

Dramatis Personae

Introduzione All'antropologia Letteraria

Emilio Renzi

In the development of Cultural Anthropology and Philosophical Anthropology and in general of the *episteme* of man there are not only scientific sources, neurophysiological acquisitions for vital that they are. An Anthropology that we will call Literary can exist and do its tests because it adopts and develops literary and artistic sources in comparison with ethnographic acquisitions on the one hand, with the current philosophy of mind on the other. The essay allows the interaction of some text with each other: *I riti di passaggio* by Arnold Van Gennep, the figure of “Personaggio-Uomo” by Giacomo De Benedetti, *Il giovane Törless* by Robert Musil and *La linea d'ombra* by Joseph Conrad.

§ 1

Antropologia letteraria è una specificazione dell'Antropologia filosofica. Nella stessa famosa definizione dell'Antropologia filosofica – che Kant chiamava “pragmatica” – sono posti dei limiti alla sua conoscenza. Ma non certamente alla sua vastità e importanza:

... l'antropologia non ha quasi fonti, ma solo mezzi di rimedio: storia, biografie e anche teatro e romanzi. Benché questi due ultimi non si fondino sull'esperienza e sulla verità, ma sull'invenzione... i lavori si raccoglieranno a poco a poco in un tutto, promuovendo e accelerando lo sviluppo di questa scienza di interesse generale¹.

Ora, il fine cui mira l'antropologia letteraria è superare la linea di delimitazione posta da Kant. Cercare di rovesciare in positivo i “mezzi di rimedio”: le ricerche storiche, il genere della biografia e autobiografia soprattutto “teatro e romanzi”, che si

¹ Immanuel KANT: *Antropologia dal punto di vista pragmatico*, a cura di P. Chiodi, introduzione di Alberto Bosi, Tea, Milano 1995, pp. 5-6.

fondano sull'”invenzione”, che noi oggi chiamiamo *fiction*. E che in tutto o in parte o in mescole variate, possono benissimo essere fondati “sull’esperienza e sulla verità”².

L’antropologia letteraria può competere con l’attuale antagonista dell’Antropologia filosofica, anzi della filosofia classica e moderna *tout court*: è a dire la Filosofia della mente.

Nel rapporto mente-cervello e nella convincente critica al dualismo istituito da Cartesio tra *res cogitans* e *res extensa*, pensiero e materia, le attuali rapide serie di scoperte da parte delle neuroscienze di «scomposizioni» dell’io in zone e sezioni cerebrali sempre più parcellizzate e dedicate, non possono far mettere da parte l’interrogativo sull’essenza dell’uomo. Anche nei tempi e contraddizioni della storia.

Vale a mio giudizio il concetto di persona e la sua primazia rispetto a mente e corpo, elaborato da Peter Strawson (*Individui*, 1959) e da filosofi quali Charles Renouvier, Jacques Maritain, Emmanuel Mounier, Paul Ricoeur³. Gli stati mentali appartengono a persone; parlare di persona permette di affrontare il problema dell’unità del soggetto, sin dalle sue dinamiche inconsce e fino al suo relazionarsi con gli altri soggetti.

Non si danno insomma soltanto fonti scientifiche, acquisizioni neurofisiologiche che pur studiando la vita biologica allungano o comunque migliorano l’umana vita terrestre.

La letteratura (le Arti, il Cinema, la Musica...) creano «personaggi di finzione», che ciò nonostante possono restare come rocciose pietre di paragone e sonde di qualità superiore a qualsiasi altra sonda elettromagnetica per la comprensione dell’uomo – oggi e domani⁴.

Ad acme ermeneutica di «personaggio» assumo il «personaggio-uomo» del grande critico letterario Giacomo Debenedetti (1901-1967). Debenedetti aveva letto di filosofia e in particolare di Husserl grazie a Enzo Paci, nella loro vicinanza di direttori editoriali del Saggiatore dell’editore Alberto Mondadori⁵:

Giacomo Debenedetti ha scritto:

Chiamo personaggio-uomo quell’*alter-ego*, *nemico o vicario*, che in decine di migliaia di esemplari tutti diversi tra loro, ci viene incontro dai romanzi e adesso anche dai film. Si dice che la sua professione sia quella di risponderci, ma molto più spesso siamo noi i citati a rispondergli. Se gli chiediamo di farsi conoscere, come capita coi poliziotti in borghese, gira il risvolto della giubba, esibisce la

² Una anticipazione nel mio saggio: “Robinson Crusoe Julien Sorel Mattia Pascal. Figure letterarie alla nascita dell’antropologia moderna”, <http://www.incolorivistafilosofica.it/renzi-robinson-crusoe/2016>

³ Cfr. Emilio RENZI: *Persona. Una antropologia filosofica nell’età della globalizzazione*. ATi Editore, Milano 2015.

⁴ Cfr. AA. VV.: *Antropologia e romanzo*, Atti del Convegno di studi, Università degli Studi di Salerno, 1999, a cura di: Domenico Scafoglio. Rubbettino Editore, Soveria Mannelli 2006.

⁵ Emilio RENZI, “La Scuola di Milano e l’editoria milanese”, *Materiali di Estetica*. Terza serie Online, 02-2015, <http://riviste.unimi.it/index.php/MdE/article/view/6724>.

placca dove sta scritta la più capitale delle sue finzioni, che è insieme il suo motto araldico: *si tratta anche di te*⁶.

Tradotto classicamente: *De te fabula narratur*.

§ 2

La propria prima *fabula*, *I turbamenti del giovane Törless*, del 1906, Robert Musil la affida a un'epigrafe di Maurice Maeterlinck, che vuole esprimere l'inadeguatezza tra ricerca e risultato, passione e illusione:

Non appena le enunciamo, stranamente priviamo le cose del loro valore. Crediamo di esserci immersi fino al fondo degli abissi, e quando ritorniamo alla superficie la goccia d'acqua sulle pallide punte delle nostre dita non assomiglia più al mare da cui proviene. Ci illudiamo di aver scoperto in una caverna tesori meravigliosi, e quando ritorniamo alla luce del giorno non ne riportiamo che pietre false e schegge di vetro; e tuttavia, nell'oscurità il tesoro continua a brillare immutato⁷.

L'*alter-ego*, *nemico o vicario*, che il giovane Törless porta dentro di sé quando entra in un Collegio militare dell'Impero austro-ungarico, al desolato confine con l'Impero russo, non tarda a farsi conoscere. La sbazzatura sarà confusa ma rapida.

L'*alter ego vicario* svanisce presto perché la nostalgia per i genitori ora lontani si attenua per lasciar spazio a un vuoto: i «turbamenti», presto riempiti dalla «esuberanza» dei compagni di scuola. Soprattutto di due di loro, sarcastici e malvagi. Per essi prova la spinta dell'emulazione: il primo passaggio è avvenuto.

L'*alter ego nemico* si manifesta quando i compagni lo portano da una contadina, Božena, la prostituta del paese. Törless ne è sconvolto ma anche preso; avverte l'insorgenza dell'erotismo e della sensualità, l'immagine della madre e quella di Božena si sovrappongono dopo l'atto carnale; precipita in una smarrita attrazione per i due compagni. Un terzo compagno appare sulla scena; è timido, debole; i due lo accusano di essere un ladruncolo; prendono a vessarlo e infine a torturarlo, psicologicamente e fisicamente. Törless si unisce ai tenebrosi festini bisessuali sino a saturare anch'egli la crudele condanna.

Il giovane allievo è evidentemente in un turbine di ambivalenze del reale, sia esterno quanto interiore. «Cosa si lancia, in un grido, verso l'alto; cosa, invece, s'abolisce di colpo?»⁸.

⁶ Giacomo DEBENEDETTI, *Commemorazione provvisoria del personaggio-uomo*, ne *Il personaggio-uomo*, prefazione di Raffaele Mantica, Il Saggiatore, Milano 2016, pp. 35-77.

⁷ Robert MUSIL, *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß*, 1906, tr. it. e cura di Giorgio Zampa, *I turbamenti del giovane Törless*, SE, Milano 2013, p. 9.

⁸ Ivi, 49.

Ha da superare il ricatto dei due. Sopravviene la nausea, un indeciso ripensamento, il rifiuto del gioco al massacro che prende l'intero collegio. Si riaffaccia l'*alter ego vicario*: una faticata ma autentica lucidità di pensiero lo guida ora al superamento delle difficili prove.

Al termine due lettere partono in contemporanea dal Collegio indirizzate ai genitori di Törless. Nella prima il direttore chiede che vengano a ritirare il ragazzo perché che «si trova in tale stato d'eccitazione da aver bisogno di un'educazione privata»; nell'altra, più sinteticamente, il giovane li prega di toglierlo dal collegio, perché «sentiva che il posto non era più adatto per lui»⁹.

Assumo ora che la chiave e il confronto con l'etnografia e l'antropologia culturale per l'approfondimento della *fabula* di Musil siano i «riti di passaggio» codificati da Arnold Van Gennep:

In qualsiasi tipo di società ha scritto Van Gennep la vita dell'individuo consiste nel passare successivamente da un'età all'altra e da un'occupazione all'altra... È il fatto stesso di vivere che rende necessario il passaggio successivo da una società speciale a un'altra e da una situazione sociale a un'altra, cosicché la vita dell'individuo si svolge in una successione di tappe nelle quali il termine finale e l'inizio costituiscono degli insiemi dello stesso ordine... cui corrispondono cerimonie il cui fine è identico... i mezzi per conseguirlo, se non proprio identici nei particolari, almeno analoghi¹⁰.

Il passaggio, precisa Van Gennep, è «materiale», non è soltanto simbolico.

Gli ultimi pensieri di Törless, nella camerata, non sono di resa agli eventi, cercano di dare un senso a quanto gli è successo e ha fatto; o in altri termini, come ora vede il mondo e sé nel mondo:

Ora sapeva distinguere tra giorno e notte. In verità l'aveva sempre saputo; a cancellare il confine era stata la piena di un incubo, e lui si vergognava di quella confusione. Ma anche un'altra esperienza era calata nel suo animo, proiettando pallide ombre: quella che il mondo può essere diverso, che intorno a ogni individuo è una sottile *linea di confine*, facilmente cancellabile, che sogni febbrili strisciano intorno all'anima, rodono solidi muri, infuriano per strade sinistre¹¹.

§ 3

La linea d'ombra di Joseph Conrad è un titolo assolutamente emblematico. È l'ostacolo che ognuno di noi deve (saper) superare per entrare nella condizione di giovane

⁹ Ivi, 147.

¹⁰ Arnold VAN GENNEP *Les rites de passage*, Parigi 1909, introduzione di Francesco Remotti, tr. it. Maria Luisa Remotti, *I riti di passaggio*, Bollati Boringhieri, Torino 1988, p. 5.

¹¹ MUSIL, *I turbamenti del giovane Törless*, p. 149.

uomo o giovane donna. Maturi non solo per il segno della data impressa sulla carta d'identità, ma propriamente per esame o esami della vita, attesi sia pure con ansia ma alla fine superati. La *linea* è – anche e soprattutto - diventare se stessi.

Conrad aveva progettato un romanzo dal titolo *First Command, Primo comando* ; il cambio di titolo fu generato dal pensiero espresso nella dedica: «A Borys e a tutti gli altri / che come lui hanno varcato / nella prima giovinezza la linea d'ombra / della loro generazione»¹². Conrad dedica il libro ai giovani della «leva» in Inghilterra: soldati sul fronte occidentale della Grande Guerra, giovani sulla linea del fuoco tenuta da un nemico dalle capacità terribili, da superare negli assalti. Tra essi, anche il figlio Borys, che si arruolò anche prima di avere la maggiore età.

All'opera Conrad appose un sottotitolo, *A Confession*, per esprimere quanto poco – anzi, per niente – il lettore avesse tra le mani un'opera di finzione. Era invece un'opera scaturita dal sentimento di un uomo che non poteva più partecipare in prima persona agli eventi assieme agli altri uomini, soltanto capirli ed esprimerli nella forma migliore.

Il protagonista della *Linea d'ombra* non ha un nome: lo chiameremo perciò unendo la qualifica professionale e la sorte che lo attende, il giovane capitano comandante dell'*Orient*. L'*Orient* sarà il suo imbarco casuale; ossia l'*alter-ego nemico* che lo porta ad accettare l'ingresso in un mondo che conosce solo sulla carta, mentre l'*alter-ego vicario* è quella determinazione che non sapeva di avere e che farà sì che al termine saranno tutti salvi (e vittoriosi): nave carico equipaggio. E lui, il capitano, che non potrà più essere chiamato giovane, perché ha saputo superare una prova di vita o di morte, quindi è un uomo.

I giovani annota Conrad all'inizio possono avere «momenti avventati». Stanchezza, insoddisfazione... «momenti, intendo, in cui chi è ancora giovane è portato a compiere gesti avventati»¹³. Come appunto abbandonare senza spiegazioni il promettente posto di primo ufficiale di bordo, alla ricerca di una verità «che avrei avuto qualche difficoltà a spiegare... messo alle strette, sarei semplicemente scoppiato a piangere»¹⁴.

Al termine dell'avventura davvero pericolosa l'autore-narratore (il «personaggio-uomo quell'*alter-ego*...»), scopre che

quei sogni a occhi aperti erano stati anticipazioni senza forma e senza colore non di qualche avvenimento ma di una pura sensazione interiore¹⁵.

La linea d'ombra integra perfettamente lo schema di Van Gennep. Il rituale del cerimoniale, i pre-liminari e i post-liminari; la simbolicità collaudata dalla tradizione (il

¹² Joseph CONRAD, *La linea d'ombra. Una confessione*, a cura di: Simone Barillari, Feltrinelli, Milano 2016, p. 3.

¹³ Ivi, 13.

¹⁴ Ivi, 17.

¹⁵ Ivi, 168.

titolo, la nomina, il comando), a sua volta corretta dalla «materialità»: l'imprevisto scagliato dalla Natura, una bonaccia e una febbre gialla che si formano e avventano sul bastimento *L'Orient*. Quando è fuori dal riparo del porto.