell'autore si prestava come naturale contenitore dei testi¹⁴. Le intestazioni dei racconti erano accompagnate da sottotitoli di varia formulazione¹⁵, che testimoniano l'intenzione autoriale di

¹² I racconti in questione ebbero una gestazione in più fasi e differenti versioni, e prima di stamparli Bulgakov ebbe modo di leggerne con successo dei brani ai suoi amici e conoscenti nella sua casa di Kiev, come riportato in Čudakova, *Michail* cit., p. 80.

¹³ Dal 1923 al 1930 «Krasnaja panorama» fu una rivista illustrata che pubblicava sia testi socio-politici che specificamente letterari. Grazie al suo ricco accompagnamento fotografico costituisce anche un'importante fonte di testimonianze visive sulla Leningrado in mutamento dell'epoca.

¹⁴ «Medicinskij rabotnik» uscì a Mosca dal 1919 al 1936.

¹⁵ "Racconto di Michail Bulgakov", "Racconto di un giovane medico" o "Appunti di un giovane

dar vita a un ciclo tematico da pubblicare successivamente in volume. L'ordine editoriale di uscita non corrisponde però a quello cronologico dei fatti narrati, che è possibile ricostruire in parte basandosi sui riferimenti interni, ma anche con l'aiuto delle memorie della prima moglie di Bulgakov, Tat'jana Lappa, che in alcuni passaggi richiamano in modo piuttosto fedele alcuni dei casi medici raccontati, in quanto ella condivise con il marito quelle sue prime esperienze professionali ed esistenziali¹⁶.

Rimangono dunque alcune incertezze sull'ordine da seguire nella riedizione in volume dei racconti, che non ebbe luogo durante la vita di Bulgakov, ma si concretizzò per la prima volta e in forma incompleta solo nel 1963, grazie alla cura della terza e più famosa moglie dello scrittore, Elena Sergeevna¹⁷. A rendere ancor più fluida la struttura del ciclo contribuiscono in particolare la vicenda editoriale e i contenuti narrativi di uno dei racconti in particolare, *L'eruzione stellata* (il quinto per ordine d'uscita), che non venne incluso né nella prima edizione in volume del 1963 né nella seconda, del 1966. Le motivazioni che sono state addotte dagli studiosi per spiegare questa iniziale esclusione sono varie: da quelle meramente materiali (nell'archivio dei testi bulgakoviani a disposizione di Elena Sergeevna non erano conservati i numeri delle riviste sui quali il racconto era uscito) a quelle ideologiche (trattando della diffusione della sifilide, il racconto sarebbe potuto risultare sgradito alle puritane autorità sovietiche degli anni Sessanta). Un altro problema presentato da questo racconto è il suo non scontato posizionamento nel ciclo: esso infatti non si limita alla descrizione di un singolo episodio circoscritto, ma copre un periodo di diversi mesi, e sebbene sia chiaro che lo si debba collocare verso la fine dell'avventura del protagonista, la sua posizione varia nelle diverse edizioni¹⁸. Queste

medico" (in alcuni casi con il richiamo a una pubblicazione in volume in via di preparazione), laddove il racconto *L'eruzione stellata* era l'unico a non essere accompagnato da alcun sottotitolo.

¹⁶ Per i ricordi di Tat'jana Nikolaevna Lappa (1892-1982) si vedano le varie pagine presenti in Čudakova, *Michail* cit., frutto delle conversazioni private fra la studiosa e la prima moglie dello scrittore, o ancora *Vospominanija o Michajle Bulgakove*, a cura di E. Bulgakova e S. Ljandres, Sovetskij pisatel', Moskva 1988, nonché il più recente Tat'jana Nikolaevna Kisel'gof (Bulgakova), *Vospominanija. Pis'ma*, Izdatel'skij dom «Ličnosti», Kiev 2016. La Lappa si risposò, assumendo negli ultimi anni della sua vita il cognome dell'ultimo marito, Kisel'gof, sotto il quale sono state appunto licenziate di recente le sue memorie.

¹⁷ M. Bulgakov, *Zapiski junogo vrača*, Biblioteka "Ogon'ka", n. 23, Moskva 1963.

¹⁸ L'edizione in cinque volumi curata da Mariëtta Čudakova (*Chudožestvennaja literatura*, Moskva 1989-1990) segue per esempio l'ordine 6-2-1-3-4-7-5, mentre una delle versioni più recenti (Azbuka, Sankt Peterburg 2019, con ottimi commenti di Viktor Losev) riordina i racconti secondo la sequenza 6-1-2-3-5-4-7, che ci pare piuttosto convincente e che adottiamo. La prima edizione completa del ciclo (Ardis, Ann Arbor 1982) si discosta invece totalmente dalle altre, fino a interpolare all'interno del ciclo testi che a rigore non ne fanno parte, modificando la struttura cronologica e testuale in un modo per niente affatto convincente.

particolarità si riflettono anche nelle traduzioni italiane disponibili, nelle quali discordano il numero stesso dei testi inclusi, il loro ordine, la traduzione dei singoli titoli e di quello del ciclo nel suo complesso. La prima edizione (Einaudi, 1970) è ancora priva del racconto *L'eruzione stellata*, perché condotta su originali russi pubblicati prima della re-inclusione del racconto, mentre l'edizione Rizzoli del 1990 finalmente lo recupera, ponendolo al settimo posto, posizione che esso conserva anche nei Meridiani Mondadori del 2000 e nella versione più recente (Marcos y Marcos, 2017). Bisogna poi notare che alcune edizioni, tanto russe quanto italiane, tendono ad affiancare al ciclo originario altri testi tematicamente affini, ma a rigor di filologia non facenti parte a pieno titolo di quel blocco di sette racconti che per unità di luogo, azione e personaggi noi crediamo di poter ritenere un'unità testuale chiusa e indipendente. Sulla base di considerazioni sia cronologiche che testuali noi preferiamo modificare leggermente la sequenza utilizzata dalle edizioni italiane e ci atterremo all'ordine 6-1-2-3-5-4-7, utilizzato anche da alcune recenti edizioni russe, rilevando comunque che parziali modifiche nella successione dei testi non intaccano né la poetica del ciclo né la sostanza dell'analisi che faremo¹⁹.

Fra gli ulteriori testi che gravitano poeticamente e tematicamente nell'orbita del ciclo (e che vi sono spesso editorialmente affiancati) vi è per esempio il racconto *Ho ucciso* (1926), in cui un dottore descrive l'omicidio da lui stesso perpetrato ai danni di un colonnello crudele e disumano, ma soprattutto *Morfina* (1927), che è effettivamente legato a doppio filo agli *Appunti*. In esso infatti seguiamo le vicende di due medici, di cui il primo ha molti tratti in comune con il protagonista del nostro ciclo, mentre l'altro lo ha da poco sostituito nello stesso paesino dove quello operava. Possiamo affermare che qui siamo testimoni di una evoluzione psicologica rispetto alla situazione prospettata negli *Appunti* e di un capovolgimento delle posizioni: il nostro dottore è ormai maturato ed è diventato a sua volta osservatore, non più personaggio osservato, e l'analisi del sentimento della vergogna si appunta sull'altro, più giovane e insicuro, collega. A rendere particolarmente interessante *Morfina* contribuisce inoltre una considerazione di carattere meramente biografico: se il ciclo degli *Appunti* si rifà con molta concretezza di dettagli al primo periodo di pratica medica di Bulgakov, anche *Morfina* ne testimonia in modo indiretto una vicenda personale particolarmente dolorosa, ossia la sua dipendenza da quella sostanza oppiacea, che egli sviluppò in seguito alla necessità di curare un'infezione difterica contratta sul lavoro. Bulgakov riuscì a superarla dopo

¹⁹ L'ordine da noi scelto è dunque il seguente: *L'asciugamano col galletto*, *Gola d'acciaio*, *Il battesimo del rivolgimento*, *La tormenta*, *L'eruzione stellata*, *Tenebre d'Egitto*, *L'occhio scomparso*.

qualche tempo con l'aiuto della prima moglie, rievocando poi quell'esperienza traumatica appunto nella vicenda del più giovane medico di *Morfina*. In definitiva, seppur molto vicino agli *Appunti*, questo racconto se ne distacca per diversi elementi sostanziali e costituisce un testo autonomo (diremmo una sorta di "appendice/evoluzione")²⁰, motivo per cui lo terremo in debita considerazione, ma non lo includeremo nella nostra analisi²¹.

Stabiliti i principali punti di riferimento testuali, possiamo procedere a una collocazione biografica più accurata dei racconti, per poi passare alla loro analisi puntuale. Michail Bulgakov fu studente della Facoltà di Medicina nell'Università della nativa Kiev, dove affrontò gli esami di stato necessari all'ottenimento del titolo nei primi mesi del 1916. Comprensibilmente, quelli in oggetto erano anni duri per chiunque vivesse nell'Impero Russo che, dopo alcune prime vittorie, si trovava ormai a fronteggiare non solo una situazione svantaggiosa contro i propri nemici nella Grande Guerra, ma anche il magmatico sommovimento sociale interno che di lì a poco avrebbe portato al rivoluzionario anno 1917. Quello che era ancora un giovane medico con poche esperienze lavorative nel proprio campo professionale e senza alcuna pubblicazione letteraria si attivò come volontario per la Croce Rossa e operò negli ospedali militari delle retrovie, dove venivano di regola mandati i dottori con minore esperienza, ivi compresi i freschi laureati come lui²². Successivamente egli venne arruolato ufficialmente e destinato a Nikol'skoe – piccolo villaggio nella zona di Syčëvka²³, fra Mosca e Smolensk – dove giunse nel settembre del 1916²⁴ insieme alla moglie Tat'jana, e dove appunto ebbe modo di vivere molte delle esperienze lavorative e umane poi divenute fonte di ispirazione per gli *Appunti*. La lontananza da centri culturali di sorta, l'ignoranza della popolazione contadina del distretto, l'insicurezza di un dottore alle prime armi sono

²⁰ Si consideri anche solo il fatto che nel ciclo il dottore protagonista non ha un nome, mentre in *Morfina* i due medici in cui "si sdoppia" la vicenda autobiografica bulgakoviana sono indicati con cognomi precisi, rispettivamente Bomgard e Poljakov. Per un eventuale futuro studio dedicato al tema della vergogna nel racconto in questione, si rimanda ad alcune interessanti note presenti in Šmelëv, *Russkaja* cit., p. 126 e p. 127.

²¹ Vi sono, ovviamente, altri racconti bulgakoviani di ispirazione autobiografica e tematica medica, come ad esempio *Neobyknovennye priklučenija doktora* (trad. it.: *Le straordinarie avventure di un dottore*, 1922), ma essi esulano dal periodo e dall'ambientazione in cui sono cronologicamente inquadrabili i testi da noi analizzati.

²² Per quanto riguarda gli studi e l'attività medica di Bulgakov si veda il fondamentale Ju. Vilenskij, *Doktor Bulgakov*, Zdorov'ja, Kiev 1991. Ringraziamo la studiosa Marija Kotova del Museo Bulgakov di Mosca per averci messo a disposizione il prezioso volume.

²³ Ricordiamo, fra l'altro, che Syčëvka e Nikol'skoe sono alcuni dei luoghi in cui si svolge *Le uova fatali* (1925), una delle famose opere satirico-fantascientifiche dello scrittore.

²⁴ Il 16 o il 17 secondo il vecchio calendario giuliano, ovvero il 29 o il 30 secondo quello gregoriano.

fra i tratti distintivi di questo ciclo, che si caratterizza dunque fortemente per il suo continuo confronto con la biografia reale di Bulgakov²⁵.

Date le circostanze incerte, è comprensibile come le emozioni e i sentimenti più frequenti nelle pagine dei racconti in esame siano l'insicurezza, il dubbio, la paura, l'ansia, e, collegata a tutti questi, la vergogna, intensificata dal timore di commettere sbagli esiziali, rivelando così (a se stessi e agli osservatori) la propria inadeguatezza alla missione assegnata. È proprio su questo senso di inadeguatezza professionale, fortissimo nei primi racconti, che concentreremo la nostra analisi, forti di alcuni studi recenti che ben si prestano a ricostruire l'evoluzione psicologica del protagonista.

Nell'arco temporale approssimativo di un anno il giovane dottore affronta delle prove che hanno molto in comune con una iniziazione (non a caso Bulgakov utilizza termini quali "ignoranza", "tenebre", "battesimo" e simili), di modo che la risoluzione delle varie difficoltà va di pari passo con il graduale superamento del sentimento di vergognosa inadeguatezza. Tale "superamento della vergogna", non disgiunto da una più profonda accettazione dei propri limiti che si accompagna a una superiore coscienza di sé, è proprio uno degli esiti fondamentali di questo cammino esperienziale. Non tutti i racconti del ciclo sono fondamentali all'interno di questa trasformazione, in quanto in alcuni di essi i temi da noi trattati svolgono un ruolo marginale, ma dimostreremo come nel complesso questa parabola narrativa e poetica disegni un'evoluzione nel senso del controllo più maturo delle sensazioni vergognose.

Va anche rilevato che, da un punto di vista tipologico, questi testi non rappresentano una novità nella letteratura russa. Senza soffermarci troppo sull'ovvio caso di Anton Čechov e dei numerosissimi dottori presenti nella sua sterminata opera, è necessario ricordare almeno un ulteriore caso autobiografico di scrittore-dottore, forse meno noto, ma ancor più direttamente rilevante per Bulgakov, ossia Vikentij Veresaev²⁶, che nel 1901 pubblicò i quasi omonimi *Appunti di un medico*, riflessioni e ricordi ispirati dalla sua variegata esperienza professionale. È cosa assodata che Bulgakov avesse ben presente il volume memorialistico di Veresaev, tanto più che fra i due si era

²⁵ Va comunque rilevato che, a differenza del suo corrispondente letterario, Bulgakov aveva già alle spalle una non insignificante pratica medica.

²⁶ Il suo vero nome era Vikentij Smidovič (1867-1945). Aveva alle spalle sia studi universitari storico-filologici all'Università di San Pietroburgo che medici (all'Università di Tartu). Ebbe modo di praticare la professione medica in diverse situazioni, ivi compresa la guerra russo-giapponese del 1904-1905, ma sviluppò contemporaneamente una attività letteraria non trascurabile, che lo portò a pubblicare diversi romanzi, racconti e testi monografici dedicati ai grandi classici della letteratura russa ottocentesca.

svilupata un'amicizia²⁷, testimoniata da una lunga e interessante corrispondenza che risale per lo meno al 1925²⁸, oltre che da comuni progetti lavorativi²⁹. Nei racconti che ci apprestiamo ad analizzare vi sono inevitabili risonanze čechoviane³⁰, e alcuni dei casi narrati da Veresaev sembrano aver ispirato direttamente quelli bulgakoviani³¹, ma qui non ci interessa tanto accertare il grado di originalità dei soggetti pensati dallo scrittore di Kiev, quanto piuttosto rilevare che i testi qui analizzati non sono isolati, ma affondano le proprie radici in una tradizione e una temperie umanitaria della letteratura russa che aveva avuto inizio nella seconda metà del secolo diciannovesimo. Nell'ambito di nuovi spunti per una letteratura d'ispirazione sociale o comunque più vicina alla "vita vera", spesso suggerita dal pensiero dello scrittore rivoluzionario Nikolaj Černyševskij, erano stati effettuati i primi tentativi di colmare l'annosa distanza esistente fra intelligencija e contadini, quello stato di quasi totale ignoranza e silenzio sulle sofferenze dei più miserabili sudditi dell'Impero. Alcuni intellettuali avevano deciso di andare a conoscere in modo più diretto le condizioni di vita dei ceti più disagiati (si ricordi anche la cosiddetta "andata al popolo")³², o erano essi stessi membri di quelle classi impoverite. In particolare, alcuni di quegli scrittori lontani dal "paradigma nobiliare" e dai fasti delle capitali avevano alle spalle degli studi di medicina (si pensi anche solo ai vari Nikolaj Uspenskij, Aleksandr Levitov, Vasilij Slepcev), mentre proprio tra gli studenti dell'Accademia medico-chirurgica di Pietroburgo si era coagulato uno dei primi gruppi populisti. Vero è che si trattava spesso di autori minori, ma anche sulla scia delle loro aspirazioni e delle loro narrazioni imperfette (spesso autobiografiche), grazie alla loro diretta esperienza e alla cruda descrizione delle infermità del popolo russo, negli anni Sessanta e

²⁷ Per i rapporti fra Bulgakov e Veresaev si veda Vilenskij, *Doktor* cit., in particolare il capitolo Čechov, Veresaev, Bulgakov, pp. 194-247.

²⁸ In una lettera di Bulgakov al più anziano collega del 6 dicembre 1925, egli si complimenta per il quarantennale dell'attività letteraria di Veresaev, e ricorda con ammirazione i suoi *Appunti di un medico*. M. Bulgakov, *Pis'ma. Žizneopisanie v dokumentach*, Sovremennik, Moskva 1989, p. 103.

²⁹ Si parla in particolare dell'idea di scrivere a quattro mani *Gli ultimi giorni (Puškin)*: Veresaev fu infatti autore di alcune monografie sul sommo poeta russo, ma alla fine ritirò il proprio nome dalla pièce bulgakoviana per disaccordi creativi. La vicenda è testimoniata fra l'altro da alcune fitte pagine della loro corrispondenza. Si veda Bulgakov, *Pis'ma* cit., pp. 332-356.

³⁰ Per alcuni interessanti paralleli si veda Vilenskij, *Doktor* cit., pp. 226 e sgg.

³¹ Si va dalla descrizione di casi sanitari molto simili, alla inevitabile condivisione di certa terminologia medica, per arrivare fino a moti psicologici descritti in modo quasi identico dai due autori (ivi compresa la fenomenologia della vergogna).

³² Per questo e per ulteriori elementi storici legati al contesto degli scrittori plebei o populistici e alla "letteratura dell'anamnesi sociale" si rimanda per comodità al manuale G. Carpi, *Storia della letteratura russa. Da Pietro il Grande alla rivoluzione d'Ottobre*, Carocci editore, Roma 2010, pp. 523-538.

Settanta del diciannovesimo secolo il panorama letterario russo venne arricchito di immagini più realistiche della quotidianità di campagna, del degrado delle periferie imperiali e dei ceti meno abbienti. Pur lontanissima da tendenze contestatarie e dallo specifico programma populista-rivoluzionario, in particolar modo con i testi di tematica medica la “triade” Čechov-Veresaev-Bulgakov rappresenta dunque una delle linee evolutive di quella letteratura concreta che affissa il proprio sguardo sulle miserie umane (e più specificamente sulle malattie fisiche) “senza alcun fronzolo”³³, non basandosi su astrazioni o principi filosofici, ma facendo tesoro di esperienze personali e reali competenze scientifiche.

Iniziamo a studiare nel dettaglio i primi racconti. Nell’*Asciugamano col galletto* leggiamo dell’arrivo del medico nel distretto provinciale e periferico di Gračëvka (è il settembre del 1917)³⁴, che nella sua descrizione in prima persona viene subito contrapposto alla vita piacevole e animata delle grandi città: «Addio, addio per molto tempo, Bol’šoj teatr rosso e dorato, Mosca, Mosca, vetrine...Ah, addio» (16)³⁵. Notiamo, *en passant*, che Bulgakov non dà un nome al protagonista. Comprensibilmente, quest’ultimo è molto insicuro della propria capacità di affrontare i casi medici che lo attendono, ed esterna questo suo stato d’animo attraverso espressioni di forte messa in dubbio della propria identità professionale: «Riconosco che, in uno slancio di meschinità, maledissi sottovoce la medicina e la richiesta d’iscrizione che avevo presentato cinque anni prima al rettore dell’università»³⁶ (14). Egli ha solo ventitré anni, e la sua giovane età acuisce la generale sensazione di smarrimento: «Il mio aspetto giovanile mi aveva avvelenato l’esistenza nei primi passi della mia carriera»³⁷ (19); inoltre, il confronto con il suo anziano ed esperto predecessore mette ulteriormente in difficoltà il nuovo arrivato, ponendo molto in alto l’asticella del livello professionale da raggiungere per non provare imbarazzo di fronte ai propri collaboratori e ai pazienti:

³³ Per citare la nota formula di Černyševskij.

³⁴ Nella finzione narrativa i nomi di luoghi e personaggi reali sono stati modificati da Bulgakov, e gli avvenimenti sono spostati di un anno in avanti. Inoltre, è assente la figura della moglie del dottore.

³⁵ Nel presente saggio le traduzioni italiane saranno tratte dalla più recente edizione dei racconti, sebbene non se ne recepisca né il titolo complessivo, né l’ordine degli stessi: M. Bulgakov, *Memorie di un giovane medico*, traduzione e cura di Paolo Nori, Marcos y Marcos, Milano 2017. I passi originali verranno citati da M. Bulgakov, *Sobranie sočinenij v pjati tomach. Tom pervyj*, a cura di M. Cudakova, Chudožestvennaja literatura, Moskva 1989. «Прощай, прощай надолго, золото-красный Большой театр, Москва, витрины...ах, прощай» (72).

³⁶ «Сознаюсь, что в порыве малодушия я проклинал шепотом медицину и свое заявление, поданное пять лет назад ректору университета» (71).

³⁷ «Мой юный вид отравлял мне существование на первых шагах» (73).

Ero riuscito a fare un giro dell'ospedale e, con assoluta evidenza, mi ero convinto che c'era un ricchissimo strumentario [...]

«Mmmh», avevo muggito con aria molto significativa, «avete proprio una strumentazione notevolissima. Mmmh» [...] «per via degli sforzi del suo predecessore, Leopold Leopoldovič. Operava da mattina a sera».

Lì mi ero coperto di sudore freddo e avevo guardato con angoscia gli splendenti armadietti a specchio³⁸ (20-21).

Notiamo per la prima volta la compresenza non casuale di sensazioni di freddo, gelo e brividi nei momenti in cui il protagonista si sente inadeguato alla situazione. È quello che Alessandra Fussi, basandosi su Aristotele, chiama “appoggio corporeo” delle emozioni, e che qui in Bulgakov prevale sul rosso-facciale tradizionalmente collegato alla vergogna³⁹. L'aspetto poco più che adolescenziale del medico, l'ignoranza sull'utilizzo dei numerosi strumenti, la fama e la comprovata professionalità del collega che lo aveva preceduto mettono dunque in forte imbarazzo il nuovo arrivato. Va ricordato, fra l'altro, che anche la figura dell'esperto professionista precedentemente operante nel paesino aveva un referente reale nel medico ceco Leopold Smrček⁴⁰, con la cui ottima eredità dovette davvero confrontarsi il Bulgakov reale.

È in questo contesto, lontanissimo dal pieno dominio psicologico e logistico della situazione, che al dottore toccherà affrontare la prima prova, il caso di una giovanissima ragazza caduta nel macchinario usato per maciullare il lino. In questo che è il racconto introduttivo la vergogna non gioca ancora un ruolo preponderante, ma possiamo trovarne traccia anche in emozioni affini, come la paura di non essere all'altezza, l'insicurezza sul proprio operato, il rifiuto della propria missione sanitaria e l'amaro rimprovero rivolto a se stesso. Tale combinazione di sensazioni porta il protagonista a dubitare intimamente della propria identità professionale, tanto da fargli dire: «Sembro il falso Demetrio»⁴¹ (23). Il dottore si paragona dunque a un “samozvanec”, una

³⁸ «Я успел обойти больницу и с совершеннейшей ясностью убедился в том, что инструментарий в ней богатейший. [...] – Гм, – очень многозначительно промычал я, – однако у вас инструментарий прелестный. Гм... – [...] это все стараниями вашего предшественника Леопольда Леопольдовича. Он ведь с утра до вечера оперировал.

Тут я облился прохладным потом и тоскливо поглядел на зеркальные сияющие шкафики» (74).

³⁹ A. Fussi, *Per una teoria della vergogna*, Edizioni ETS, Pisa 2018, p. 49.

⁴⁰ Alcune informazioni sul medico sono reperibili in Bulgakov, *Sobranie cit.*, p. 553.

⁴¹ «Я похож на Лжедмитрия» (75). Con la denominazione “falso Demetrio” si indicano alcuni pretendenti al trono russo, che successivamente alla morte di Ivan IV il Terribile si spacciarono per il figlio di lui, Dmitrij, morto probabilmente per un incidente domestico nel 1591. Fingendo di essere l'autentico erede al trono (miracolosamente salvatosi e ricomparso a tempo debito), tali avventurieri contribuirono a rendere agitato e confuso il cosiddetto periodo dei “Torbidi”, che

figura che svolge un ruolo specifico nella storia culturale russa⁴², un impostore che per definizione non ha una reale corrispondenza con il ruolo ricoperto, ma che lo ha usurpato surrettiziamente e ha la necessità di non essere scoperto, pena il ludibrio pubblico e la punizione. Teniamo presente che secondo alcuni studiosi la vergogna ci mette in relazione con un’“identità indesiderata”, ossia ci avvicina, paragona o permette agli osservatori di identificarci con modelli e figure contrarie agli ideali che ci siamo posti⁴³. Come vedremo anche oltre, il discorso legato all’identità professionale, ovvero la rispondenza oggettiva agli standard che si ritengono propri di un dottore, riveste una notevole importanza nel presente ciclo.

Il protagonista ha dunque timore di rivelarsi inadeguato agli occhi dei propri collaboratori e dei pazienti: è qui che troviamo come in incubazione i germi della vergogna, in alcuni atteggiamenti di cui, oggettivamente, la personalità emittente non può certo andar fiera. Si veda ad esempio la ripetuta esortazione mentale con cui il dottore auspica che la giovane ragazza muoia: «“Muori, muori in fretta” pensavo “muori. Altrimenti cosa posso fare per te?”»⁴⁴ (31), o ancora «E quella persona sarebbe morta sotto i ferri. Sì, sarebbe morta sotto i ferri [...] Ah, perché non moriva! Cosa mi avrebbe detto quel pazzo di suo padre?»⁴⁵ (32). L’augurio non è ispirato dal desiderio di abbreviare le di lei sofferenze, bensì dalla brama di evitare l’onta di essere ritenuto responsabile di un’operazione mal riuscita. Il timore di presentarsi subito alla prima operazione nel nuovo posto di lavoro con un insuccesso tale da fargli perdere completamente la faccia è ben delineato in un dialogo con se stesso al limite dello schizofrenico, in cui il dottore rivela per la prima volta la presenza di una voce interiore, un “interlocutore interno” che lo canzona e lo spaventa, e con il quale egli conduce uno scambio serrato, nel tentativo disperato di mantenere salde personalità, identità lavorativa e concentrazione. È una situazione che potremmo paragonare a una materializza-

segnò il complesso passaggio dalla dinastia dei Rjurikidi a quella dei Romanov. Di conseguenza, tale denominazione è venuta a definire nella cultura russa un impostore per antonomasia.

⁴² Oltre al succitato “falso Demetrio” vi furono ulteriori figure di impostori che approfittarono di frangenti in cui la statualità russa attraversava momenti difficili per guidare delle rivolte, spacciandosi per gli autentici eredi al trono.

⁴³ «...shame does not consist simply in not living up to our ideals, but rather in becoming aware that we presently instantiate the opposite of this ideal. [...] In the light of this evidence, we should not talk simply about failing to be who we want to be, but about our instantiating an “unwanted identity”», in J. A. Deonna, R. Rodogno, F. Teroni, *In Defense of Shame. The Faces of an Emotion*, Oxford University Press, New York 2012, p. 87.

⁴⁴ «Умирай. Умирай скорее, – подумал я, – умирай. А то что же я буду делать с тобой?» (79).

⁴⁵ «И человек этот умрет под ножом. Ах, под ножом умрет [...] Ах, почему она не умирает? Что скажет мне безумный отец?» (79).

zione psicologica, ciò che alcuni studiosi della fenomenologia della vergogna definiscono “sguardo critico di un altro interiorizzato”, collegato anche a un “senso di inadeguatezza e di impotenza”⁴⁶. Anche per questi motivi il protagonista giunge a esprimere desideri non proprio commendabili per colui che le vite dovrebbe salvarle, e ad anteporre a un esito positivo la propria rispettabilità.

Dopo queste e altre simili manifestazioni contrarie all’etica professionale e sicuramente tali da non essere motivo di orgoglio, una combinazione di fortuna, bravura e sangue freddo permette al medico di salvare la povera ragazza, conferendogli per la prima volta un minimo di sicurezza basato su un risultato concreto. A dimostrazione di questo lento processo psicologico di maturazione, si vedano le riflessioni del dottore un attimo dopo aver terminato l’operazione, ancor prima di aver certezza definitiva del suo esito salvifico: «“No, non sembro il falso Demetrio, e, ecco, vedi, sono come invecchiato... quella piega sotto la radice del naso”»⁴⁷ (37). Egli non è più solo uno sbarbattello dall’aspetto inaffidabile ed eccessivamente giovanile, e non si sente più un totale impostore. Poco dopo gli viene comunicato che la ragazza è salva: è un primo successo che ricompatta provvisoriamente le componenti di una identità professionale e psicologica, e che in buona parte anticipa e riassume, sulla superficie del singolo racconto, la parabola disegnata nel corso dell’intero ciclo. Per il momento il pericolo di uno svergognamento pubblico è stato scongiurato, e viene ottenuto un primo timido riconoscimento da parte dei nuovi collaboratori: «E in tutti e due, in Dem’jan Lukič e in Pelageja Ivanovna, avevo notato, negli occhi, rispetto e stupore»⁴⁸ (36).

Questa lotta per ottenere l’approvazione, altrui e propria, si farà più serrata man mano che il protagonista prenderà coscienza della varietà delle sfide che lo attendono, e assumerà forme esemplari quando entreranno in gioco anche

⁴⁶ Fussi, *Per una teoria* cit., p. 92. O si veda ancora Williams, *Vergogna* cit., che parla di «un osservatore immaginario» e di un «altro interiorizzato» (p. 99 e p. 101). Sempre Williams così si esprime: «La radice della vergogna risiede in un’esposizione in un senso più generale, nell’essere in una situazione di svantaggio: in ciò che definirò, con un’espressione molto generica, una perdita di potere» (ivi, p. 200). A sua volta Arjutunova, rifacendosi fra gli altri a Sartre e a Bachtin, afferma che «La figura dell’Altro permette l’interiorizzazione, cosicché i sintomi della vergogna possono presentarsi in una persona che si trova sola con se stessa». Secondo la studiosa nelle situazioni vergognose l’Altro e l’Ego interagiscono attraverso rapporti di rispecchiamento e di “rimbalzo” (Arjutunova, *O styde* cit., pp. 61-63).

⁴⁷ «Нет, я не похож на Дмитрия Самозванца, и я, видите ли, постарел как-то... Складка над переносицей» (82).

⁴⁸ «И у всех – и у Демьяна Лукича, и у Пелагеи Ивановны – заметил в глазах уважение и удивление» (81).

la difesa della propria reputazione⁴⁹ e, a questa collegata, una lotta per non perdere il “potere” che il proprio status professionale gli riserva.

Quello che nel primo racconto è in buona parte un caso di vergogna potenziale e solo parzialmente espressa, nei successivi testi acquista tratti molto più evidenti, che si riflettono anche nella tessitura lessicale. Il secondo testo è *Gola d'acciaio*, in cui il dottore si trova a dover intervenire su Lidka, una bambina di tre anni affetta da grave attacco difterico⁵⁰. Uno dei leitmotiv della prima parte del ciclo è il ricorso che il dottore fa alla manualistica come segno evidente della sua insicurezza. Anche all'inizio di questo racconto lo troviamo immerso fra cataste di libri, in un tentativo quasi disperato di ammassare in anticipo le più varie informazioni prima del successivo intervento, quasi che egli cercasse di indovinare l'argomento giusto da approfondire poco prima di un esame universitario. Egli si attacca ai prontuari e ai manuali come ad ancore di salvezza, arrivando a volte, nel bel mezzo degli interventi sanitari, a correre di nascosto a sfogliare febbrilmente quei testi su cui ha poco tempo prima dato con successo gli esami, ma che evidentemente non ha ancora interiorizzato e trasformato in sicurezza pratica.

L'arena di combattimento in *Gola d'acciaio* presenta la seguente disposizione di forze in campo: da un lato il dottore e i suoi assistenti che cercano di comprendere nel minor tempo possibile se ci sia ancora una possibilità di salvezza per un caso disperato; dall'altra la madre e la nonna della piccola moribonda, che con il loro misto di angoscia e ignoranza impediscono ai medici di intervenire, negando loro il permesso di svolgere la tracheotomia della piccola gola affetta da croup difterico. La tensione estrema e la situazione di massima urgenza spingono nuovamente il protagonista a mettere in pratica alcuni dei comportamenti difensivi che accompagnano in questo ciclo la fenomenologia della vergogna. Ancora una volta, egli si sdoppia, quasi combattendo con se stesso: «“Hanno rifiutato, sono salvo”. E avevo appena finito di pensare così, che qualcuno, per me, con voce estranea, aveva detto: “Cos'è successo, siete impazzite?”» [...] Dentro di me pensavo “Cosa sto facendo? E se poi la sgozzo,

⁴⁹ Utilizziamo nuovamente l'ottimo lavoro di Alessandra Fussi, che ci ricorda la definizione aristotelica di vergogna: «La vergogna sia definita come un certo dolore o turbamento relativo ai mali che sembrano condurre alla perdita della reputazione...», rammentando ancora come per il filosofo di Stagira l'uomo fosse «...un animale politico, e che in quanto tale vive nell'orizzonte dell'onore». Fussi, *Per una teoria* cit., pp. 98-99.

⁵⁰ Elemento autobiografico non trascurabile è che proprio in occasione di una simile operazione Bulgakov rimase infettato e dovette ricorrere alla morfina, da cui poi per un certo tempo rimase dipendente.

questa bambina?» Ma avevo detto un'altra cosa: «Forza, presto, accettate! Accettate!»⁵¹ (47).

Successivamente, ottenuto il permesso di svolgere un intervento così rischioso, egli mette comunque in atto delle pratiche di nascondimento e di fuga, assentandosi precipitosamente per andare a cercare nei manuali la soluzione a un problema del quale non si sente all'altezza e per il quale non ha il coraggio di chiedere consiglio ai suoi collaboratori, in quanto così rivelerebbe la sua vergognosa situazione di inadeguatezza:

Un minuto dopo attraversavo di corsa il cortile, dove, come un diavolo, volava e strascicava i piedi la bufera. Ero corso nei miei appartamenti e, contando i minuti, avevo afferrato un libro, l'avevo sfogliato, avevo trovato un disegno che rappresentava la tracheotomia [...] avevo sentito di essermi assunto un incarico difficile, terribile, e ero tornato in ospedale senza accorgermi della tormenta⁵² (48).

Come abbiamo già avuto modo di notare, la vergogna del dottore è spesso accompagnata da espressioni di ripensamento per la carriera intrapresa e da sensazioni fisiche di angoscia: «Mi era venuto freddo, e la fronte mi si era coperta di sudore. Rimpiangevo amaramente di essermi iscritto alla facoltà di medicina»⁵³ (50), o ancora: «non c'era più niente da fare. Mi veniva da chiedere scusa a qualcuno, da pentirmi per la mia superficialità quando mi ero iscritto alla facoltà di medicina»⁵⁴ (53).

Pur di evitare l'onta pubblica (pozor) e lo svelamento della propria incapacità, di nuovo egli quasi si augura la morte del proprio paziente: «“perché l'ho fatto? Avrei potuto evitare di proporre l'operazione, e Lidka sarebbe morta tranquilla in corsia, invece adesso morirà con la gola squarciata, e io non riuscirò mai a dimostrare a nessuno che sarebbe morta comunque, che io non ho potuto farle del male»⁵⁵ (51).

⁵¹ «...Они отказались, и я спасен». И только что подумал, как другой кто-то за меня чужим голосом вымолвил: – Что вы, с ума сошли? [...] Внутри себя я думал так: ‘Что я делая? Ведь я же зарежу девочку’. А говорил иное: – Ну, скорей, скорей, соглашайтесь! Соглашайтесь!» (95-96).

⁵² «Через минуту я перебежал двор, где, как бес, летала и шаркала метель, прибежал к себе и, считая минуты, ухватился за книгу, перелистал ее, нашел рисунок, изображающий трахеотомию [...] почувствовал, что свалилось на меня трудное, страшное дело, и вернулся, не заметив выюги, в больницу» (96).

⁵³ «Мне стало холодно, и лоб мой намок. Я остро пожалел, зачем пошел на медицинский факультет» (97).

⁵⁴ «больше делать мне было нечего. Мне хотелось у кого-то порпросить прощения, покаяться в своем легкомыслии, в том, что я поступил на медицинский факультет» (98).

⁵⁵ «зачем я это сделал? Ведь мог же я не предлагать операцию, а Лидка спокойно умерла

Nei casi più difficili, soprattutto nei primi racconti in cui è più palese la sua inesperienza, lo sguardo dell'altro (immaginario, interiorizzato o reale che esso sia) spinge il protagonista fino a propositi di nascondimento estremo, ossia a pensieri suicidi, che attestano l'altissimo grado del sentimento vergognoso da lui raggiunto in queste fasi concitate della sua ancora brevissima carriera. «“Appoggiare il bisturi, dire: non so cosa fare...” pensavo così, e mi immaginavo lo sguardo della madre»⁵⁶ (51), uno sguardo concreto e direttamente coinvolto che egli non ha il coraggio di affrontare, in quanto rivelerebbe la sua inadeguatezza molto più di quanto potrebbe fare anche il più severo interlocutore immaginario. Non sorprende dunque che si arrivi a simili estremi: «“Tutto è contro di me, è destino”, avevo pensato. “Adesso, ormai, abbiamo sicuramente sgozzato la bambina”, e, nella mia testa, avevo aggiunto, severo, “Adesso vado a casa, e mi sparo...”»⁵⁷ (52). Ad ogni modo anche questo caso ha un esito positivo e conseguenze importanti, in quanto grazie alla fama dovuta al salvataggio della bambina il dottore acquista per la prima volta una certa reputazione pubblica (elemento fondamentale nella fenomenologia della vergogna) e il numero dei suoi pazienti cresce esponenzialmente⁵⁸. La chiusura di questo secondo episodio è dunque significativa per il nostro discorso, in quanto costituisce una prima cerniera psicologica nell'evoluzione del protagonista, un “pivot” in cui per la prima volta la vergogna è compresente con un sentimento contrapposto, l'orgoglio, e con uno dei possibili esiti del conflitto fra i due, ovvero la gloria (per quanto caduca) del successo. L'infermiera infatti, ignara delle drammatiche lotte interiori del dottore, lo loda per la sua bravura, al che egli mente (altro procedimento di nascondimento legato alla vergogna) e si defila: «“...E lei, dottore, è bravissimo. E con che sangue freddo fa tutto, è una meraviglia”. “Mmh, sì...Io, sa, non mi agito mai” avevo detto chissà perché, ma sentivo che, per la stanchezza, non riuscivo neanche a vergognarmi»⁵⁹ (56). Questo caso di “vergogna negativa”, questo primo fondamentale punto

бы у меня в палате, а теперь она умрет с разорванным горлом, и никогда, ничем я не докажу, что она все равно умерла бы, что я не мог повредить ей» (97).

⁵⁶ «Положить нож, сказать: не знаю, что дальше делать», – так подумал я, и мне представились глаза матери» (97).

⁵⁷ «Всё против меня, судьба, – подумал я, – теперь уж, несомненно, зарезали мы Лидку, – и мысленно строго добавил: – Только дойду домой – и застрелюсь» (98).

⁵⁸ Anche questa circostanza ha rilievi autobiografici, in quanto i documenti ufficiali conservatisi confermano effettivamente un'intensa attività ambulatoriale e un buon successo professionale per il giovane dottor Bulgakov (Vilenskij, *Doktor* cit., p. 82).

⁵⁹ «Ну, а вы, доктор, молодец. И, хладнокровно как делаете, прелесть! – М-да...Я, знаете ли, никогда невольнуюсь, – сказал я неизвестно зачем, но почувствовал, что от усталости даже устыдиться не могу» (99).

d'incontro fra opposti emotivi avrà un'evoluzione estremamente interessante negli ultimi racconti.

Nel terzo testo del ciclo (*Il battesimo del rivolgimento*) si concretizza uno dei casi che spesso il dottore aveva paventato nelle pagine precedenti, presentando di non essere in grado di affrontarlo: un parto difficile. È passato qualche tempo dal suo arrivo e dalle sue prime drammatiche esperienze, e lo ritroviamo immerso nella lettura di un atlante di anatomia in un racconto in cui, nuovamente, i libri svolgono un ruolo importante. La sua pacifica serata di studio è interrotta dall'arrivo di una donna il cui bambino è in una posizione fetale pericolosa, il che richiede (come da titolo) una delicatissima manovra manuale, chiamata rivolgimento. Una delle sue peggiori paure si sta concretizzando davanti ai suoi occhi, e i procedimenti di fuga e nascondimento dallo sguardo giudicante dell'altro tornano attuali, accompagnati come sempre da un monologo interiore serrato e drammatico:

O era meglio mandarla direttamente in città? No, era impensabile. Proprio un bel dottore, niente da dire, avrebbero detto tutti. Sì, non ho diritto di comportarmi così. No, devo cavarmela da solo. Ma cosa devo fare? Lo sa il diavolo. Sarebbe una disgrazia se *perdessi la faccia* [corsivo nostro] davanti alle ostetriche⁶⁰ (60).

Il termine usato qui da Bulgakov è “срам” (sram), uno dei concetti da noi introdotti in precedenza, il quale può assumere una connotazione collegata in parte a usi linguistici folklorici e premoderni, in cui il senso d'imbarazzo è particolarmente bruciante, quasi fosse il risultato del denudamento delle proprie parti intime in luogo pubblico. In particolare, siamo qui in presenza di un caso di vergogna prospettica, “preventiva”⁶¹, collegata al timore di fare brutta figura di fronte a collaboratori che hanno appena iniziato a rispettarlo (si ricordino la reputazione e la quasi immeritata gloria del racconto precedente). Nel corso del racconto questo timore preventivo si articola in una vera e propria lotta psicologica giocata sul filo del rasoio della figuraccia, una lotta interiore che impedisce al dottore di chiedere esplicitamente aiuto, per non svelarsi di fronte ai suoi assistenti, ma che lo costringe comunque a ricorrere in modo poco

⁶⁰ «Отослать ее разве в город? Да немислимо это! Хорошенький доктор, нечего сказать, скажут все! Да и права не имею так сделать. Нет, уж нужно делать самому. А что делать? Черт его знает. Беда будет, если потеряюсь; перед акушерками срам.» (84).

⁶¹ Riferendosi in particolare al pudore (aidôs) Fussi si rifà all'Aristotele dell'*Etica Nicomachea*: «aidôs è una forma di paura legata alla perdita della stima altrui e svolge una funzione essenzialmente prospettica (riguarda il futuro) e inibitoria (impedisce certe azioni)». Fussi, *Per una teoria* cit., p. 50.

lusinghiero alla superiore esperienza degli stessi. In un paio di occasioni sarà infatti la stessa ostetrica Anna Nikolaevna a salvarlo dall'imbarazzo dovuto alla sua inesperienza. Si veda il seguente passo:

Ma come aiutarla io non lo sapevo [...] io non ci capivo proprio niente e non sapevo cosa tastare, là dentro. [...] «Il rivolgimento sulla gamba» non si era trattenuta e aveva detto, come fra sé, Anna Nikolaevna. Un medico maturo, esperto, l'avrebbe guardata male per il fatto che si intrometteva con le sue conclusioni premature... Io però non ero un tipo permaloso⁶² (64-65),

dove risuona una chiosa autoironica del dottore che è stato appena imbeccato "casualmente" per permettergli di uscire da un'imbarazzante impasse. E poco dopo è di nuovo l'esperienza di chi non ha letto libri ma conosce le modalità pratiche delle operazioni a suggerirgli cosa fare, evitandogli con modesta generosità uno svergognamento generale: «Il volto di Anna Nikolaevna si era animato. "Dem'jan Lukič" si era rivolta all'infermiere "prepari il cloroformio". Ottimo che lo avesse detto, perché io non ero ancora sicuro che l'operazione si facesse in anestesia. Sì, naturalmente, in anestesia, come, se no?»⁶³ (66).

Ciò nonostante, la palese inadeguatezza del protagonista lo costringe nuovamente a ricorrere a una pratica di nascondimento, ossia a una bugia: egli dichiara ai suoi collaboratori di avere bisogno di fare un salto nei suoi appartamenti per prendere delle sigarette, quando in realtà va a compulsare disperatamente di nascosto il suo manuale di ostetricia. Si tratta dello stesso testo del ginecologo Döderlein⁶⁴ che anche Bulgakov aveva studiato all'Università di Kiev e che era un classico in casi di posizionamento irregolare del feto. Seguono diverse pagine in cui il dottore si affanna in modo inconcludente sulle istruzioni del prontuario, cercando, quasi ladro in casa propria, di trovarvi la soluzione al parto difficile per il quale si vergogna di chiedere aiuto ai propri aiutanti. Inutile dire che non verrà a capo di nulla, e che tornerà in sala operato-

⁶² «Но как ей нужно помогать, я не знаю [...] я ровно ничего не понимаю и не могу прощупать там у нее внутри [...] – Поворот на ножку, – не утерпела и словно про себя заметила Анна Николаевна. Старый, опытный врач покосился бы на нее за то, что она суется вперед со своими заключениями...Я же человек необходимый» (86).

⁶³ «Лицо у Анны Николаевны оживилось. – Демьян Лукич, – обратилась она к фельдшеру, – приготовляйте хлороформ.

Прекрасно, что сказала, а то ведь я еще не был уверен, под наркозом ли делается операция! Да, конечно, под наркозом – как же иначе!» (87).

⁶⁴ Albert Siegmund Gustav Döderlein (1860-1941). Probabilmente i volumi che Bulgakov aveva in mente sono A. Döderlein, *Leitfaden für den geburtshilflichen Operationskurs*, Leipzig 1893 (tradotto in russo come *Kratkoe rukovodstvo k operativnomu akušerstvu*, Sotrudnik, Sankt Peterburg-Kiev 1910) e A. Döderlein, B. Krönig, *Operative Gynäkologie*, Leipzig 1905 (tradotto in russo come *Operativnaja ginekologija*, Praktičeskaja medicina, Sankt Peterburg 1907).

ria con una confusione mentale ancora maggiore, quasi disperato. La soluzione verrà ancora una volta dall'esperienza: comprendendo la situazione, ma senza farglielo pesare, di propria iniziativa la buona Anna Nikolaevna gli spiegherà passo passo cosa fare:

L'avevo ascoltata con avidità, cercando di non perdere una parola. E quei dieci minuti mi erano stati più utili di tutto quello che avevo letto per l'esame statale di ostetricia [...] Da dei frammenti di parole, da frasi incomplete, da accenni buttati lì di sfuggita, avevo saputo l'essenziale, l'indispensabile che non si trova in nessun libro⁶⁵ (70-71).

Questa lezione di umiltà si inquadra ancora una volta in una situazione critica risolta, è vero, positivamente, ma solo a costo di sotterfugi e procedimenti di nascondimento accompagnati dal monologo interiore serrato e tormentoso del narratore. Sul finale egli testimonia anzi il proprio imbarazzo non del tutto superato con alcune domande sintomatiche: è infatti molto incerto se le lodi dei suoi collaboratori siano reali o solo una beffarda presa in giro. Il timore, il dubbio, il senso d'inadeguatezza alla propria missione non sono ancora stati superati compiutamente. A tal fine sono necessarie prove ancora più imbarazzanti e scioccanti, e qualche piccola, preziosa sconfitta.

Vi sono poi due racconti, *La tempesta* e *Tenebre d'Egitto* (il quarto e il sesto secondo l'ordine da noi seguito), che accorpriamo funzionalmente in quanto in essi il tema della vergogna non svolge un ruolo significativo. O per lo meno non lo svolge nel senso fin qui indagato di confronto del narratore-protagonista con la propria inadeguatezza, concretizzato attraverso i procedimenti alternati di nascondimento e superamento con cui egli la affronta. Nel primo il dottore descrive uno dei casi più drammatici dell'intero ciclo, tale anche perché è uno dei pochissimi che egli narra in cui l'esito è tragico⁶⁶. Si tratta del tentativo non riuscito di salvare una giovane promessa sposa, che ha sventuratamente battuto la testa proprio nel giorno del suo matrimonio. In una giornata di tremenda bufera il dottore è chiamato a curarla in un villaggio a diversi chilometri di distanza dal suo ospedale. Sebbene meno interessante per il nostro discorso, il racconto è ricco di echi letterari di notevole importanza, che vanno da "effetti ottici" gogoliani a considerazioni filosofiche sull'opera di Tolstoj, per arrivare

⁶⁵ «Я жадно слушал ее, стараясь не проронить ни слова. И эти десять минут дали мне больше, чем все то, что я прочел по акушерству к государственным экзаменам [...] Из отрывочных слов, неоконченных фраз, мимоходом брошенных намеков я узнал то самое необходимое, чего не бывает ни в каких книгах» (89).

⁶⁶ Anche questo episodio ha riferimenti autobiografici: Vilenskij, *Doktor cit.*, pp. 128 e sgg.

a chiari echi dalla *Figlia del capitano* di Puškin. È come se qui Bulgakov si cimentasse in un dialogo aperto e sfaccettato con alcuni dei grandi maestri che lo avevano preceduto, spingendosi a riflessioni di vivo pessimismo sulla missione del medico, paragonata a una lotta continua con la paura. Interessante è poi il confronto con la figura episodica di un altro dottore: di professione venereologo (come sarà per breve tempo lo stesso Bulgakov), questi chiede aiuto al protagonista in quanto è ancora meno preparato di lui. Questo personaggio rappresenta una specie di sua versione precedente, una sorta di fratello minore privo anche di quel minimo d'esperienza che il protagonista ha accumulato nei primi racconti («Sembravamo due ritratti della stessa persona, dipinti nello stesso anno»⁶⁷, 89). È come se qui lo scrittore accennasse per la prima volta una sorta di “sdoppiamento prospettico”, che verrà sviluppato in modo molto più articolato nel successivo *Morfina*, dove si disegna un confronto fra due “ipostasi bulgakoviane” colte in due diverse fasi evolutive.

Tenebre d'Egitto è invece una specie di “a parte” arricchito da spunti comici, in cui Bulgakov si prende bonariamente gioco dell'ignoranza del popolino di campagna che gli toccò curare, e che (se proprio vogliamo trovare un collegamento con la nostra tematica) dovrebbe appunto vergognarsi della propria assoluta insipienza. Il dottore protagonista, infatti, è allibito nel constatare l'imbarazzante arretratezza dei suoi pazienti, capaci per esempio di assumere tutto in una volta il flacone di medicine prescritto per una lunga cura, convinti che il dosaggio quotidiano sia solo una noiosa perdita di tempo. Ciò lo porta nel finale a esprimere, fra il serio e il faceto, un eroico proposito di lotta contro le proverbiali e bibliche tenebre del titolo: «Si erano allungate, come un velo, le tenebre d'Egitto... E in mezzo io... con una spada, o con lo stetoscopio... Vado avanti... lotto... in un angolo remoto. Ma non sono solo. Avanza con me il mio esercito: Dem'jan Lukič, Anna Nikolaevna, Pelageja Ivanna»⁶⁸ (122).

Dopo questa doppia parentesi, da un lato apertamente tragica e dall'altro sorprendentemente comica, chiuderemo con due racconti estremamente interessanti per la nostra tematica, sebbene da punti di vista opposti⁶⁹. *L'eruzione stellata* è una narrazione dal forte sottotesto educativo, con cui probabilmente lo scrittore e ormai ex dottore intendeva non solo ricostruire un'esperienza

⁶⁷ «Вообще мы были похожи на два портрета одного и того же лица, да и одного года» (105).

⁶⁸ «Потянулась пеленою тьма египетская... и в ней будто бы я... не то с мечом, не то со стетоскопом. Иду... борюсь... В глуши. Но не один. А идет моя рать: Демьян Лукич, Анна Николаевна, Пелагея Иванна» (121).

⁶⁹ Nelle edizioni che abbiamo consultato l'ordine reciproco dei due racconti *L'eruzione stellata* e *L'occhio scomparso* è spesso invertito rispetto a quello da noi scelto, ma ciò non altera in modo sostanziale il loro ruolo nell'economia complessiva del nostro discorso.

professionale particolarmente delicata, ma anche dare testimonianza e aiuto pratico riguardo a una malattia che, non casualmente, è strettamente legata alla fenomenologia della vergogna. Si tratta della sifilide, la lotta contro la quale impegna il protagonista del racconto fino allo sfinimento e lo aiuta a raggiungere un livello superiore di maturità, legato a una dolorosa, ma necessaria presa di coscienza: per ignoranza e per falso pudore tale malattia sessuale non veniva affrontata con il necessario vigore. Gli sconsolanti casi di interi nuclei domestici infettati da un incosciente padre di famiglia, tornato dal fronte o colpevole di adulterio, sconsigliano la coscienza morale e il senso del dovere del giovane dottore, tanto da spingerlo ad aprire nella profonda provincia in cui è relegato un pionieristico padiglione permanente per i sifilitici⁷⁰. In questo penultimo racconto, dunque, la vergogna non è imputabile all'agire incerto del protagonista, ma è piuttosto un macrotema che avvolge come cornice tutta la narrazione, anche in quasi totale assenza di suoi atti deprecabili o impacciati. L'arretratezza e l'incoscienza sanitaria dei contadini del luogo gettano un'ombra tremenda sulle comunità del governatorato disseminate per una campagna ancora non raggiunta dalle iniziative di "liquidazione dell'ignoranza" del potere sovietico, di modo che è proprio questa *assenza di vergogna* il male contro cui bisogna combattere. È uno dei racconti autobiografici più appassionati di Bulgakov, che, come è noto, negli ultimi anni della sua carriera medica diventerà appunto esperto di malattie veneree, dopo essersi scontrato con simili casi nella sua attività di dottore alle prime armi⁷¹. È come se questo "alter-ego retrospettivo" bulgakoviano prendesse coscienza in maniera improvvisa e scioccante di quanto in certi casi il falso pudore sia inutile, e come invece l'unico modo per dissipare le tenebre dell'ignoranza e costringere i pazienti a curarsi sia l'impietoso svelamento delle tremende conseguenze della malattia: «Non avevo più paura di spaventarlo. Oh, no, al contrario: avevo accennato al fatto che poteva infossarglisi anche il naso [...] Avevo raccontato che cosa succede alle ossa di un sifilitico non curato, e ne avevo approfittato per descrivere la paralisi progressiva»⁷² (155-157). Con riserbo e dolente partecipazione il protagonista

⁷⁰ Si ricordi che Bulgakov si adoperò davvero per combattere la piaga delle malattie veneree nella provincia russa dove operò nel 1916-1917, tanto da lasciare in eredità a Syčëvka un piccolo reparto di venerologia (Tat'jana Lappa citata da Viktor Losev in M. Bulgakov, *Morfij*, Azbuka, Sankt Peterburg 2019, p. 176).

⁷¹ Si legga un chiaro riferimento personale: «Quella donna era stata la mia seconda paziente nel campo al quale avrei poi dedicato i miei anni migliori» (166). «Женщина эта была второй моей пациенткой в этой области, которой впоследствии я отдал мои лучшие годы» (140).

⁷² «Я уже не боялся испугать его. О нет! Напротив, я намекнул, что и нос может провалиться [...] Я рассказал о том, что бывает с костями нелеченого сифилитика, а попутно очертил и прогрессивный паралич» (136).

ricorda l'analisi delle parti intime di povere donne infettate da mariti irresponsabili e bugiardi, "svergognati" appunto, in quanto privi di quel meccanismo di protezione e auto-protezione che permetterebbe di conservare, in questo caso, non solo o non tanto la propria reputazione, bensì la salute e la vita dei propri familiari. Non mancano del resto i tratti comportamentali del personaggio a noi ben noti: «...con un gesto timido, avevo estratto dalla tasca un prontuario con una copertina rossa e delle lettere dorate [...] Di nascosto, mentre il paziente si vestiva, ne avevo sfogliato le paginette e avevo trovato quello che mi serviva»⁷³ (157). Ma tali gesti non sono più così frequenti, né sono vissuti con eccessivo imbarazzo, bensì come normale pratica di consultazione. La vergogna si sta come "normalizzando", il sentimento di inadeguatezza si sta trasformando da ostacolo operativo in parte integrante della propria attività, da gestire funzionalmente al fine di una migliore pratica medica. Nel complesso, dunque, questo racconto rappresenta anche uno sguardo che il protagonista getta dall'esterno sulla fenomenologia della vergogna, che gli permette di conoscere meglio motivazioni e meccanismi, ma soprattutto ne plasma la coscienza in modo decisivo, preparandolo all'ultima, definitiva lotta, utile per superare un'eccessiva disposizione vergognosa e prendere coscienza del proprio status.

Nell'ultimo racconto, *L'occhio scomparso*, ha appunto luogo una lotta tesissima, che riassume e porta a compimento tutto l'arco psicologico, poetico e antropologico del ciclo. Vengono qui descritte malattie e casistiche molto diverse fra loro, con episodi distinti tutti vissuti in prima persona dal dottore, ma spalmati lungo l'intero anno passato nel distretto di Gračëvka, come in una sorta di compendio riassuntivo della sua attività. Alcuni casi hanno esito negativo, altri invece danno dimostrazione dell'esperienza che egli è andato accumulando: il tutto è tenuto insieme dalla voce ormai ben riconoscibile del narratore-protagonista, psicologo di se stesso, di modo che nel complesso il testo disegna una avvincente oscillazione strutturale fra i due opposti di orgoglio e vergogna, mediata da un intenso flusso autoriflessivo. Il testo ha un'evidente forma di bilancio complessivo, e fin dall'inizio si sottolinea come i dodici mesi precedenti siano stati forieri di un inevitabile cambiamento, una maturazione che ha come tappe i dolorosi alti e bassi dei successi e delle imbarazzanti sconfitte: «E così era passato un anno. Un anno esatto che ero arrivato in questo appartamento. [...] Sembrava che intorno niente fosse cambiato. Ma io ero molto cambiato»⁷⁴ (123).

⁷³ «...застенчивым движением я вынул из кармана справочник в красном переплете с золотыми буквами [...] Я украдкой, в то время как пациент одевался, перелистывал странички и нашел то, что мне было нужно» (136-137).

⁷⁴ «Итак, прошел год. Ровно год, как я подъехал к этому самому дому [...] Ничто не изменилось, казалось бы, вокруг. Но я сам сильно изменился» (122).

Dopo un'ennesima giornata di pesante lavoro il dottore si guarda allo specchio, e attraverso questo procedimento di autoriflessione che innerva tutto il racconto e vi si ripete più volte, egli nota come la sua espressione non sia più quella imberbe e insicura che all'inizio lo faceva vergognare, costringendolo a sottolineare esplicitamente di non essere più uno studente: gli occhi più severi, qualche ruga, persino i peli mal tagliati del volto sono tracce visibili delle esperienze accumulate. Ma il mutamento interiore è ancor più significativo: motivo di vergogna non è affatto l'aspetto esteriore (varie volte egli scherza sul suo volto mal rasato e sulla trascuratezza generale del proprio aspetto), bensì il livello di sicurezza con cui egli affronta i casi medici, che varia a seconda della novità e stranezza degli stessi. Dopo un paio di casi risolti con successo, egli narra infatti di un secondo difficile parto con rivolgimento, che questa volta si conclude con la morte del bambino. Al di là dell'incolpevole insuccesso, il protagonista rimane sconvolto da uno specifico particolare: provando a salvare il feto, egli gli rompe un braccino. Il bambino morto gli rimane impresso come bruciante rimprovero per la sua goffaggine: «...io, lo confesso ma è un segreto, avevo rotto un braccio al bambino. Il bambino era nato morto. Ah, come mi correva il sudore giù per la schiena. Mi era subito venuto da pensare che qualcuno minaccioso, nero e enorme avrebbe fatto irruzione nell'isba e avrebbe detto, con voce insensibile: "Ahà, ritirategli la laurea"»⁷⁵ (132). Questo sentimento angoscioso, tanto più acuto in quanto inaspettato dopo diversi mesi di successi, perseguita il dottore fino a estremi allucinatori. Egli si immagina non più solamente un interlocutore interno, un giudice interiore e sdoppiato, bensì degli sguardi accusatori che assumono dimensioni spropositate: «Ah, non riesco a dire la disperazione con la quale ero tornato a casa [...] i boschi scuri mi guardavano con rimprovero, disperati, angosciosi»⁷⁶ (132-133). Inaspettatamente lo riassume la ben nota sensazione di incompetenza di tempo addietro, e il desiderio di espiatione della propria colpa raggiunge toni patologici: «E forse avevo anche commesso un delitto: il braccino. Andare da qualche parte, cadere ai piedi di qualcuno, dire che, ecco, così e così, sono il medico tale, ho rotto il braccino di un bambino. Toglietemi la laurea, non ne sono degno, cari colleghi, mandatemi all'isola di Sachalin»⁷⁷ (134).

⁷⁵ «я ручку младенцу, по секрету скажу, сломал. Младенчика получили мы мертвого. Ах, как у меня тек пот по спине! Мгновенно мне пришло в голову, что явится кто-то грозный, черный и огромный, ворвется в избу, скажет каменным голосом: 'Ага. Взять у него диплом!'"» (126).

⁷⁶ «Ах, не могу я выразить того отчаяния, в котором я возвращался домой [...] мрачные леса смотрели укоризненно, безнадежно, отчаянно» (126).

⁷⁷ «А может, я еще и преступление совершил – ручку-то. Поехать куда-нибудь, повалиться кому-нибудь в ноги, сказать, что вот, мол, так и так, я, лекарь такой-то, ручку младенцу пере-

Come si è accennato in precedenza, ci si vergogna in maniera particolarmente viva se con le proprie azioni ci si sminuisce davanti a coloro di cui si ritiene importante il giudizio, tanto da temere di aver intaccato la propria reputazione professionale o di meritare l'allontanamento da un consesso di prestigio. Anche in quest'ottica un ulteriore incidente spinge il dottore sull'orlo della catastrofe emotiva: a causa della sua totale inesperienza in campo stomatologico egli strappa con violenza tutto un alveolo a un povero soldato afflitto da una semplice carie. L'imbarazzo lo confonde totalmente, tanto da fargli figurare mentalmente una sorta di corte marziale: «Mi immaginavo delle scene assurde [...] L'inchiesta. Arriva un uomo severo: "È lei che ha tolto il dente al soldato?" "Sì... sono io". Esumano il soldato. Processo. Disonore [nell'originale позор/poroz]. Io ho causato la morte. E ormai non sono più un medico, ma un uomo infelice, messo da parte, anzi un uomo finito»⁷⁸ (139-140). La possibile cancellazione totale della propria reputazione, il fallimento del proprio "progetto di vita"⁷⁹ possono causare uno sconquassamento esistenziale, la negazione di se stessi e dell'immagine positiva di sé. Per uscire da questo stato di prostrazione il protagonista ricorre a una confessione: come davanti a un sacerdote, egli comunica imbarazzato e con mezze verità il proprio errore a un medico più anziano, ricevendone la confortante rassicurazione che l'episodio non potrà avere conseguenze gravi sul malato.

La forza di quest'ultimo racconto sta in buona parte nella continua alternanza dei risultati di questa lotta con la propria vergogna. Per altre due volte il medico si trova a commettere degli errori, ricadendo in una sconsolante prostrazione, per poi riconquistare nuovamente un superficiale stato di euforia grazie ai successi ottenuti: «...avevo fatto un bilancio. Il mio cuore si riempiva d'orgoglio. Avevo fatto due amputazioni alla coscia [...]. E raschia-

ломил. Берите у меня диплом, недостойн я его, дорогие коллеги, посылайте меня на Сахалин» (126). L'isola di Sachalin, dalla forma allungata e dal territorio in buona parte montuoso, si trova all'estremo oriente russo, ed è stata per lungo tempo contesa fra russi e giapponesi. Bulgakov la cita poiché sotto l'Impero zarista essa fu utilizzata come luogo di deportazione. Proprio alle condizioni di vita dei prigionieri e deportati isolani sono state dedicate diverse opere di intellettuali russi, fra le quali la più nota è ovviamente *Ostrov Sachalin* di Čechov, del 1895 (in italiano A. Čechov, *L'isola di Sachalin*, Adelphi, Milano 2017). In un passo precedente dell'*Occhio scomparso* Bulgakov fa riferimento a un altro reportage dedicato all'isola, V. Doroševič, *Sachalin*, 1903 (p. 128 dell'edizione italiana, p. 124 di quella russa).

⁷⁸ «Нелепые картины рисовались мне. [...] Следствие. Приезжает суровый человек: 'Вы рвали зуб солдату?...' 'Да... я'. Солдата выкапывают. Суд. Позор. Я – причина смерти. И вот я уже не врач, а несчастный, выброшенный за борт человек, вернее, бывший человек» (129).

⁷⁹ Del collegamento fra vergogna, autostima e fallimento del proprio "piano" o "progetto di vita" ("plan of life", "life prospects") parla J. Rawls, *A Theory of Justice*, Harvard University Press, Cambridge 1971.

menti. [...] E l'ernia. E la tracheotomia...»⁸⁰ (142). Questo elenco di vittorie è però improvvisamente seguito da un'ulteriore immagine di sconfitta, ossia il ricordo improvviso di un esame universitario andato male: «Sotto il mio cognome aveva scritto "Tre"⁸¹, e io ero uscito confuso e disonorato... [nell'originale позор/poroz]»⁸² (143), e soprattutto dal forte timore di aver rovinato con il forcipe la testa di un neonato. Sono sensazioni di sgomento poi nuovamente scacciate e sostituite da un'ultima manifestazione di hybris, tanto più pericolosa e illusoria quanto più convinta: «...avevo pensato che la mia esperienza, adesso, era enorme. Di cosa dovevo avere paura? Di niente. [...] La mia mano coraggiosa non tremava. [...] qui sono... tutto... e i contadini non possono vivere senza di me»⁸³ (144-145).

È una ingannevole dichiarazione di onnipotenza in cui cogliamo un giovane medico con solo un anno di pratica alle spalle a crogiolarsi nei suoi primi incerti successi, un giovane che suppone di avere superato ogni possibile motivo di ulteriore imbarazzo e difficoltà. Ed è in questo frangente che Bulgakov descrive l'episodio finale, che dà il titolo al racconto e inchioda il suo protagonista autobiografico alla dura realtà: egli è e sarà sempre soggetto alla sconfitta, sempre potenzialmente esposto all'insuccesso e all'ignoranza degli imprevedibili casi futuri. In altre parole, nessuno è salvo una volta per tutte da situazioni di vergogna, e bisogna imparare a convivere con questa realtà. Simbolicamente, è passato un anno esatto dal suo arrivo, e nello studio gli si presenta un piccolo enigma, nella persona di un bambino con una strana forma di gonfiore al posto dell'occhio: «...il primo giorno del mio secondo anno. La sera del giorno prima ero stato orgoglioso di me e mi ero vantato, addormentandomi, quel mattino ero in piedi, in camice, e mi guardavo intorno smarrito»⁸⁴ (145). Il piccolo di un anno con la sua inspiegabile malformazione è causa di totale smarrimento, e questa volta la sconfitta è totale e imbarazzante poiché, nell'incapacità di formulare una diagnosi plausibile, il medico perde la fiducia dei pazienti: la madre infatti porta via sdegnata il figlioletto malato. La lezione per il giovane orgoglioso diventa completa quando qualche giorno dopo la donna torna con il bambino totalmente guarito (si trattava di un semplice ascesso passeggero):

⁸⁰ «...подводил итог. Сердце мое переполнялось гордостью. Я делал две ампутации бедра [...] А вычистки. [...] А грыжа. А трахеотомия...» (130).

⁸¹ Nel sistema di valutazione russo, che va da 1 a 5, tale voto non era particolarmente positivo.

⁸² «Он поставил против моей фамилии тройку, и я вышел в тумане и позоре вон...» (130).

⁸³ «...думал о том, что мой опыт теперь громаден. Чего мне бояться? Нечего. [...] Рука моя мужественна, не дрожит. [...] я же здесь... все... и крестьяне не могут жить без меня» (131).

⁸⁴ «...первого дня моего второго года. Вчера я вечером гордился и хвастался, засыпая, а сегодня стоял в халате и растерянно вглядывался» (131-132).

«“Non c’è bisogno, donna, non raccontare” avevo detto imbarazzato “ho già capito...”»⁸⁵ (149).

La lezione di umiltà, ricevuta subito dopo un momento di hybris, porta alla presa di coscienza che l’orgoglio è fuori luogo nella professione medica, e permette al giovane dottore di raggiungere un nuovo equilibrio. È una nuova, superiore condizione mentale, che prevede per il futuro la possibilità di trovarsi nuovamente in difficoltà, senza per questo doversi vergognare. Non deve vergognarsi, infatti, chi è consapevole della propria innata e incancellabile imperfezione: «No. Mai più, neanche addormentandomi, borbottarò fiero che niente può stupirmi. No. Un anno è passato, ne passerà un altro e sarà comunque pieno di sorprese come il primo...Cioè, bisogna mettersi a studiare con pazienza»⁸⁶ (149-150).

In conclusione, ci pare di poter evidenziare nel ciclo bulgakoviano in oggetto una parabola piuttosto articolata di maturazione psicologica che illustra con dovizia di particolari un caso esemplare di fenomenologia della vergogna: sono presenti sia il pudore (nel senso prospettico, inibitorio del greco *aidôs*) che la vergogna tipicamente intesa nella sua accezione retrospettiva, causata da un atto commesso (più vicina all’aristotelico *aischyne*); vi sono momenti in cui è più forte l’imbarazzo intimo, privato (*styd*), altri in cui invece l’obiettivo è quello di evitare lo svergognamento pubblico (*pozor*); entrano spesso in gioco elementi legati alla conservazione della reputazione e all’identità professionale; vengono espletati processi di fuga/nascondimento, confinanti con estremi di auto-annullamento (i propositi suicidi); svolgono un ruolo sia lo sguardo reale e concreto di altri personaggi che quello interiorizzato di un giudicante immaginario, mentre la lotta psicologica interiore porta a un’oscillazione emozionale che deve tener conto anche delle emozioni opposte di orgoglio e hybris.

L’aspetto che ci sembra però caratterizzare maggiormente questi *Appunti* è che il soggetto non rimane immobile nella propria condizione di imbarazzo, ma sperimenta un’importante evoluzione. Egli fa tesoro della complessità dell’esperienza per superare gli aspetti più deleteri e frenanti del sentimento vergognoso. Si badi bene, alla fine il protagonista/narratore non cancella del tutto la vergogna, non la nasconde, né tanto meno la rifiuta, ma la depura dei suoi aspetti inibitori e negativi, collegati a un eccessivo timore o a sintomatologie castranti. Nell’arco di questi sette testi narrativi Bulgakov delinea

⁸⁵ «— Не надо, баба, не рассказывай, — сконфуженно сказал я, — я уже понял» (133).

⁸⁶ «Нет. Никогда, даже засыпая, не буду горделиво бормотать о том, что меня ничем не удивишь. Нет. И год прошел, пройдет другой год и будет столь же богат сюрпризами, как и первый...Значит, нужно покорно учиться» (133).

dunque un processo di oggettivizzazione, di trasformazione della vergogna da sentimento frustrante in elemento di coscienza, in costituente inevitabile del sé, quasi in punto di forza, diremmo. In quest'ottica viene da considerare, in ultimissima analisi, un ulteriore termine culturale che occupa nel lessico russo una posizione rilevante per la nostra tematica, ossia “совесть” (sovest'). Esso, insieme ad alcuni suoi derivati come “совестно”, “совестить” o “бессовестный” (sovestno, sovestit', bessovestnyj) può essere reso, in modo solo approssimativo e parziale, con “coscienza”, “senso di responsabilità”, “scrupolo”, ma non è un caso che nell'uso lessicale tale coscienza sia intimamente legata proprio all'ambito della vergogna. Si considerino anche solo espressioni come *имей совесть!* (imej sovest'!= vergognati!) oppure *мне совестно* (mne sovestno= mi vergogno), o ancora *совестить* (sovestit'= far vergognare) o certe accezioni dell'aggettivo *bessovestnyj* come “sfrontato”, “spudorato”. L'elemento esperienziale/conoscitivo è dunque essenziale nei racconti che abbiamo analizzato, in quanto da una superficiale e immobilizzante combinazione di *styd/pozor/sram/sovest'* si passa a un diverso tipo di consapevolezza, ossia a un “*осознание*” (osoznanie), a una *presa di coscienza* responsabile e matura dei propri limiti, che permette di superare gli eccessivi sensi di colpa del neofita e lo proietta nel mondo della maturità, umana e professionale.

Giuliano Lozzi

«Alles mein Wasser!»

Sulla vergogna in alcune opere di Elfriede Jelinek

ABSTRACT Moving from specific studies on the role of shame in Elfriede Jelinek's work and referring to feminist theories by Luce Irigaray and Hélène Cixous, my paper investigates the conceptual pair Scham/Schamlosigkeit (shame/shamelessness) in selected works by the Austrian writer and 2004 Nobel Prize for Literature Elfriede Jelinek. Two novels (*Die Klavierspielerin* and *Lust*) and two essays (*Schamgrenzen? Die gewöhnliche Gewalt der weiblichen Hygiene* and *Schamlos: Die Zeit*) will be examined to show that the private violence committed in some apparently perfect Austrian families from the middle-class - depicted in Jelinek's novels - is deeply rooted in shame and shamelessness. To Jelinek shame always has a political and gendered connotation and has terrific consequences on body and language. The relationships described in Jelinek's novels reveal sadomasochistic and typically patriarchal dynamics in which masculine disgust and feminine shame stand opposite. Through weak "resistance words" the vulnerability of Erika and Gerti, the two main female characters of both the novels involved in the study, arises, and they try in vain to find a way to overcome the "shame's door" and go beyond it.

KEY WORDS Elfriede Jelinek; shame; shameless; Gender Studies; Women Studies; Austrian Literature.

Introduzione

In un passaggio del saggio *Schamgrenzen? Die gewöhnliche Gewalt der weiblichen Hygiene* ("I limiti della vergogna? L'ordinaria violenza dell'igiene femminile") uscito nel 1984 per la rivista «Konkursbuch»¹, la scrittrice, saggista, sceneggiatrice e drammaturga austriaca Elfriede Jelinek disegna una differenza fondamentale tra uomini e donne nell'atto della minzione.

Si tratta di una differenza legata a un fattore di natura fisica o, più esattamente, "corporea" che rimanda a fattori che vanno al di là della sola distinzione biologica tra i due sessi. Per spiegare tale differenza, Jelinek ricorre a un aned-

¹ E. Jelinek, *Schamgrenzen? Die gewöhnliche Gewalt der weiblichen Hygiene*, in «Frauen Macht. Konkursbuch 12», 1984, pp. 137-139.

doto: un uomo è nell'atto di urinare nel mare e, davanti alla distesa d'acqua, borbotta: «Alles mein Wasser»² («Quest'acqua è tutta mia»). Tale esclamazione, accompagnata da un senso di soddisfazione, allude secondo l'autrice a un atto di appropriazione di ciò che lo circonda, di conquista di un elemento liquido (del mare) attraverso un proprio elemento liquido (l'urina). Questa attitudine alla conquista, che Jelinek vuole estendere a tutti i maschi biologici, si oppone, nel suo essere spudorata (*scham-los*), all'atto di minzione delle donne che, al contrario, avviene di nascosto, in un luogo appartato e lontano da occhi indiscreti, in una parola (*scham-voll*):

Sogar Pissen ist für den Mann ein Territorialisierungsakt, Markierung eines eigenen kleinen Reichs, [...]. Männer pissen ostentativ, aber jeder für sich alleine, nicht aber aus Scham oder Angst, für homosexuell gehalten zu werden, sondern weil es ihr Wasser ist, das sie ausstoßen, Teil ihres Körpers, bildend ein kleines gelbes Ländchen ihrer Herrschaft. Warum pissen Frauen in der Hocke, in einer Haltung, die [...] sie in Hilflosigkeit festnagelt. Warum pissen Frauen im Versteck?³

Tale esigenza di dominio da parte degli uomini non è solo una banale manifestazione di mascolinità ma assume, in presenza di quell'esclamazione, un valore *politico specifico*. Il peso del corpo e la sua dimensione di vulnerabilità, della sessualità connessa al linguaggio e dell'elemento liquido è, come vedremo, di centrale importanza nel pensiero di Jelinek e oggetto di analisi di questo contributo.

Elfriede Jelinek è un'attenta osservatrice delle dinamiche che sottendono ai rapporti interumani. Analogamente ad Ingeborg Bachmann – certamente il suo più affermato riferimento letterario, peraltro esplicitato e ampiamente studiato⁴ – indaga i rapporti nel cosmo della famiglia austriaca piccolo-borghese. Soprattutto nel rapporto di coppia rintraccia il fondamento del fascismo privato, di

² Ivi, p. 138.

³ *Ibid.* «Per gli uomini persino pisciare è un atto di conquista territoriale, di demarcazione di un proprio piccolo regno [...]. Gli uomini pisciano ostentando, ma lo fanno ognuno per sé, non solo per vergogna o per la paura di essere presi per omosessuali, ma perché quella è la loro acqua, quella che emettono, parte del loro corpo, che forma un piccolo territorio giallo del loro potere. Perché le donne pisciano rannicchiate, in una posizione che le costringe all'impotenza. Perché le donne pisciano di nascosto?» (là dove non specificato la traduzione è di chi scrive).

⁴ Cfr. E. Jelinek, *Der Krieg mit anderen Mitteln*, in «Die schwarze Botin», 21, 1983, pp. 149-153. Jelinek è autrice della sceneggiatrice della trasposizione del romanzo di Ingeborg Bachmann *Malina* diretto da Werner Schroeter (1991); tra i numerosi studi dedicati ai temi rimandiamo a R. Svandrlik, «Ich spreche nicht Menschen». *Von der Ermordung im Werk: Jelinek mit Bachmann gelesen*, in «Zeitschrift des Verbandes Polnischer Germanisten», 2012, pp. 342-355.

quella forma di violenza nella quale si sono generati dei meccanismi criminali sotterranei, come rivelava lucidamente Bachmann nel prologo al *Caso Franza*:

I massacri sono finiti, sì, ma gli assassini sono ancora tra noi, spesso evocati e talvolta identificati, e non tutti, ma alcuni, sottoposti a processo. [...] Anzi io affermo – e tenterò soltanto di dare una prima prova – che ancora oggi moltissime persone non muoiono ma vengono assassinate. [...] I delitti che hanno bisogno dello spirito, che turbano il nostro spirito e meno i nostri sensi, quelli insomma che ci toccano più profondamente – avvengono senza spargimento di sangue, e la strage si compie entro i limiti del lecito e della morale, all'interno di una società i cui deboli nervi tremano di fronte agli atti belluini. Ma non per questo i delitti sono diventati meno gravi, essi richiedono soltanto una maggiore raffinatezza, un diverso grado d'intelligenza, e sono spaventosi⁵.

I delitti “apparentemente meno gravi”, che Bachmann coglie e che Jelinek riprende e rivela qualche anno più tardi, si svolgono nella calma apparente della provincia austriaca e sono gli eredi di un nazifascismo che quella provincia non ha mai realmente elaborato⁶.

Una dimensione basata sulla morale nella quale persistono delle antiche forme di rapporti patriarcali che Jelinek analizza nelle sue opere ricorrendo spesso anche alla parodia. Sono strutture che non hanno sempre a che fare con l'appartenenza a un sesso biologico, rimandano piuttosto a una concezione violenta ed aggressiva del potere, come sostiene la scrittrice in un'intervista del 1991: «Patriarchat heißt nicht, dass die Männer immer kommandieren, es kommandieren auch die Frauen, nur kommt das letztlich immer den Männern zugute»⁷.

L'indagine jelinekiana delle dinamiche di rapporto è caratterizzata da un'esattezza clinica – da alcuni definita cinica – e possiede una prospettiva duplice: una strettamente politica, con implicazioni sulla differenza tra femminile e maschile, e una legata al linguaggio.

In questo contesto, il tema della vergogna, del pudore e del suo contrario, ossia quello della spudoratezza, assumono un ruolo fondamentale. “Scham” e “Schamlosigkeit” sono termini che ricorrono nei testi di Jelinek perché sono

⁵ I. Bachmann, *Der Fall Franza*, Piper, München 1978 (trad. it. *Il caso Franza*, Adelphi, Milano 1988, p. 12).

⁶ Cfr. in particolare il romanzo E. Jelinek, *Die Ausgesperrten*, Reinbek, Rowohlt 1980 (trad. it. *Gli esclusi*, La nave di Teseo, Milano 2018).

⁷ Intervista di R. Winter a E. Jelinek, in *Elfriede Jelinek. Dossier 2*, a cura di K. Bartsch e G. Höfler, Droschl, Graz 1991, pp. 9-19, qui pp. 12-13 («Il patriarcato non significa che sono sempre gli uomini a comandare, sono anche le donne a farlo, solo che va sempre a vantaggio degli uomini»).

agganciati alle tematiche a lei più care: la differenza di genere, il rapporto interumano rappresentato anzitutto nelle sue manifestazioni sadomasochistiche, il significato del corpo come confine, per esempio, tra un interno di sottaciuta sofferenza e un esterno pervaso dalla violenza. Il significato della vergogna nella poetica di Jelinek è stato già indagato in alcuni studi, da una selezione dei quali partiremo per una riflessione preliminare.

Il ruolo della vergogna nell'opera di Elfriede Jelinek: alcuni studi

In *Beredte Scham – Zum Verhältnis von Sprache und weiblicher Sexualität im Werk von Elfriede Jelinek und Marlene Streeruwitz*⁸, Alexandra Pontzen analizza la tematica della vergogna partendo da tre romanzi di Jelinek: *Die Klavierspielerin* (La pianista)⁹, *Lust* (La voglia)¹⁰ e *Gier* (Avidità)¹¹. Pontzen contestualizza la letteratura di Jelinek – unitamente a quella della scrittrice austriaca contemporanea Marlene Streeruwitz – nel pensiero femminista del secondo Novecento e sostiene che, a dispetto di una certa critica, non appartiene al genere dell'erotismo al femminile al quale è stata spesso accostata. Attraverso un racconto della sessualità femminile, scrive Pontzen, Jelinek intende smascherare le dinamiche di potere che sottendono alla società del consumo, dell'abuso e della mercificazione del corpo, soprattutto femminile. L'oggetto di analisi di Jelinek non può essere dunque soltanto il capitalismo, con i meccanismi di appropriazione, l'implicazione dell'istituzione ecclesiastica e così via, ma anche, ovviamente, la donna stessa, complice delle dinamiche patriarcali delle quali risulta spesso essere la vittima. Il meccanismo sadomasochistico che emerge, per esempio, sia in *Lust* sia in *Die Klavierspielerin* si fonda sull'idea di una sessualità violenta in cui la penetrazione è un atto aggressivo che avviene tra corpi materiali, frazionati, frammentati, spezzettati. Per spiegare il nesso tra la vergogna e il corpo delle donne, Pontzen richiama il concetto delle labbra vaginali argomentato da Luce Irigaray in *Le sexe qui n'est pas une*¹². Nella lingua

⁸ A. Pontzen, *Beredte Scham – Zum Verhältnis von Sprache und weiblicher Sexualität im Werk von Elfriede Jelinek und Marlene Streeruwitz*, in *Weiblichkeit als politisches Programm? Sexualität, Macht und Mythos*, a cura di B. Gruber e H.-P. Preußner, Königshausen und Neumann, Würzburg 2005, pp. 21-40.

⁹ E. Jelinek, *Die Klavierspielerin*, Rowohlt, Reinbek 1983 (trad. it. *La pianista*, Einaudi, Torino 1991).

¹⁰ E. Jelinek, *Lust*, Rowohlt, Reinbek 1989 (trad. it. *La voglia*, Sperling, Milano 1994).

¹¹ E. Jelinek, *Gier. Ein Unterhaltungsroman*, Rowohlt, Reinbek 2000 (trad. it. *Voracità*, Frassinelli, Milano 2005).

¹² L. Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Éditions de Minuit, Paris 1977 (trad. it. *Questo sesso che non è un sesso*, a cura di L. Muraro, Feltrinelli, Milano 1977, in part pp. 170 ss.).

tedesca il termine “labbra vaginali” contiene la “vergogna”: le “Schamlippen” rimandano a un “doppio” in cui erotismo femminile e linguaggio, “interno” ed “esterno”, “fuori” e “dentro” appaiono collegati. Alle “labbra della vergogna” fa riferimento non solo Irigaray ma, come osserva Anna Babka nel suo saggio *Frauen.Schreiben – Jelinek.Lesen. Aspekte einer allo-écriture (féminine) in Texten Elfriede Jelineks*¹³, anche Hélène Cixous¹⁴. Babka inquadra il nesso tra *Scham* e *Weiblichkeit* (“femminilità”) nella scrittura di Jelinek all’interno del pensiero della differenza di Julia Kristeva, Hélène Cixous e, come Pontzen, Luce Irigaray. Per Irigaray e Cixous, infatti, le labbra vaginali corrispondono al parlare femminile sessuato, ad un desiderio di parole, ad un *parlez femme* che non conosce interruzioni, pause intenzionali, dispositivi linguistici predefiniti dall’ordine simbolico patriarcale: «Parla ugualmente», scrive Irigaray. «Che il tuo linguaggio non abbia un unico filo, un’unica sequenza, un’unica trama, è la nostra fortuna. Viene da ogni parte [...]. Che per le nostre labbra siamo donne, non vuole dire che mangiare, consumare, riempirci sia quello che cerchiamo»¹⁵. La scrittura jelinekiana, che mira alla destrutturazione linguistica e mette al centro la corporeità in linea con il dibattito femminista e di genere¹⁶, rimanda alla visione del linguaggio che Irigaray e di Cixous collegano alla denuncia politica e sociale delle donne¹⁷.

Alla luce di questi studi, il contributo prenderà in considerazione due tra i più conosciuti romanzi di Jelinek (*Die Klavierspielerin* del 1983 e *Lust* del 1989) e due saggi meno noti nei quali la scrittrice austriaca si confronta, in contesti differenti, con il tema della vergogna: il succitato *Schamgrenzen? Die gewöhnliche Gewalt der weiblichen Hygiene* e il più recente *Schamlos: die Zeit* (2008)¹⁸. Si tratta di scritti nei quali questa tematica si tinge di sfumature narrative e argomentative significativamente diverse ma, allo stesso tempo, come vedremo, convergenti. Tali sfumature si ricongiungono nel discorso legato sia

¹³ A. Babka, *Frauen.Schreiben – Jelinek.Lesen. Aspekte einer allo-écriture (féminine) in Texten Elfriede Jelineks*, in *Frauen.Schreiben. Österreichische Literatur in China*, a cura di L. Wei e J. Müller, Präsens, Wien 2014, vol. 2, pp. 15-50.

¹⁴ In un articolo del 1979, Jelinek ha tuttavia criticato alcune affermazioni di Hélène Cixous per via dell’orientamento essenzialista delle sue teorie. Cfr. P. Janke, S. Kaplan, *Politisches und feministisches Engagement*, in *Jelinek-Handbuch*, a cura di P. Janke, Metzler, Stuttgart 2013, p. 11.

¹⁵ Irigaray, *Questo sesso cit.*, p. 173.

¹⁶ Cfr. I. Stephan, *Frauen und Körper gehören untrennbar zusammen. Zur Bedeutung des Körpers in aktuellen Gender-Debatten und bei Elfriede Jelinek*, in «figurationen. gender literatur kultur»; ma anche il saggio di Jelinek *Bild und Frau* che Inge Stephan commenta.

¹⁷ Su Cixous cfr. A. Cavarero, F. Restaino, *Le filosofie femministe. Due secoli di battaglie teoriche e pratiche*, Mondadori, Milano 2002, pp. 179-181.

¹⁸ E. Jelinek, *Schamlos: Die Zeit*, in «Max Joseph. Magazin der Bayerischen Staatsoper», 2, 2009, pp. 20-24.

al femminile sia ad una visione politica dell'individuo e, di conseguenza, della società.

Parole politiche “vergognose”. Il saggio *Schamlos: die Zeit*

Quali sono i confini della vergogna cui fa cenno Jelinek nel saggio citato in apertura? “Senza vergogna” è l'uomo che, in un'immagine molto potente, privo di pudore, urina nel mare e pensa di essere il padrone del mondo. Ma cosa si nasconde dietro questa “*Schamlosigkeit*”, questa spudoratezza e che nesso ha con la politica?

Elfriede Jelinek ha combattuto a lungo contro la destra austriaca e il suo impegno a favore delle cosiddette minoranze è stato intenso a partire dagli anni Settanta fino ai primi anni Duemila. Un impegno che ha dimostrato partecipando attivamente a manifestazioni antifasciste, scrivendo articoli e di saggi, tenendo conferenze non senza essere accusata, criticata, insultata¹⁹. La sua presa di posizione sempre contraria a Jörg Haider, già leader del partito ultraconservatore FPÖ (*Freiheitliche Partei Österreichs* – Partito della Libertà austriaco) tra gli Ottanta e anni Novanta, a lungo governatore della Carinzia, ha fatto il giro del mondo. Il saggio *Schamlos: die Zeit* (“Spudorato: il tempo”) è un vero e proprio *j'accuse* rivolto a Johann Gudenus, all'epoca del saggio consigliere comunale a Vienna ed ex-esponente della FPÖ – da cui è stato espulso per il suo coinvolgimento nell'Affare Ibiza²⁰. In questo saggio, Jelinek spiega perché l'Austria non ha ancora elaborato il proprio passato nazifascista che, di fatto, è rimasto radicato negli individui e nei rapporti interumani²¹. Per disegnare il profilo di Gudenus Jelinek sceglie il concetto di “*Schamlosigkeit*”: “*schamlos*”, letteralmente “senza vergogna”, è ciò che Gudenus sostiene nelle sue dichiarazioni razziste, contrarie all'integrazione e favorevoli al nazionalismo, sostenute da citazioni spesso storpiate o manipolate rispetto all'originale come quella di Ignazio Silone, usurpata dai populisti: «Der Faschismus von

¹⁹ Famigerato è l'epiteto “*Nestbeschmutzerin*” – una vile che infama il proprio nido, inteso come la propria patria – affibbiatole dalla critica. Cfr., per il controverso rapporto tra Jelinek e la politica: P. Janke, *Die Nestbeschmutzerin. Jelinek und Österreich*, Jung & Jung Verlag, Wien 2002.

²⁰ All'Ibiza-Affäre, del quale Gudenus è stato protagonista insieme a Heinz-Christian Strache, Jelinek ha dedicato una pièce teatrale dal titolo *Schwarzwasser. Am Königsweg*, in uscita nel 2020 per Rowohlt.

²¹ La produzione saggistica costituisce una parte assai consistente dell'opera di Elfriede Jelinek e, pur tuttavia, non gode ancora oggi del giusto approfondimento critico. Ricollegandosi alla tradizione novecentesca legata alla “forma dell'essay”, gli scritti saggistici di Jelinek sono caratterizzati da una peculiare attenzione per il linguaggio: giochi linguistici, ripetizioni, richiami intertestuali, alternanza di registri linguistici. Cfr. P. Clar, *Einleitung: Elfriede Jelineks essayistische Texte*, in «Elfriede Jelinek Jahrbuch», 2011, pp. 69-77.

heute sagt, ich bin der Antifaschismus» («Il fascismo di oggi afferma di essere l'antifascismo»). Perché discorsi così sfacciatamente estremisti non vengono “moderati” dalla vergogna?, si chiede l'autrice. La risposta è articolata e attiene alla visione che l'uomo di destra ha della storia. Gudenus – che potrebbe assurgere a paradigma politico delle “nuove” destre europee – non conosce la ragione per la quale dovrebbe vergognarsi («Der Sprecher mit seinem zufriedenen Gesicht weiß natürlich nicht, warum er sich für sowas schämen sollte»²²); ciò suscita nell'elettore di sinistra – o in Jelinek stessa – una “doppia vergogna” (*Fremdschämen*), ancora più disgustosa della prima: è quella spiacevole sensazione per la quale dobbiamo vergognarci per le affermazioni di qualcun altro.

I “Gudenus” sono abituati a minimizzare la portata catastrofica del periodo nazista – a patto che lo abbiano studiato – e in fondo auspicano che quel tempo possa tornare in auge perché per Gudenus, come per tutti i rappresentanti dell'ultradestra, il tempo non si trasforma. L'io di questi politici rimane sempre intatto e compatto, fermo ed “eterno”:

Ihr liebstes Hobby: sie selber sein! [...] Sie sind die ungeschliffene Manier, mit der sie öffentlich auftreten, und sie schleifen die anderen durch den Dreck. Das macht ihnen großen Spaß²³.

Nell' “hobby” di essere (uguali a) loro stessi, fieramente grezzi e sempre umilianti, i populistici non hanno bisogno di prendere alcuna distanza da quel granitico sé per il quale il pudore e la vergogna sono fattori estranei. Manifestano anzi l'esatto contrario del pudore, constata Jelinek, vale a dire l'orgoglio della propria immobilità. Gli uomini (e le donne) di destra si adattano, indisturbati, al passato come chi, arrivando nella propria camera, trova il letto bello e pronto:

Die Rechte verewigt sich immer, indem sie die «alte» Zeit akzeptiert und sich in ihrem Bett wohlig wälzt, es geht nicht anders, ja, sie sind wirklich immer obenauf. Wenn das Bett schon dasteht, legen wir uns hinein, auch wenn wir diesen oder jenen Schuh nicht anziehen wollen! Im Bett braucht man keine Schuhe²⁴.

²² Jelinek, *Schamlos: Die Zeit* cit., p. 20.

²³ Ivi, p. 22 («Il loro hobby preferito è essere se stessi. [...] Loro sono il modo rozzo con cui si presentano e trascinano gli altri nello sporco. Il che li diverte molto»).

²⁴ Ivi, p. 21 («La destra si rende eterna, accettando i “vecchi” tempi e rotolando in quel letto piacevolmente, non va diversamente, loro sono sempre di buon umore. Quando il letto si trova già lì, noi ci infiliamo dentro le lenzuola, anche se non vogliamo metterci una o l'altra scarpa! Nel letto non c'è bisogno di scarpe»).

I populist, sostiene dunque Jelinek, sanno di essere i “padroni” di un tempo dal quale non prendono le distanze. Il loro io coincide con la “norma” e si sentono rappresentanti della “nuova avanguardia”. Là dove esiste una presa di distanza da sé affiora la necessità di apprendere dalla storia, si apre lo spazio di una “differenza”, una crepa o una rottura dalla quale può originare la vergogna. Dal punto di vista dei populist, al contrario, solo gli “esiliati” dal tempo devono vergognarsi, loro che hanno interrotto la successione temporale esterna per aprire una domanda interna e cercare di fondare un tempo nuovo:

Schämen müssen sich nur die andren, die geglaubt haben, aus der Zeit aussteigen, dem Nacheinander entspringen, eine andre Zeit begründen zu können. Nicht einmal eine Kerbe in die Zeit konnten sie machen und auch nicht ihre Namen hineinritzen²⁵.

Cosa si nasconde dietro alle dichiarazioni di Gudenus? Ritengo che la descrizione di questo ex-politico austriaco, con il suo uso improprio delle citazioni e il suo orgoglio, si avvicini, con le dovute differenze, ai personaggi maschili dei romanzi di Jelinek. Se pensiamo al co-protagonista di *Die Klavierspielerin*, Walter Klemmer, troviamo un’analoga mancanza di distanza dal sé. Lo stesso vale, come vedremo, per i due protagonisti maschili di *Lust*, di età e professioni diverse, ma accomunati dalla stessa, spregiudicata violenza.

I confini della vergogna: la Pianista e il saggio Schamgrenzen? *Die gewöhnliche Gewalt der weiblichen Hygiene*

Nella *Pianista*, la dimensione privata di Erika Kohut sgomenta qualsiasi lettore e qualsiasi lettrice. Il romanzo racconta la storia di una donna borghese alla soglia dei quaranta, single, insegnante di pianoforte al conservatorio. Non siamo a conoscenza delle sue eventuali relazioni passate. Vive a Vienna insieme a sua madre, con la quale condivide il letto e ha instaurato un rapporto simbiotico. Il padre è morto qualche anno prima in un manicomio. La madre controlla tutti gli spostamenti di Erika e non tollera che venga distratta dagli uomini: non deve vestirsi bene né truccarsi affinché il suo unico pensiero rimanga la carriera. Erika passa il proprio tempo tra il conservatorio, dove sfoga le proprie frustrazioni sugli allievi, e delle incursioni nei cinema pornografici o nei parchi, dove spia le coppie che s’incontrano per fare sesso. La sua sessualità è

²⁵ Ivi, p. 24 («Si devono vergognare solo gli altri, coloro che hanno creduto di poter scendere dal tempo, di farne saltare la successione, di fondarne uno nuovo. Non hanno mai potuto lasciare una tacca nel tempo né incidervi il loro nome»).

lo specchio del proprio isolamento, degradata ad un voyeurismo ossessionante e ad un autolesionismo costante²⁶: «Erika si tiene ben stretta la propria carne, questo mantello impenetrabile. Non potrebbe tollerare alcun contatto. Resta segregata dentro se stessa»²⁷.

L'incontro che sembrerebbe dare una svolta alla vita di Erika è quello con Walter Klemmer, allievo talentuoso che ha messo gli occhi sulla propria insegnante. Si intende subito, però, che il rapporto con Walter rimane intrappolato nel reticolato del sadomasochismo. Il primo incontro con il giovane si tiene nel bagno del conservatorio. Un incontro veloce che non rappresenta una dimensione amorosa – Jelinek intende rappresentare l'esatto contrario – nel quale Erika rimane agganciata alla propria rigidità mentre Walter si “scarica” sul corpo di quella donna distante e colma di vergogna:

Walter Klemmer scuote via un guscio chiamato inibizione, un altro chiamato timidezza e un terzo chiamato riserbo. Erika non può continuare a fuggire, dietro di sé non ha che un muro massiccio. [...] Erika sta lì abbandonata tra le braccia di Klemmer, vergognandosi della situazione in cui l'ha messa. È un sentimento piacevole, questa vergogna. Klemmer ne è eccitato e si struscia contro di lei gemendo²⁸.

A questo primo rapporto segue una lettera che Erika indirizza a Walter, nella quale la donna dà indicazioni su come desidera essere sottomessa e umiliata fisicamente: il rapporto sadomasochistico, inteso come rappresentazione “privata” di una configurazione sociale “pubblica”, viene così legittimato e sancito dalla masochista, ossia da una donna: Erika²⁹. Walter, dopo un'iniziale esitazione, insulta, denigra, insegue e, infine, violenta Erika in casa, alla presenza della madre. Nella casa in cui il rapporto simbiotico tra madre e figlia aveva assunto dei contorni di ulteriore perversione.

Sulla *Pianista*, sul rapporto tra madre e figlia, sulla rappresentazione della maternità, su una presunta elaborazione – a tratti parodistica – della psicanalisi, sulle dinamiche sadomasochistiche è stato scritto già molto³⁰, sia in seguito

²⁶ Il fatto che Erika si tagliuzzi regolarmente con le lamette da barba di suo padre le fa assumere il ruolo maschile e paterno all'interno del nucleo familiare biologicamente femminile. Cfr. S. Welke, „*Ich bin eine Frau mit einer männlichen Anmaßung*“: eine Analyse des bösen Blicks in Elfriede Jelinek's Die Klavierspielerin, in «Modern Austrian Literature», 26, 1, 1993, pp. 115-144.

²⁷ Jelinek, *La pianista* cit., p. 130.

²⁸ Ivi, p. 182.

²⁹ Cfr. R. Cornejo, *Durch den Körper „sprechen“*. Der anerzogene Masochismus in Die Klavierspielerin von Elfriede Jelinek, in *Unter Kanonverdacht. Beispielhaftes zur österreichischen Literatur im 20. Jahrhundert*, a cura di A. Knaf e W. Schmidt-Wengler, Präsenz, Wien 2009, pp. 121-131.

³⁰ Cfr. A. Tacke, *Die Klavierspielerin*, in *Jelinek-Handbuch*, a cura di P. Janke, Metzler, Stuttgart

alla trasposizione cinematografica – che ha avuto un ottimo successo sia di critica sia di pubblico – sia in seguito al conferimento del Premio Nobel alla scrittrice nel 2004.

Tornando al tema della vergogna, ritengo che il binomio “Scham”/“Schamlosigkeit” costituisca, integrando gli altri spazi di ricerca, una prospettiva interessante con la quale si può osservare il rapporto tra Erika Kohut e Walter Klemmer. Rinchiusa nel suo mondo, Erika prova vergogna per ciò che, per parafrasare un celebre titolo di quegli anni, è “al di là delle labbra”³¹ della vergogna, vale a dire della morte della propria sessualità. Aprire le labbra, esprimersi con un linguaggio proprio, significherebbe manifestare tutto ciò che di putrido – dal punto di vista del maschile “disgustoso” – ha dovuto immagazzinare negli anni. Erika non ha la forza di esprimerlo perché il muro che ha costruito intorno a sé è, come abbiamo visto, “impenetrabile”:

Nel posto in cui ogni vera donna ha la sua porticina, Erika sente un pezzo di legno massiccio, un legno spugnoso, marcio e solitario nel bosco d’alto fusto dove la putrefazione avanza. Per questo cammina impettita, regale: dentro si sta decomponendo e tuttavia tiene lontani i turchi lanciando occhiate di ripulsa. I turchi vogliono risvegliarla alla vita, ma vengono respinti da Sua altezza³².

La vergogna, specchio di una sessualità congelata e di un desiderio umiliato, si manifesta inevitabilmente in una femminilità castrata, “decapitata”³³, ammutolita (la lettera scritta è il solo mezzo attraverso il quale Erika riesce a comunicare) e, dalla prospettiva del “sano” Walter Klemmer, repellente. L’unica via d’uscita per la sopravvivenza è massacrare la propria carne attraverso un autolesionismo solitario su un corpo reso vulnerabile:

Quando in casa non c’è nessuno, la figlia si fa dei tagli nella propria carne con premeditazione. Aspetta sempre con ansia il momento in cui potrà tagliuzzarsi inosservata. [...] Questa lama è destinata alla SUA carne: una lametta d’acciaio azzurrino, sottile ed elegante, flessibile, elastica. LEI si siede a gambe divaricate davanti allo specchio da barba, a ingrandimento, e pratica un taglio per ingran-

2013, pp. 95-102; L. Reitani, *Nel “maelstrom” della scrittura. La pianista di Elfriede Jelinek alla luce della trasposizione cinematografica di Michael Haneke*, in *La Pianista* cit., pp. 295-307; S. Hochreiter, *Die Lust in den Zeiten der Pornografisierung*, in „*Die Frau hat keinen Ort*“. *Elfriede Jelineks feministische Bezüge*, a cura di S. Kaplan, Praesens, Wien 2012, pp. 136-151.

³¹ Mi riferisco al saggio di E.L. Leonelli, *Al di là delle labbra. Guida al mistero femminile*, Rizzoli, Milano 1985.

³² Jelinek, *La pianista* cit., p. 53.

³³ Cornejo, *Durch den Körper „sprechen“* cit., p. 121.

dire l'apertura che fa da ingresso al suo corpo. [...] Il suo hobby preferito è tagliuzzarsi il corpo. [...] Presto, prima che arrivi qualcuno³⁴.

Klemmer conferma l'isolamento di Erika e legittima la delusione che ha vissuto e vive nei rapporti interumani. Erika puzza, è disgustosa, le sue "labbra della vergogna" rimangono chiuse e metaforicamente bloccate:

Erika si lascia scivolare nel nido caldo, nel rivoletto del tepore fisico della vergogna, come ci si immerge con cautela in una vasca d'acqua piuttosto sporca che sale su per il corpo spumeggiante. Corolle di lurida umiliazione schifosa, i ratti morti della disfatta, pezzi di carta, trucioli di bruttezza, un vecchio materasso impregnato di macchie di sperma. Sale, continua a salire, cresce. La donna sale gorgogliando su su fino all'uomo, fino all'inesorabile corona di calcestruzzo del suo capo. [...] Erika vuole sentire la sua mano assassina abbattersi su di lei e la vergogna si posa sul suo corpo, enorme cuscino³⁵.

L'acqua sporca della vasca, lo sperma, ma anche un liquido amniotico deteriorato ed evocato in alcuni passaggi del romanzo per sottolineare una mancata separazione dalla madre, sono i flussi vergognosi nei quali l'interiorità accovacciata di Erika sembra galleggiare. La vergogna specificatamente femminile e il disgusto maschile si pongono dunque l'uno di fronte all'altro, si alimentano vicendevolmente e sono, scrive Irigaray, "brutti da vedere":

Casa dove non succede quasi niente, a parte la (ri)produzione del figlio. E la perdita di qualche flusso vergognoso. Brutto da vedere: sanguinolento. Il fluido deve restare un resto segreto, sacro, dell'uno. Sangue ma anche latte, sperma, linfa, bava, saliva, lacrime, liquidi, gas, onde, arie, fuoco...³⁶.

Il disgusto di Klemmer è manifesto. L'urinare in mare dell'uomo sfrontato si ricongiunge alla necessità di "rimanere sempre se stesso" di Gudenus nella diagnosi di Jelinek; è l'uomo spudoratamente uguale a se stesso, l'equivalente dell'annullamento dell'altro e dei suoi desideri. Qui risiede la violenza incurante della fragilità umana:

Continua a picchiarla, ma senza infierire troppo, e intanto le dimostra che era proprio questo e nient'altro ciò che desiderava. In lacrime, Erika replica che

³⁴ Jelinek, *La pianista* cit., pp. 88-89.

³⁵ Ivi, p. 256.

³⁶ L. Irigaray, *Speculum. Dell'altro in quanto donna*, a cura di L. Muraro, Feltrinelli, Milano 2010, p. 219.

no, non era questo che voleva, era tutta un'altra cosa. Prendendola a calci, le dà una dimostrazione pratica dell'equazione semplice: io sono io. E non me ne vergogno, anzi lo affermo³⁷.

Nel saggio *Schamgrenzen? Die gewöhnliche Gewalt der weiblichen Hygiene*, a cui abbiamo fatto cenno precedentemente, Jelinek analizza il significato della vergogna nella *Pianista* e spiega il nesso tra la vergogna nel femminile e il disgusto nel maschile. Stando all'autrice, la vergogna delle donne va considerata una funzione del disgusto maschile, esistere cioè solo in sua presenza. Disinnescare il disgusto che il maschile proietta sul femminile, ammonisce Jelinek, significherebbe restituire alla donna una sessualità finalmente scevra dalla vergogna che la tiene chiusa, accovacciata, nascosta. Emancipazione alla quale Erika Kohut non giunge, perché si condanna a soprusi che rispondono a quella spudoratezza e a quel disgusto maschile che lei stessa, nel tempo, ha introiettato e riutilizza sia nello sguardo voyeuristico sia nella rabbia agita contro la madre.

Erika rimane così intrappolata nei "confini della vergogna", vittima della proiezione del disgusto maschile che riduce la donna ad un essere parziale e puramente materiale: un «buco eternamente sporco, sanguinante, marcio»³⁸. Questo marciume deve essere allora costantemente pulito, disinfettato, igienizzato per evitare che Klemmer prenda le distanze o condanni la donna alla solitudine: «L'igiene», stabilisce Jelinek «è anche la speranza femminile di non scomparire dagli occhi degli uomini»³⁹. In questa speranza, sostiene Jelinek, consiste la violenza del patriarcato. L'igiene personale e, per estensione, quella della casa, diventano così gli elementi con i quali le donne s'identificano e, allo stesso tempo, una condanna perché, come nel caso di Erika Kohut, equivale all'autolesionismo.

Una vergogna senza confini: *Lust*

Se Erika Kohut sembra possedere ancora una percezione di ciò che desidera e di cosa non vuole (significativo è il "no, non era questo che voleva" su cui torneremo in seguito), la protagonista di *Lust*, Gerti, ha un profilo persino più angosciante. Si tratta di una donna di mezz'età, sposata con un figlio di dieci anni. Della storia e della personalità di questa donna si sa poco: il testo, infatti, non rivela nulla del suo sentire, non sono presenti né dialoghi

³⁷ Jelinek, *La pianista* cit., p. 282. Corsivo mio.

³⁸ Jelinek, *Schamgrenzen?* cit., p. 138 («Sie ist das ewig schmutzige, blutende, faulende Loch»).

³⁹ Ivi, p. 139 («Hygiene ist auch Hoffnung auf weibliches Überleben in den Augen der Männer»).

né i pensieri della protagonista né degli altri personaggi. Uscito nel 1989, ha avuto un grande successo di pubblico e una ricezione molto controversa⁴⁰. Da alcuni identificato come “romanzo pornografico”, *Lust* è un romanzo che merita una lettura più profonda perché, di quel genere, rappresenta un’amarra caricatura. Il marito di Gerti è Hermann, direttore della cartiera di una piccola città alpina della provincia stiriana. In seguito alla diffusione del virus dell’AIDS (siamo negli anni Ottanta, nel picco del contagio), e alla paura di essere infettato – nonché alla conseguente vergogna dello stigma della malattia⁴¹ –, il rispettabile Hermann deve rinunciare alle sue abituali prostitute ed è costretto a tornare da sua moglie per esercitare la propria “incontenibile potenza sessuale”.

Gerti si fa oggetto passivo dei quotidiani “sfoghi” di suo marito, della briosia sessuale dell’uomo padrone, fantasie che Jelinek descrive con dovizia di particolari e con un linguaggio affettato, colmo di metonimie, di metafore, di assonanze:

Mentre i suoi aliti di vento soffiano e le sue linfe scorrono, lui racconta insaziabile quello che fa e di cui non può fare a meno e con artigli bestiali e denti docili si fa strada nel passaggio di lei, per spalmare anche la senape sulla sua salsiccia. Il sesso della moglie è un bosco, e in questo bosco riecheggia un grido di rabbia rivolto a lui.

Und während seine Lüfte und Säfte ziehen. Spricht er pausenlos von seinem Tun und nicht Lassenkönnen und schafft sich mit wilden Klauen und zahmen Zähnen Zutritt in den Verkehrsort, um auch noch seinen Senf zu seiner Wurst dazugeben zu können. Das Geschlecht seiner Frau ein Wald, aus dem es ihm zornig zurückhallt⁴².

Certo, alcuni ci divorano con gli occhi, ma ci sono anche quelli che ci guardano masticando salatini, magari anche le grosse salsicce dei signori piuttosto che i tumefatti gonfiori delle signore!

⁴⁰ Cfr. S. Kaplan, «Die Sexorzistin». *Tabubrüche im Werk Elfriede Jelineks und deren Rezeption*, in H.-J. Behr (a cura di), *Tabu. Über den gesellschaftlichen Umgang mit Ekel und Scham*, Kulturverlag Kadmos, Berlin 2009, pp. 135-160, in part. pp. 138-139. Kaplan passa in rassegna le recensioni estremamente negative che *Lust* – così come *Die Klavierspielerin* – ha avuto e che hanno spesso coinvolto non solo l’opera, con i suoi aspetti formali e tematici, ma spesso l’autrice stessa, accusata di estrema freddezza, di odio per il genere umano, di perversione. Tali reazioni dimostrano, sostiene giustamente Kaplan, che la trattazione dell’osceno è ancora un argomento tabù.

⁴¹ Cfr. B. Weingart, *Ansteckende Wörter. Repräsentationen von AIDS*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2002.

⁴² Jelinek, *La voglia* cit., p. 53 (*Lust* cit., p. 58). Le sottolineature sono sempre di chi scrive.

Ja, begierig sind wir zu schauen, aber andre schauen auf uns und kauen Salzstangerln oder die dicken Würste der Herren oder die dicken Wülste der Frauen!⁴³

Vergognatevi e spalmatevi di creme per cancellare il divario esistente tra voi e la gentile classe umana (la classe A).

Schämen und Schäumen Sie sich mit Cremes ein, um die Unterschiede zwischen Ihnen und der gütigen menschl. Klasse (Güteklasse A) zu verwischen⁴⁴.

Nell'allitterazione della “z” e nelle coppie minime “Würste/Wülste” e “sich schämen” e “sich schäumen” – che la traduttrice ha scelto di non rendere in italiano – notiamo alcuni esempi delle diverse figure di suono alle quali Jelinek ricorre nel testo. La descrizione volutamente concreta degli amplessi subiti da Gerti si unisce all'effetto straniante creato dai numerosi giochi linguistici adoperati dalla scrittrice. Il titolo stesso, *Lust*, possiede un'accezione atta a creare un effetto di distanza del lettore dalla storia perché allude a una “voglia” che nel romanzo viene “vivisezionata”, “inquadrata” ma, in realtà, mai narrata.

Questo effetto di distanza è legato a due motivazioni: da una parte c'è l'ossessionante ripetizione dell'amplesso visto nella sua esclusiva materialità, dall'altra affiorano frequenti interruzioni sintattiche spesso inaspettate e revisioni fantasiose di proverbi o di modi di dire⁴⁵. Ciò contribuisce a creare nel lettore una percezione del completo annullamento, nel contesto dei rapporti sadomasochistici, delle emozioni e dei desideri non solo femminili ma, in generale, umani.

Gerti, stanca delle richieste del marito, cerca un'apparente via di fuga nell'amore di un giovane studente di bell'aspetto di nome Michael. Tuttavia, anche Michael rappresenta la conferma dell'eterno e del sempre uguale: quello stesso meccanismo sadomasochistico, di cui Gerti partecipa e che subisce con invariata sofferenza. Verso la fine del romanzo, Gerti fa un ultimo, disperato tentativo: fuggire dalle incursioni di Hermann e rifugiarsi da Michael. Qui, Gerti si scontra con un'infernale alleanza “maschile”: Michael, analogamente ad Erika della *Pianista*, gioca il ruolo del voyeur e assiste all'ennesima violenza del marito sulla moglie. La reazione di Gerti è, da un certo punto di vista, un vero e proprio atto di disumanità che lascia esterrefatti: in seguito all'ennesima violenza notturna, la donna si reca nella stanza del figlio – al quale erano stati somministrati dei sonniferi per evitare ulteriori ingressi nella camera dei geni-

⁴³ Ivi, p. 54 (ivi, p. 60).

⁴⁴ Ivi, p. 208 (ivi, p. 209).

⁴⁵ Cfr. M. Heidgen, *Inszenierungen eines Affekts. Scham und ihre Konstruktion in der Literatur der Moderne*, V&R Press, Göttingen 2013, p. 213.

tori – e lo uccide soffocandolo in una busta di plastica. Il giovane corpo viene trascinato poi in un torrente vicino casa: «L'acqua ha sommerso il bambino e lo trascina via»⁴⁶.

Estranea, indifferente, annientata, Gerti risponde all'insopportabile violenza con l'infanticidio: da vittima diventa carnefice⁴⁷. Un finale atroce, che rimanda a dimensioni letterarie fondanti⁴⁸ nel silenzio assordante di una provincia apparentemente calma.

In *Lust*, i confini della vergogna sono infranti, dall'inizio alla fine della narrazione. La spudoratezza maschile, quell'urinare disinteressato dell'uomo (immagine anche qui ricorrente⁴⁹), è unito alla paura sotterranea di contrarre l'HIV, la malattia associata ad una doppia "vergogna" tipicamente maschile: quella di essere scambiati per omosessuali e quella legata allo stigma sociale. È molto significativo il fatto che Jelinek collochi il tema della contrazione dell'HIV nel mondo del rapporto eterosessuale e, in più, nel cuore della buona provincia austriaca⁵⁰. Il terrore per quella macchia indelebile conduce Hermann a estremizzare la sua presunta virilità e a fare un uso sconsiderato e ciecamente violento del corpo di sua moglie fino a condurla alla disperazione.

Oltre la "porta" della vergogna, se provocata dalla violenza maschile, vi è l'assenza della parola, il delitto agito, l'infanticidio. Come nella *Pianista*, anche in *Lust* Gerti nulla può esprimere nel mezzo della lingua della pornografia, esclusivo appannaggio degli uomini⁵¹:

Non sapevamo fino a che punto le ombre fossero avanzate in quest'essere vivente [Gerti, n.d.a.] attraverso quel budello ancora tutto da scoprire, proprio dietro la porticina delle vergogne, dove si tirano o si strappano i peli urlando a squarciagola. [...] *Fa male però, non ci pensa nessuno a questo?*⁵²

La storia di Gerti ha un finale diverso da quello di Erika: là dove Erika agredisce il proprio corpo passivamente, Gerti agisce la violenza nel più estremo degli omicidi. Ciò che accomuna le due donne sono due frasi, un'asserzione e una domanda che, nella rispettiva forza espressiva, squarciano la trama del

⁴⁶ Jelinek, *La voglia* cit., p. 270.

⁴⁷ Svandrlik, *Lust* cit., p. 107.

⁴⁸ Nel suo commento al finale di *Lust*, Svandrlik si riferisce alla Gretchen del Faust di Goethe e alla "vendetta" di Medea. Cfr. R. Svandrlik, *Lust* cit., p. 107.

⁴⁹ Jelinek, *La voglia* cit., p. 180 («Reggendosi bene alla sua automobile, il direttore piscia con gli eleganti fanali luminosi puntati sulla sua persona»).

⁵⁰ Cfr. Weingart, *Ansteckende Wörter* cit., p. 253.

⁵¹ Cfr. J. Osinski, *Porno aus weiblicher Perspektive. Elfriede Jelinek schildert masochistische Sexualpraktiken*, in «Literaturkritik», 8/9, 1999, www.literaturkritik.de (26 dicembre 2019).

⁵² Jelinek, *La voglia* cit., pp. 206-207. (Corsivo mio).

racconto ed esprimono un tentativo di resistenza politica attraverso la fragilità del corpo⁵³. Da una parte «il no, non è questo che desideravo», dall'altra quella domanda di Gerti, forse rivolta a se stessa, verso la fine del testo e prima dell'infanticidio: «Das tut doch weh, denkt keiner daran?»⁵⁴.

«Fa male, possibile che nessuno ci pensi?» – «no, non è questo ciò che desideravo». Sono le due frasi con le quali Erika e Gerti danno voce, verso la fine della narrazione, alla propria vulnerabilità, il solo mezzo attraverso il quale possono resistere al disgusto esercitato dal maschile. È qui che risiede una forma di resistenza politica al fascismo privato e un'opposizione al linguaggio corrotto e storpiato, al quale si possono opporre domande che risultano potenti perché riguardano tutte le donne – e tutti gli uomini – implicate nei crimini più violenti, quelli in cui, per tornare a Ingeborg Bachmann, «non vi è spargimento di sangue»⁵⁵.

⁵³ J. Butler, *L'alleanza dei corpi. Note per una teoria performativa dell'azione collettiva*, Notte-tempo, Roma 2017.

⁵⁴ Jelinek, *Lust* cit., p. 207.

⁵⁵ Bachmann, *Il caso Franza* cit., p. 12.

Rosanna Morace

La vergogna della lingua: gli scrittori dell'esilio tra XX e XXI secolo

ABSTRACT The study focuses on the shame of the language in the translingual authors, investigating its different meanings (modesty, embarrassment, awe, guilt, sin, oppression, jealousy) and circumscribing the analysis from the post-war period to today: a time in which the legacy of totalitarianisms, the colonialism and the birth of new nationalisms reverberates in the ancipite feeling – a mixture of nostalgia and shame – towards a language and its metaphorical and cultural implications. For Luigi Meneghello, for example, the reacquisition of Italian through English means freeing himself from the shame of having introjected, partly unconsciously, a fascist, Catholic and Crocian education and rhetoric; similar sentiment permeates the choice of Italian by Julio Monteiro Martins, who expatriates from Brazil when he realizes that the end of the dictatorship had not led to a real change; in the German Helga Schneider, however, the Italian is the possibility of getting free from the historical fault of the Nazism, after discovering that his mother had been SS in concentration camps.

KEY WORDS Shame of language; Translingual Literature; Exile Literature; Contemporary Italian Literature; Aghota Kristof; Jumpha Lahiri; Luigi Meneghello; Adrian Bravi; Julio Monteiro Martins, Helga Schneider.

1. Per una definizione del campo d'indagine

Il sentimento della vergogna verso una lingua, benché poco o nulla approfondito in sede critica, è di nodale rilievo: perché trasversale alle diverse epoche e storie letterarie nazionali; e perché connesso a stratificati fattori politici e socio-antropologici, oltre che letterari, imagologici e linguistici ancora da sondare. La vergogna della lingua permea, ad esempio, l'esperienza dell'espatrio e dell'acquisizione di una lingua d'adozione¹, che lentamente lima quella materna fino renderla sottoposta o minoritaria rispetto alla nuova, ancorata al passato, ferma, morta, al punto che il ritorno nel paese natio implica un imbarazzo o addirittura un'impossibilità di esprimersi propriamente nella lingua madre,

¹ In questa declinazione il tema è tangenzialmente toccato in R. Morace, *Letteratura-mondo*, Pisa, ETS, 2012, pp. 71-91 e in A. Bravi, *La gelosia delle lingue*, EUM, Macerata 2017, a cui il presente saggio deve molto.

che nel frattempo si è modificata. La vergogna emerge nei popoli costretti a utilizzare una lingua coloniale o unificatrice, che coercitivamente e contro la propria volontà si rendono partecipi del processo di cancellazione o annichilimento della propria cultura², posto che ogni cultura può esprimersi solo nella lingua che l'ha originata e attraverso il lessico e la sintassi che la veicolano. La vergogna si può allora trasformare in frustrazione, di fronte all'impossibilità di salvare un idioma che sta sparando e di cui gli scrittori si avvertono come i custodi; e può incarnarsi nel ricordo di un vissuto che si vorrebbe dimenticare/rimuovere, verso il quale si prova vergogna ma che la lingua riporta inesorabilmente a coscienza. Vi è poi un sentimento di vergogna verso la madrelingua snaturata dalla retorica propagandistica e uniformante dei totalitarismi novecenteschi, che ha instillato sotterraneamente nella coscienza collettiva di un popolo concetti, sentimenti e un *habitus* mentale che hanno profanato quella stessa lingua, generando un «enigma del consenso»³ senza precedenti e ancora in parte inspiegabile.

Il sentimento della vergogna di una lingua acquisisce, perciò, connotazioni semantiche, emozionali, esistenziali e politiche diverse da autore ad autore e da epoca ad epoca, tale per cui è difficile definire univocamente l'uso del termine 'vergogna', che – come si vedrà in questo saggio che ha carattere puramente introduttivo sul tema – sfuma verso, o si impasta con, il pudore, l'imbarazzo, la soggezione, il senso di colpa, il peccato e addirittura la gelosia (Adrian Bravi), ferma restando la sua natura essenzialmente «negativa, che nasce dall'auto-coscienza di aver compiuto qualcosa di sbagliato o di trasgressivo»⁴.

Per la complessità e la varietà del tema, si è circoscritto l'arco cronologico al secondo Novecento e agli anni Zero, con particolare focalizzazione sugli autori dell'esilio e della migrazione italiana. Ciò per due ragioni: perché tra il XX e il XXI secolo i totalitarismi, il neocolonialismo e il neoliberismo hanno dato origine a fenomeni migratori di portata planetaria, con caratteri ben diversi da quelli delle epoche precedenti; e perché l'Italia – che ha dato vita a uno dei maggiori totalitarismi novecenteschi ed è stato Paese di emigrazione

² Fondamentali E. Said, *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente* e Id., *Nel segno dell'esilio. Riflessioni, letture e altri saggi*, entrambi editi per Feltrinelli, rispettivamente 1999 (1978) e 2008 (2000).

³ I. Kershaw, *Hitler e l'enigma del consenso*, Laterza, Roma-Bari 1997. Ma su questo aspetto si veda soprattutto V. Klemplerer, *LTI. La lingua del Terzo Reich. Taccuino di un filologo*, Giuntina, Firenze 1998.

⁴ S. Fornaro, *Archivi delle emozioni*, in S. Sanna, *Una vergogna esemplare: Lettura de «La marchesa di O...» di Heinrich von Kleist*, Edizioni di Pagina, Bari 2019, p. 14. Sul sentimento della vergogna, prezioso lo studio di A. Fussi, *Per una teoria della vergogna*, ETS, Pisa, 2018; ma cfr. anche M. Cometa, *Perché le storie ci aiutano a vivere. La letteratura necessaria*, Raffaello Cortina, Milano, 2017.

fino agli anni Settanta – è divenuto, a partire dagli anni Novanta, Paese di immigrazione: si è cominciato, così, a sviluppare anche nella Penisola il fenomeno della letteratura translingue⁵, che – come si chiarirà a breve – offre una prospettiva interessante per indagare il tema della vergogna delle lingue, sia perché è piuttosto comune, in questi scrittori, la riflessione sul rapporto lingua madre/d'adozione, sia perché risulta non marginale la tematizzazione di un sentimento di vergogna verso l'uno o l'altro idioma, in forme che cercheremo di mettere a fuoco in linee generali.

Non si estenderà l'analisi a questioni storico-sociologiche, che saranno in futuro doverose: si pensi – solo per addurre un esempio tra i tanti possibili –, al sentimento di vergogna che spingeva le madri, dialettofone, a spronare i figli a imparare e a usare l'italiano, nel momento in cui la pressione della cultura unitaria, della scolarizzazione e dell'uso dei primi media inizia a far avvertire come uno stigma la comunicazione in dialetto; e al connesso sentimento di vergogna che provavano i bambini, dialettofoni, di fronte ai tratti di penna blu che marcavano le sgrammaticature di una lingua scritta, immobile, imposta, che minava quella materna, viva, parlata e nata dall'interno della realtà e della cultura del paese natio. Probabilmente ancora più profonda era la vergogna che pervadeva i migranti dal Sud al Nord Italia negli anni Sessanta-Ottanta, incapaci di trovare le parole italiane di un'integrazione possibile; nel clima di diffidenza e razzismo questa incapacità diveniva paura di esporsi, pervasivo imbarazzo identitario delle proprie origini, della propria famiglia, della propria lingua. Sentimenti che si rinnovano oggi nei migranti extracomunitari e nelle 'seconde generazioni', che portano sulle proprie spalle il peso di una doppia identità raramente avvertita come ricchezza, se gli psicologi parlano di «umiliazioni dell'esilio» e rilevano «patologie della vergogna dei figli dei migranti»⁶.

⁵ Sulla letteratura translingue italiana, rimando almeno ai seguenti studi monografici: D. Comberiati, *Scrivere nella lingua dell'altro. La letteratura degli immigrati in Italia (1989-2007)*, Peter Lang, Bruxelles-Bern-Frankfurt a.M.-New York-Oxford-Wien 2010; Ugo Fracassa, *Patria e lettere. Per una critica della letteratura postcoloniale e migrante in Italia*, Giulio Perrone editore, Roma 2012; S. Camilotti, *Ripensare la letteratura e l'identità. La narrativa italiana di Gabriella Ghermandi e Jarmila Očkayová*, Bononia University Press, Bologna 2012; C. Mengozzi, *Narrazioni contese. Vent'anni di scritture italiane della migrazione*, Carocci, Roma 2013; M. Lecomte, *Di un poetico altrove. Poesia transnazionale italoфона (1960-2016)*, Franco Cesati, Firenze 2018; oltre al saggio, importante da un punto di vista metodologico, di F. Sinopoli, *Caratteri transnazionali e translinguismo nella letteratura italiana contemporanea*, in «Modernità letteraria», 8, 2015, pp. 53-64. In nessuno di questi è trattato il rapporto tra la lingua e il sentimento della vergogna.

⁶ F. Rosenbaum, *Le umiliazioni dell'esilio. Le patologie della vergogna dei figli dei migranti*, FrancoAngeli, Milano 2013.

2. «In altre parole»: la terza lingua come liberazione dalla vergogna

Ma la letteratura lo tematizza altrettanto chiaramente: Jhumpa Lahiri – scrittrice statunitense di origine bengalese – nel 2015 pubblica *In altre parole*, ove narra il faticoso, arduo ma al tempo stesso vivificante percorso attraverso cui ha scoperto l'idioma di Dante, compiendo in parallelo uno scavo dentro le lingue, se stessa e il suo rapporto con la scrittura. Il lemma “vergogna” ricorre in tre contesti⁷: il primo è il sentirsi «semianalfabeta» nella nuova lingua:

Scrivo in un italiano bruttissimo, scorretto, imbarazzante. Senza controllo, senza dizionario, soltanto d'istinto. Vado a tentoni, come un bambino, come una semianalfabeta. Mi vergogno di scrivere così⁸.

Questo tipo di vergogna è il più comune in coloro (tanto più se scrittori) che non padroneggiano l'idioma d'adozione e se ne sentono inadeguati, ma avvertono la necessità di esprimersi nella lingua della nuova nuova patria, perché è ad essa che vogliono rivolgersi, o perché è dalla terra natia che vogliono distaccarsi, o perché la professione di scrittori li spinge ad esplorare un nuovo terreno linguistico, sintattico, ritmico. Quale ne sia la causa, è uno *status* logorante, non tanto per l'incapacità di trovare un rapporto tra parole e cose, tra parole e concetti, ma perché mutare lingua significa trasformare l'ermeneutica del proprio pensiero, le sequenze sintattiche e logiche, le possibilità di interpretazione e comprensione della realtà: significa ripensare la propria memoria e il proprio passato alla luce di una nuova lingua. È un processo che mette in discussione l'intera identità dell'individuo: ed è in italiano, infatti, che Jhumpa Lahiri porta alla luce il rapporto contraddittorio con le sue due lingue d'appartenenza, bengalese e inglese:

Più leggevo e imparavo in inglese più mi identificavo, da ragazza, con esso. Cercavo di essere come le mie amiche, che non parlavano nessun'altra lingua. Che avevano, secondo me, una vita normale. Mi vergognavo di dover parlare bengalese davanti alle mie compagne americane. Odiavo sentire mia madre al telefono se mi capitava di essere da una mia amica. Volevo occultare, quanto più possibile, il mio rapporto con quella lingua. Volevo negarlo.

Mi vergognavo di parlare bengalese, e al contempo mi vergognavo di provare

⁷ Vi sono, però, altri passi in cui le sensazioni e i sentimenti dell'autrice nei confronti della lingua potrebbero ascrivarsi a un latente senso di vergogna: J. Lahiri, *In altre parole*, Guanda, Milano 2015, pp. 90 e 122.

⁸ Ivi, p. 51.

vergogna. Non era possibile parlare in inglese senza avvertire un distacco dai miei genitori, senza provare una sensazione inquietante di separazione⁹.

È la condizione delle “seconde generazioni”, in cui la lingua seconda è la lingua che plasma il nucleo sociale dell’individuo, perché parlata a scuola, con i compagni, con gli amici, al lavoro; è dunque complementare alla madrelingua, che plasma il nucleo profondo dell’essere. Sentire dentro di sé una doppia identità diviene una scissione drammatica laddove il non appartenere pienamente né all’una né all’altra cultura è percepito come impossibilità di integrazione, ancor più se la comunità di riferimento non accetta la doppia appartenenza o dà luogo a fenomeni di razzismo verso culture ritenute inferiori o subalterne. Da ciò nasce il senso di vergogna verso le proprie origini e verso la propria madrelingua. Una vergogna di cui ci si vergogna, perché vissuta come un tradimento della propria famiglia, della propria madre, della propria cultura, insomma di una parte di se stessi. Per sanare questo sdoppiamento l’unica via è comprendere la ricchezza del «vivere per addizione»¹⁰, attraverso un percorso interiore che per Jhumpa Lahiri è coinciso con l’acquisizione di un terzo polo linguistico:

Ho dovuto giostrarmi tra queste due lingue finché, a circa venticinque anni, non ho scoperto l’italiano. Non c’era alcun bisogno di imparare questa lingua. Nessuna pressione familiare, culturale, sociale. Nessuna necessità. L’arrivo dell’italiano, il terzo punto del mio percorso linguistico, crea un triangolo. Crea una forma anziché una linea retta. Un triangolo è una struttura complessa, una figura dinamica. Il terzo punto cambia la dinamica di questa vecchia coppia litigiosa. Io sono figlia di quei punti infelici, ma il terzo non nasce da loro. Nasce dal mio desiderio, dalla mia fatica. Nasce da me¹¹.

Ma anche questo processo non è indolore: il terzo contesto in cui appare il termine «vergogna» ha a che fare con la professione di scrittore, o per meglio dire con l’essere uno scrittore «translingue», e porta alla luce uno dei principali pregiudizi che hanno ostacolato l’interesse e la comprensione critica del fenomeno letterario¹². Siamo in chiusura del libro, quando la pubblicazione è oramai imminente:

⁹ Ivi, pp. 111-112.

¹⁰ C. Abate, *Vivere per addizione e altri viaggi*, Mondadori, Milano 2010.

¹¹ Lahiri, *In altre parole* cit., p. 113.

¹² Riferimenti in tal senso in Morace, *Letteratura-mondo* cit., pp. 25-51; Mengozzi, *Narrazioni contese* cit., pp. 40-86. Particolarmente incisivo è, poi, l’intervento dell’autore e poeta bosniaco

Quando dico che il mio libro è stato scritto in italiano viene spesso visto, prevalentemente da altri scrittori, con sospetto, quasi con disapprovazione [...]. Alcuni mi dicono che uno scrittore non deve mai abbandonare la lingua dominante per una conosciuta solo superficialmente. Dicono che lo svantaggio non serve né allo scrittore né al lettore. Quando ascolto questi pareri mi vergogno e mi viene l'impulso di cancellare ogni parola¹³.

3. Il 'matricidio colposo' della madrelingua: la vergogna della perdita delle origini

Il caso di Jhumpa Lahiri non è isolato: negli autori translingue (siano essi esiliati, emigrati, rifugiati¹⁴, dispatriati¹⁵, o si trovino in una condizione di diglossia interna al proprio paese o al proprio contesto familiare) il sentimento della vergogna verso la lingua (materna, d'adozione, d'oppressione, coloniale o oramai scomparsa, come nel caso della ex-Jugoslavia) è spesso tematizzato, in virtù del peculiare rapporto che li lega all'idioma natale e ne fa oggetto di riflessione. Origina da un dato incontrovertibile: «due lingue, allo stesso livello di conoscenza, non possono coesistere nell'uomo. Quando una di esse progredisce, l'altra indietreggia»¹⁶, e dunque l'acquisizione e/o l'uso di una in luogo dell'altra comporta sensazioni ambivalenti e contraddittorie, che non di rado coincidono con la vergogna, con le implicazioni semantico-psicologiche ad essa connesse (pudore, imbarazzo, soggezione, senso di colpa, peccato, umiliazione, incapacità/impotenza) e da essa provocate (rabbia, ansia, disprezzo, vendicatività e persino gelosia, intesa come risposta al senso di smarrimento delle proprie origini che può scaturire dall'affievolirsi della lingua natia¹⁷). Inoltre – come sostiene Said sulla scorta di Steiner – il Novecento è, più di ogni altra epoca, il secolo dell'esilio, in quanto

Božidar Stanišić, *Scrivere altrove*, in «El-Ghibli», VII, 30, dicembre 2010 (on-line) al link: http://archivio.el-ghibli.org/index%3Fid=1&issue=07_30§ion=6&index_pos=7.html

¹³ Ivi, p. 163.

¹⁴ E. Said, *Riflessioni sull'esilio*, in *Nel segno dell'esilio. Riflessioni, letture e altri saggi*, traduzione di M. Guareschi e F. Rahola, Feltrinelli, Milano 2008, pp. 216-231.

¹⁵ Il termine 'dispatrio' non ha alcun corrispettivo nelle principali lingue europee: è stato coniato da Luigi Meneghello nel 1993, che intitola *Il dispatrio* (Rizzoli, Milano 1993) l'opera in cui narra il suo volontario allontanamento a Londra. Egli non sceglie la parola 'esilio' perché non la sentiva appropriata per esprimere la sua peculiare condizione di distacco, che aveva sì comportato l'allontanamento dalla patria, ma che non coincideva con l'espatriare: parola in cui il prefisso *ex-* (al pari di 'esilio') indica espulsione, estromissione, essere mandato fuori, e dunque negazione e privazione.

¹⁶ S.B. Supervielle, *L'alfabeto di fuoco. Piccoli studi sulla lingua*, Pagine d'arte, Capriasca 2012; citazione tratta da Bravi, *La gelosia delle lingue* cit., p. 50.

¹⁷ Bravi, *La gelosia delle lingue* cit. L'intero saggio dà ragione del titolo, ma un più preciso riferimento al tema è alle pp. 45-52.

la differenza tra gli esuli del passato e quelli dei nostri giorni è, vale la pena sottolinearlo, di scala: la nostra epoca – con il suo moderno warfare, l'imperialismo, e le ambizioni quasi-teologiche dei leader totalitari – è in verità l'epoca dei rifugiati, dei profughi, dell'immigrazione di massa¹⁸;

e l'alba del nuovo Millennio ha esteso il fenomeno oltre limiti che sembravano invalicabili: è perciò facile rendersi conto quale sia portata del tema nella letteratura contemporanea.

Agota Kristof intitola *L'analfabeta* l'unico racconto autobiografico che abbia mai scritto, e il titolo è già una dichiarazione di poetica che si chiarisce nel capitolo «Lingua materna e lingue nemiche». La madrelingua, l'ungherese, è la lingua della realtà: «All'inizio, non c'era che una sola lingua. Gli oggetti, le cose, i sentimenti, i colori, i sogni, le lettere, i libri, i giornali, *erano* quella lingua»¹⁹. Subentra poi la prima lingua nemica, il tedesco, che «faceva venire in mente la dominazione austriaca ed era anche la lingua dei soldati stranieri che in quel periodo occupavano il nostro paese»²⁰. Cambia la dominazione straniera e la lingua nemica diviene il russo, verso il quale la popolazione oppone un «sabotaggio intellettuale nazionale, una resistenza passiva nazionale, non concordata, che si mette in moto da sé»²¹. Queste due lingue, benché d'oppressione, non surclassano mai l'ungherese, che continua ad essere la lingua della comunicazione quotidiana, della vita. Ma quando l'Armata Rossa invade l'Ungheria, Agota Kristof è costretta a fuggire in Svizzera, in un esilio coatto che impone un cambio di lingua totalizzante e definitivo; sgorga, allora, un doppio e diverso sentimento di vergogna, l'uno verso la lingua d'adozione, l'altro verso quella materna:

Parlo il francese da più di trent'anni, lo scrivo da vent'anni, ma ancora non lo conosco. Non riesco a parlarlo senza errori, e non so scriverlo che con l'aiuto di un dizionario da consultare di frequente. È per questa ragione che definisco anche la lingua francese una lingua nemica. Ma ce n'è un'altra, di ragione, ed è la più grave: questa lingua sta uccidendo la mia lingua materna²².

Da un lato c'è l'imbarazzo del parlante non autoctono, che non conosce l'idioma come un parlante nativo, commette errori, necessita di un dizionario e

¹⁸ Said, *Riflessioni sull'esilio* cit., p. 217

¹⁹ A. Kristof, *L'analfabeta. Racconto autobiografico*, traduzione di L. Bolzani, Ed. Casagrande, Bellinzona 2005, p. 23. Corsivo mio.

²⁰ Ivi, p. 24.

²¹ Ivi, p. 26.

²² Ivi, p. 28.

si sente inibito, forse persino umiliato in quanto «analfabeta» (come nel caso di Jumpha Lahiri, che si definisce «semi-analfabeta»); dall'altro c'è una vergogna più profonda, intima, struggente: il “matricidio colposo” dell'idioma natio, lo sfuocarsi delle proprie origini, l'aver dovuto dare diverso nome alle cose, sviluppando un rapporto con la realtà che si fonda su rapporti ermeneutici, lessicali e sintattici diversi da quelli primigeni. È una vergogna che vira nel senso di colpa e il cui scopo è difensivo: vorrebbe preservare intatta la madrelingua nel momento in cui la si riconosce sempre più distante, anzi irrecuperabile.

Un'analogia barriera difensiva è quella che muove Vladimir Nabokov ad acquistare il *Dizionario interpretativo della lingua russa contemporanea* del Dal', in quattro volumi, imponendosi di leggerne almeno dieci pagine al giorno:

Il timore di perdere o di inquinare con influssi stranieri l'unica cosa che ero riuscito a mettere in salvo dalla Russia – la lingua – divenne decisamente morboso e assai più assillante del timore, sperimentato due decenni dopo, di non essere affatto in grado di portare la mia prosa in inglese a un livello paragonabile a quello del mio russo²³.

Nabokov parla esplicitamente di «timore» in relazione a due differenti paure: quella di perdere la lingua natia e quella di non essere capace di utilizzare l'inglese al pari del russo, dietro la quale è facile intravedere una sfumatura di vergogna/pudore/imbarazzo. Ma, come per la Kristof, il «timore di inquinare con influssi stranieri» l'unica cosa che era riuscito a mettere in salvo della propria patria, non potrebbe celare un senso di vergogna per l'aver salvato *solo* la lingua (e tutto ciò che essa racchiude: la cultura, le origini, il proprio passato personale, e quello collettivo e storico), e per il sentirsi sul punto di perderla? Ancor più se è vero che la vergogna è anche «vergogna della propria impotenza, e precisamente vergogna di se stessi in quanto impotenti»²⁴.

E, d'altronde, parlando di *Lingua salvata*²⁵, non può non venire in mente la prima parte della biografia di Elias Canetti, il cui titolo può leggersi anche metaforicamente²⁶ come possibilità della parola di andare oltre il silenzio, l'oblio, lo sterminio di un popolo – Canetti era ebreo – e il mostruoso connubio di

²³ V. Nabokov, *Parla, ricordo. Un'autobiografia rivisitata*, a cura di A. Raffetto, traduzione di G. Ragni, Adelphi, Milano 2010, p. 287.

²⁴ M.W. Battacchi, *Vergogna e senso di colpa. In psicologia e nella letteratura*, Raffaello Cortina, Milano 2002, p. 37.

²⁵ E. Canetti, *La lingua salvata. Storia di una giovinezza*, Adelphi, Milano 1980 (I ed. in lingua tedesca 1977)

²⁶ Il titolo allude ad un episodio ben preciso: l'amante della balia che minaccia il piccolo Elias di tagliargli la lingua. Il titolo originale è, infatti, *Die gerettete Zunge*, e rende inequivocabile il riferimento all'organo della lingua, che in tedesco è *zunge*, distinto da *sprache*, idioma.

*Massa e potere*²⁷ che ha dato origine ai totalitarismi novecenteschi e ha cacciato l'uomo dal «Paradiso terrestre», cui si fa riferimento nell'ultimo capitolo: un paradiso che è anche la propria patria.

4. La vergogna difensiva: la gelosia delle lingue e l'imbarazzo dell'estraneità

Qual è, infatti, l'unico legame con i propri luoghi, per un esiliato? La memoria e la lingua che veicola quei ricordi. È per questo che Brodskij parla dell'esilio come di un fatto principalmente linguistico e della madrelingua come una spada, uno scudo o una capsula²⁸, distinguendo tra un uso offensivo e difensivo dell'idioma natio, entro però un'unica volontà di preservarla/salvarla. In tal senso, la vergogna di una lingua porta con sé la gelosia. L'associazione può sembrare eccessiva, e tuttavia non è una forma di gelosia quel «timore morboso» che tende a proteggere, a chiudere dentro una capsula, a difendere con la spada e a preservare da influssi stranieri? «Poiché *nulla* davvero è sicuro, l'esilio è un permanente stato di gelosia. Ciò che ci si è potuti conquistare è esattamente ciò che non si ha alcun desiderio di (con)dividere con altri»²⁹, scrive Said.

Ma se ciò che non si vuole condividere è (anche) la lingua che veicola l'appartenenza perduta, nei confronti della lingua straniera si erige una barriera, che tuttavia non riesce a preservare intatta la lingua materna che, come la memoria, si affievolisce, svapora, entra necessariamente in contatto con la nuova lingua. Da ciò può nascere quel senso di vergogna che deriva dalla perdita. Il rapporto tra gelosia, vergogna e lingua materna è allora profondo, e mi sembra paradigmatico che Adrian Bravi³⁰ abbia optato per il titolo *La gelosia delle lingue* in luogo dell'originario *La maternità della lingua*, con una declinazione dal singolare al plurale che abbraccia anche la lingua d'adozione, nel mentre rimarca la «gelosia» tanto dell'una quanto dell'altra e, più in generale, di qualsiasi lingua sia destinata a convivere con un altro idioma. Il passo che dà ragione del titolo, nell'omonimo capitolo, è autobiografico:

²⁷ E. Canetti, *Massa e potere*, Rizzoli, Milano 1972 (I ed. in lingua tedesca 1960).

²⁸ I. Brodskij, *La condizione che chiamiamo esilio*, in *Dall'esilio*, traduzione di G. Forti, Adelphi, Milano 1988, p. 32.

²⁹ Said, *Riflessioni sull'esilio* cit., pp. 221-222.

³⁰ Nato a San Fernando (Buenos Aires) il 30 aprile 1963, e vissuto in Argentina fino alla fine degli anni Ottanta, Adrian Bravi vive e lavora a Macerata. Ha esordito come narratore nel 1999, col romanzo *Rio Sauce*; la sua prima opera italiana è *Restituiscimi il cappotto* (2004), cui hanno fatto seguito *La pelusa*, *Sud* 1982, *Il riporto*, *L'albero e la vacca*, *Variazioni straniere* (raccolta di racconti), *L'inondazione* e *L'idioma di Casilda Moreira*, che hanno ottenuto ampi consensi di critica e pubblico. Uno studio delle sue prime opere è contenuto in Morace, *Letteratura-mondo* cit., pp. 165-190.

Alla fine di uno degli incontri ai quali ho partecipato, mi si è avvicinato a parlare un signore calabrese che viveva da parecchi anni in Argentina. Parlava un italiano abbastanza strano, con un accento spiccatamente *cordobese*. Mi ha raccontato che stava dimenticando sempre di più l'italiano e che, inoltre, a suo modo di vedere, lo spagnolo è una lingua bella e musicale ma troppo *gelosa*: una lingua che uccide tutto intorno a sé, diceva, perché vuol sempre prevalere sulle altre (come il francese sull'ungherese di Agota Kristof). Mi è sembrata una metafora ben riuscita. In quel momento ho pensato che sarebbe stato bello scrivere un libro che parlasse della gelosia delle lingue. Queste piccole riflessioni sulla lingua nascono in qualche modo dal racconto di questo signore italiano con accento *cordobese*³¹.

È difficile comprendere la venatura semantico-emozionale di sentimenti di per sé incerti, che si impastano gli uni negli altri; e ancor più lo è trattando della vergogna, spesso connessa con la reticenza e persino la rimozione, ovvero, letterariamente, con l'ellissi. Così, non ci è dato sapere se il signore calabrese provasse un senso di vergogna per il lento svanire dell'italiano "ucciso" dallo spagnolo, ma è evidente la sfumatura di nostalgia, di rimpianto, di imbarazzo per il progressivo oblio della madrelingua, la cui causa è imputata a (ma forse sarebbe meglio dire 'traslata su') una qualità non intrinseca allo spagnolo, ma a qualsiasi lingua si sovrapponga a quella materna. Forse l'uomo stava proiettando sulla lingua il proprio rimpianto, forse le lingue sono realmente gelose le une delle altre, certo è che la condizione della migrazione impone una restrizione nell'uso della madrelingua e la sua necessaria rimodulazione, con effetti emozionali che possono trascolorare dalla nostalgia, all'imbarazzo, alla vergogna per il sentirsi stranieri nella nuova casa, e per aver abbandonato la vecchia.

È quel che accade ad Adrian Bravi (nel brano subito precedente quello appena citato), invitato all'Istituto Italiano di Cultura di Córdoba per un ciclo di incontri. Con la leggerezza ironica e sdrammatizzante che gli è propria riflette sugli «strani giri del destino»:

com'è possibile che stia parlando in un'altra lingua nel paese dove sono nato e vissuto fino ai 24 anni circa?

Devo ammettere però che mi sarei trovato in difficoltà se mi avessero chiesto di parlare in spagnolo. Non perché non sappia la lingua, la so bene, credo, ancora, ma perché il mio vocabolario, dopo tanti anni di assenza dall'Argentina, si è molto ridotto e ho perso quell'immediatezza tipica di chi la parla correntemente [...]. È un fatto molto strano, per certi versi drammatico. Insomma, in quella cir-

³¹ Bravi, *La gelosia delle lingue* cit., pp. 50-51.

costanza non avrei trovato le parole giuste. Molte delle cose di cui intendevo parlare sono state concepite in un'altra lingua, quindi cambiarla mi avrebbe messo solo in difficoltà e mi sarei sentito in imbarazzo se avessi dovuto cercare con perifrasi le parole giuste³².

Imbarazzo come forma lieve della vergogna: per il disseccarsi del vocabolario e la necessità di dover ricorrere a perifrasi, forse anche per aver concepito in un'altra lingua il proprio pensiero e per aver perso la spontaneità dell'idioma materno, che nel frattempo, in sua assenza, si è evoluto e modificato, allargando la forbice che marca la propria estraneità rispetto alla comunità originaria. Il senso di vergogna subentra, allora, non nell'intimità della coscienza, come nel caso di Agota Kristof, ma a contatto con la società d'origine, portando alla luce la frantumazione di un senso di appartenenza che si sperava integro.

Lo tematizza Luigi Meneghello, nell'unico contesto di *Libera nos a malo*³³ in cui il lemma 'vergogna' sia associato al rapporto con la lingua:

La lingua si muove come una corrente: normalmente il suo flusso sordo non si avverte, perché ci siamo dentro, ma quando torna qualche emigrato si può misurare la distanza dal punto dove è uscito a riva. Tornano dopo dieci anni, dopo vent'anni dalle Australie, dalle Americhe: in famiglia hanno continuato a parlare lo stesso dialetto che parlavano qui con noi, che parlavamo tutti; tornano e sembrano gente di un altro paese o di un'altra età. Eppure non è la loro lingua che si è alterata, è la nostra. È come se anche le parole tornassero in patria, si riconoscono con uno strano sentimento, spesso dopo un po' di esitazione: di qualcuna perfino ci si vergogna un poco³⁴.

L'autore, esprimendosi attraverso il "noi", si inserisce all'interno della collettività che si vergogna delle parole riemerse dal passato per il tramite degli emigrati, avvertendole stantie, antiche, inadatte, fuori-fase. Ma Meneghello è stato anch'egli un espatriato, ed è proprio il doppio fuoco prodotto dall'esperienza del «dispatrio»³⁵ a consentirgli di vedere la distanza tra le parole e le cose nella doppia prospettiva della comunità paesana e di colui che se n'è

³² Ivi, pp. 49-50

³³ Nei successivi romanzi di Meneghello si registrano, invece, interessanti declinazioni del tema della vergogna della lingua, cui si accennerà alla fine di questo saggio e in un prossimo contributo a sé stante.

³⁴ L. Meneghello, *Libera nos a Malo*, in *Opere scelte*, progetto editoriale e Introduzione di G. Lepschy, a cura di F. Caputo, con uno scritto di D. Starnone, Mondadori, Milano 2006, p. 129-130.

³⁵ L. Meneghello, *Il dispatrio*, Rizzoli, Milano 1993.

allontanato; perché la stessa vergogna che prova la comunità paesana la prova l'espatriato, che nell'atto della parola scopre la distanza tra sé e il luogo di appartenenza, mentre il paese scopre la distanza tra sé e sé, prodotta dal tempo. Una distanza irrecuperabile per gli uni e per gli altri. Una distanza di cui «ci si vergogna un poco».

5. La vergogna delle madrelingua: il peso storico-culturale delle proprie origini

Fin qui si è trattato delle diverse sfumature della vergogna che riguardano la cognizione della perdita della propria lingua natia, a seguito della migrazione, dell'esilio o della doppia appartenenza; ma esiste anche un sentimento opposto: la vergogna che si prefigge di cancellare la propria madrelingua e che è causa della scelta di emigrare, perché origina dalla percezione di una colpa 'storica' della lingua stessa. Il caso più emblematico è quello di Helga Schneider, che lungo tutta la sua produzione, in maniera quasi ossessiva, narra lo stigma storico del popolo tedesco con forza brutale. L'origine del tema ricorrente è autobiografico: tra *Il rogo di Berlino* e *Lasciami andare, madre* l'autrice affida alla scrittura la scoperta della ragione per la quale, bambina, era stata abbandonata dalla madre: l'arruolamento volontario nelle SS di Heinrich Himmler per divenire guardiana nei campi di concentramento di Sachsenhausen, Ravensbrück e Auschwitz-Birkenau. Helga la cerca, dopo quasi trent'anni, per farle conoscere il nipote; la madre la incita a indossare l'uniforme delle SS, conservata orgogliosamente in naftalina, e tenta di regalarle dei gioielli sottratti ai prigionieri dei campi di concentramento, prima di mandarli nelle camere a gas.

Vivere lontano dalla Germania e scrivere in italiano è, allora, la possibilità di liberarsi da quelle memorie, dal dolore e dalla colpa storica del nazismo che la scrittrice avverte drammaticamente scorrere nelle sue stesse vene, attraverso una nuova lingua che segni un nuovo inizio, attraverso nuovi suoni che non ricordino la durezza del tedesco nella bocca delle SS, né la retorica monotona e semplificata della «Lingua Tertii Imperii», «La lingua del Terzo Reich»³⁶. Una lingua che Eva Taylor percepisce ancora nella sua bocca:

Ho due bocche
da una parlo
dall'altra sanguino.
Stamattina ho scelto il rossetto più rosso

³⁶ Klemplerer, *LTI. La lingua del Terzo Reich* cit.

per coprire le tracce di sangue.
Mi hai guardato e hai detto:
stai bene³⁷.

Le due bocche sono le due lingue, italiano e tedesco. Ma una delle due sanguina e la vergogna – o il pudore – di quel sangue muove al tentativo di nascondere. La maschera diviene l'aspetto socialmente apprezzato. Ad autocommento della propria poesia, Eva Taylor scrive:

Cercate di immaginarvi solo per un momento di aver il tedesco come madrelingua, di averla in bocca, di parlare il tedesco ad altre persone, forse potete sentire quella tensione tra le due bocche di cui nella poesia citata sopra. Non perché il tedesco sia una lingua particolarmente difficile, ma perché questa lingua porta ancora un peso storico-culturale che non è svanito. Voi mi direte, ma no, esageri, non è così. Lo metto in conto e nonostante ciò sento l'eredità della mia lingua come una contraddizione che si crea tra la bellezza e straordinaria leggerezza delle poesie di Heinrich Heine per esempio e il suono della voce di chi comandava e di chi ha poi costruito un muro per dividere il paese. Non era la lingua, sia chiaro, ma erano le voci degli esseri umani che abusavano della lingua. È una contraddizione che mi ha portato a sentire i dolori in bocca, quella bocca che non si vede, ma che sanguina³⁸.

La lingua porta dentro di sé, dentro i suoi fonemi, il suo ritmo, il suo DNA, un peso storico-culturale che provoca l'allontanamento volontario e liberatorio dalla madrelingua, al punto che

Ho capito la mia situazione «in bocca» cominciando a scrivere in italiano, che invece di essere mia seconda lingua è diventata la mia prima bocca (per rimanere in metafora), e mi ha permesso di raccontare alcuni momenti della mia storia 'tedesca' [...]. E in questo raccontare, seppur in forma lirica, mi sono riavvicinata al tedesco come lingua espressiva³⁹.

Come per Jhumpa Lahiri, l'acquisizione di una nuova lingua scelta autonomamente, e non imposta, determina un senso di libertà che allontana il carico emotivo inscritto nelle parole. «Dovresti imparare daccapo una lingua, così puoi pensare e sognare senza il ricordo di quelle vecchie parole. Nuova lin-

³⁷ E. Taylor, *Perché ci vogliono due lingue per scrivere una poesia?*, in «Scrivere altrove/écrire ailleurs», 10, 2013, p. 103. La poesia citata si trova in Ead., *L'igiene della bocca*, con una nota di A.M. Carpi, Edizioni L'Obliquo, Brescia 2006, p. 30.

³⁸ Ivi, p. 104.

³⁹ *Ibid.*

gua, nuova libertà»,⁴⁰ sono le parole paterne che spingono Alberto a lasciare l'Argentina, in *Sud 1982* di Adrian Bravi. Un'Argentina nella quale l'insensata guerra delle Malvine e la disumana «smalvinizzazione» della popolazione è la metafora dell'indifferenza ovattata di fronte alla dittatura, i desaparecidos, l'impotenza di un popolo. Un'impotenza verso la quale Alberto prova ribrezzo, più che vergogna.

E una sorta di ribrezzo misto a vergogna è ciò che spinge Julio Monteiro Martins⁴¹ a lasciare il Brasile non durante gli anni più bui della dittatura, ma quando le contraddizioni e i problemi cronici si stavano falsamente dissolvendo dietro la facciata di un idillico neoliberalismo, che rinnegava gli anni di lotta e gli ideali che erano stati il fuoco della resistenza ideologica durante il regime, di cui egli era stato un promotore, come fondatore del partito verde brasiliano e del movimento ambientalista «Os Verdes», e poi avvocato per i diritti umani a Rio. La vergogna trapela come forma di disillusione dagli ideali che avevano improntato le sue azioni politiche.

Vergogna vera e propria, invece, è quella che Meneghello nutre verso il sistema retorico ed ermeneutico che ha introiettato passivamente durante la sua «diseducazione» scolastica e il ventennio fascista. Le due cose non si identificano e non si sovrappongono, per l'autore vicentino, in quanto la prima preesisteva alla seconda e, anzi, per certi aspetti ne ha reso possibile lo sviluppo. L'itinerario di «apprendistato» tracciato tra *Fiori Italiani*, *I piccoli maestri* e *Il dispatrío* segna le principali tappe attraverso cui egli cerca una risposta alla domanda «Che cos'è un'educazione?», che apre appunto *Fiori italiani*: opera nella quale si narra il passaggio dalla cultura paesana di *Libera nos a Malo* a quella urbana, scolastica, cattolica, crociana e fascista, nella quale Meneghello aveva primeggiato senza rendersi conto della valenza etica di quel modo di esprimersi: perché «la falsa oscurità, la finzione del difficile, del raffinato, dell'insolito, del profondo» non sono «un modo disonesto di scrivere, ma un modo disonesto di vivere»⁴². Aver coltivato il fiore della reto-

⁴⁰ A. Bravi, *Sud 1982*, Nottetempo, Roma 2008, pp. 108-109.

⁴¹ Julio Cesar Monteiro Martins nasce a Niterói, in Brasile, nel 1955 e giovanissimo inizia la sua attività letteraria con la raccolta di racconti: *Torpalium*, del 1977, cui si aggiungono *Sabe quem dançou? A oeste de nada, As forças desarmadas, Muamba* e i romanzi *Artérias e Becos, Bárbara* e *O Espaço Imaginário*. Si trasferisce in Italia, a Lucca, nel 1995; in italiano ha pubblicato una raccolta di «piccoli poemi in prosa», *Il percorso dell'idea*; tre raccolte di racconti: *Racconti italiani, La passione del vuoto, L'amore scritto*; una silloge poetica, *Il percorso dell'idea*; i romanzi *madrelingua* e *L'ultima pelle* (postumo), oltre al saggio/intervista *La macchina sognante*, con M.M. Cappellini. Per informazioni sull'opera in lingua portoghese e italiana di J.M. Martins mi permetto di rimandare a R. Morace, «Un mare così ampio». *I racconti-in-romanzo di Julio Monteiro Martins*, Libertà edizioni, Lucca 2011.

⁴² L. Meneghello, *Il tremaio*, in *Jura*: si cita da *Opere scelte* cit., p. 1074. La bibliografia sull'ope-

rica del «terzo impero»⁴³ fascista è uno stigma che l'autore vicentino avverte con profonda vergogna, e che comincerà a estirpare solo grazie all'incontro con Toni Giuriolo, svegliandosi dal torpore morale in cui era inconsapevolmente caduto:

Qualche anno dopo, S. si trovò a parlarne con Antonio, di quel primo incontro, e gli espresse qualcosa della vergogna e dell'imbarazzo che provava ora per aver detto quelle cose, e per essere stato com'era stato⁴⁴.

Nei *Piccoli maestri*, allora, la Resistenza sull'Altipiano di Asiago diviene il tentativo di espiare l'adesione a quel tipo di cultura e di retorica: «Mentre russi e alleati tiravano il collo al nazismo, noi cercavamo almeno di tirare il collo alla retorica»⁴⁵. Su queste premesse, il «dispatrio» inglese, nel 1947, deve leggersi come un secondo apprendistato, di natura sia linguistica che etica, per acquisire l'essenzialità comunicativa e aderente alle cose della lingua inglese, nonché l'empiricità di una cultura avvertita come concreta e «moderna». Dopo oltre 15 anni di questa nuova educazione, l'autore vicentino inizierà a scrivere opere letterarie, affermando paradossalmente: «è stato qui a Reading, ascoltando gli inglesi, che ho imparato a scrivere in prosa italiana»⁴⁶.

6. Vergogna, lingua, ricordo

Il sentimento più traumatico generato dalla madrelingua è, tuttavia, quello che porta il peso di ricordi indicibili: familiari uccisi, donne stuprate, bombe e bambini mutilati, disumanità dell'uomo contro l'uomo, vergogna e senso di colpa per essere sopravvissuti, per avercela fatta o per non aver potuto far nulla. In confronto a esempi come questi, il frammento che porta alla luce Adrian Bravi è appena una scheggia, eppure è agghiacciante. Nella *Gelosia delle lingue* racconta come varie volte avesse sentito narrare a sua zia lo straziante viaggio in nave per raggiungere l'Argentina, quando, finite le scorte di acqua potabile, era stata implorata dalle altre madri di allattare i propri figli. Aveva fatto quel che aveva potuto, ma cinque erano stati avvolti nei lenzuoli bianchi e gettati in mare:

ra di Meneghello è ampia, ma i riferimenti alla prospettiva d'indagine qui suggerita sono minimi. Rilievi interessanti nell'ottima monografia di L. Zampese, *La forma dei pensieri. Per leggere Luigi Meneghello*, Franco Cesati editore, Firenze 2014.

⁴³ Il riferimento è ancora a Klemplerer, *LTI. La lingua del Terzo Reich* cit.

⁴⁴ L. Meneghello, *Fiori italiani*, in *Opere scelte* cit, p. 954.

⁴⁵ L. Meneghello, *Piccoli Maestri*, in *Opere scelte* cit, p. 549.

⁴⁶ L. Meneghello, *La materia di Reading*, in *Opere scelte* cit., p. 1309.

Non ho mai visto piangere mia zia quando raccontava questa storia in spagnolo, la sua lingua adottiva; quando però un giorno gliel'ho sentita raccontare in italiano, l'ho vista piangere per la prima volta. Allora ho pensato che esiste una zona intima della memoria dove il passato si fa voce in una determinata lingua⁴⁷.

Dietro la reticenza ellittica di questo passo è facile scorgere una vergogna, mista a senso di colpa, che è forma dell'impotenza. Impotenza per aver voluto e non potuto salvare quelle vite, per aver dovuto vedere gli occhi imploranti dei neonati e quelli delle loro madri. Vergogna per non essere riuscita.

Ma, in fondo, in forme diverse, tutti i tipi di vergogna fin qui rintracciati possono ritenersi generati da una sensazione di impotenza storica, sociale, interiore, oppure originata dalla presunta superiorità di una cultura dominante, o di uno Stato che schiaccia la libertà e la dignità delle minoranze e dell'individuo, al punto di provare vergogna per la lingua in cui si esprime la propria madrepatria.

So che non si dovrebbe stabilire un'equazione tra Stato e lingua, ma il russo è la lingua in cui due vecchi, costretti a trascinarsi da una cancelleria all'altra e da un ministero all'altro nella speranza di ottenere un permesso per un viaggio all'estero, per andare a trovare il loro unico figlio prima di morire, si sentirono rispondere tante volte, per dodici anni di seguito, che lo Stato considera "non pertinente" un viaggio del genere [...]. Che un'altra lingua accolga dunque i miei morti⁴⁸.

La volontà di far accogliere da un'altra lingua i propri morti è, probabilmente, l'espressione più estrema di un ripudio della propria lingua-madre, che cela una vergogna della propria nazione, della propria patria, delle proprie origini, e che si è consumata in una rottura definitiva e senza ritorno.

⁴⁷ A. Bravi, *La gelosia delle lingue* cit., p. 25.

⁴⁸ I. Brodskij, *Fuga da Bisanzio*, traduzione italiana di G. Forti, Adelphi, Milano 2008⁸, pp. 200-201.

