

***Everyman* di Philip Roth: il tragico nel romanzo e l'impossibilità del romanzo tragico**

di Giuseppe Genna

Nella prefazione all'edizione 2007 di *Blaze*, Stephen King avanza un argomento di critica del gusto sconcertante: accenna a *Everyman* di Philip Roth [1]. Lo fa con toni esasperati e comici, accomunando il romanzo di Roth, negli effetti che produce sul medesimo King, a *Jude l'oscuro* di Thomas Hardy. Leggendo questi romanzi, King dice di avere alzato le braccia, esasperato, di avere chiesto al cielo che l'autore infilasse di più: un cancro ulteriore, una fulmine che scende dal cielo e incarbonisce il protagonista che soffre solamente sfortune e, cosa fondamentale per King, piagnucola sul proprio dolore. Non va sottovalutata la capacità critica di cui King dispone: il suo *On writing* [2] rimane per molti scrittori contemporanei di tutto il mondo un punto di riferimento, che la critica stenta a tutt'oggi a includere nel suo comparto di elezione, soprattutto per un passaggio fondamentale in cui l'autore avvicina alla telepatia la mobilitazione di *fantàsmata* che è implicita nella scrittura di storie, siano esse epica tradizionalmente intesa o romanzo moderno e contemporaneo nei suoi più vari generi.

L'osservazione comica e stremata di King su *Everyman* mette in luce almeno due elementi che mi interessano per il discorso che qui voglio fare. Intendo infatti entrare (non delimitare né configurare né esaurire) una nebulosa che è trattata praticamente da sempre da discipline le più varie, come la filosofia l'estetica la teoria letteraria e la letteratura stessa: cioè il tragico e la tragedia. In tale nebulosa vorrei rilevare la presenza atmosferica di un genere moderno, cioè il romanzo, al fine di osservarne eventuali relazioni con elementi della nebulosa stessa o, più precisamente, l'eventuale possibilità che il romanzo possa farsi incarnazione letteraria del tragico, così come la tragedia fu incarnazione, non soltanto letteraria, del tragico classico. I due elementi interessanti, nell'analisi *en passant* di Stephen King, sono:

- Stephen King non compie un parallelo tra *Everyman* firmato Roth e il ben noto dramma chiesastico medievale *Everyman*. Non c'è continuità, per King, tra i due testi. Ciò che avviene nei due testi è di natura differente e il prefatore di *Blaze* esplicita tale differenza – che è il secondo elemento interessante;

- *Everyman* è, per un romanziere come King, un libro in cui il pianto piange se stesso, in cui l'autore piagnucola e fa piagnucolare il suo protagonista. Il protagonista è sottoposto a manrovesci della sorte e la sua meditazione su questi manrovesci medita piagnucolando.

Nemmeno io intendo compiere un parallelo con il “morality play” *Everyman* del 1485. Non intendeva stabilire un parallelo, a sentire Roth stesso, nemmeno l'autore americano, che a sua detta avrebbe deciso il titolo del libro a metà della composizione [3]. Il fatto centrale nel mio metodo di approccio, ammesso che si possa parlare di metodo se non in senso etimologico (cioè di attraversamento), è proprio quello di ignorare o constatare, senza alcun rilievo per me significativo, le intenzioni dell'autore rispetto al testo in esame. Per dirla molto sbrigativamente: o pratico una *lettura sintomale* dell'opera di Roth, oppure *Everyman* non mi interessa. Non mi interessa perché la mia sensazione primaria è la conclusione di questo lavoro e coincide con le impressioni di Stephen King. Intendo che *Everyman* è un testo che rispecchia uno stato sociale dell'occidente avanzato, una sorta di teorema messo in prosa, in cui il nichilismo dell'autore si sporge in maniera per me inopportuna, ma assai sintomatica, nel farsi della scrittura. I personaggi esprimono una psicologia che tenta vanamente di universalizzare gli stilemi psichici del nostro presente. La possibilità di estinzione dell'umano è di per sé, e troppo semplicisticamente, una tragedia, quando invece è semplicemente un atto improcrastinabile della natura. Sarebbe come dire che i cavalli, le stelle, i Faraglioni sono una tragedia o la vivono, poiché finiranno. Il confronto con il limite dell'umano non è dialettizzato: è espulso dall'affrontamento, è subito, e questo innalza un'ondata emotiva che si aggrappa alla memoria quale unica salvatrice, quale perpetratrice attraverso la scrittura – una clamorosa *diminutio* della complessità letteraria. Le variazioni ironiche, ciniche, sardoniche, che Roth applica al suo personaggio senza nome, sono un'ironia che possiamo spiegare assai banalmente, ripiegando su Freud: si tratta di una difesa psichica, non certo dell'ironia tragica innescata dall'*amartia*, cioè uno dei componenti più ambigui e determinanti del protocollo tragico. L'idea che questa parabola, che può essere tale solo a partire da un individuo che vive in questo modo elementare l'avvento della morte e l'attraversamento della malattia, possa essere universalizzata, attraverso il titolo e l'espedito del protagonista privo di nome, il che alluderebbe al fatto che chiunque sente in modo tanto banale un'abissale questione che mette in discussione i rapporti tra l'umano tutto e l'oltreumano (cioè: il mondo privo dell'umano, la scomparsa dell'umano, l'essere in

assenza dell'umano), è un vizio ricorrente in certa letteratura contemporanea. Più precisamente: in certo *romanzo americano*. Ne *Le Benevole* di Jonathan Littell, il protagonista Max Aue, un appartenente alle SS che si distinguerà nell'opera di sterminio indecente degli *Einsatzgruppen* e nei campi di concentramento, inizia appellando il lettore, con un citazione letterale da *Lascito e testamento* di François Villon: "Fratelli umani". Il lettore non ha scelta: è un fratello di un nazista e potenzialmente è un nazista, senza possibilità di revoca. Per costringere il lettore ad accettare l'universalità, si ricorre in entrambi i casi, sia in *Everyman* sia in *Le Benevole*, a un testo medievale che era sì universalizzante, poiché agiva in un orizzonte di significati ed effetti che prevedeva un cosmo di riferimento e questo cosmo di riferimento aveva comunque a che fare con elementi che né Roth né Littell possono richiamare: la trascendenza, il destino per cui l'uomo è transeunte, un'allegoria implicita in ciò che, da metafisico, sta in quel momento storico trasformandosi in spirituale nel senso confessionale e ideologico del termine. Non è nemmeno una coincidenza che Roth si richiami a *Everyman* 1485 e Littell alle *Eumenidi*, cioè le Erinni, che sono "le Benevole" del titolo e una tragedia eschilea.

Questo richiamo, impotente nei suoi effetti, al dramma antico o alla tragedia arcaica, mette in luce che i rapporti col tragico, nel romanzo moderno e contemporaneo, hanno accusato uno slittamento. Quale? Di quale tragico stiamo parlando?

1. L'economia della trascendenza nel tragico: dalla tragedia alla visione del tragico

a) Il non-metodo di analisi

Abbandono *Everyman* poiché abbisogno di chiarimenti, o ulteriori confusioni, per riprenderlo poi alla luce di una meditazione sul tragico. Sarebbe atto di tracotanza, e quindi istituirebbe una tragedia personale, riassumere la storia della tragedia e ancora più la storia dell'elaborazione del concetto di tragico, che convoca praticamente l'intera vicenda dell'estetica e della letteratura post-euripidea. Mi avventuro per tracce, per segnali, per sintagmi di un vastissimo sistema interpretativo e pluritestuale, trascogliendo *ciò che mi serve* per giustificare una determinata lettura sintomale del romanzo di Philip Roth. Questo non-metodo non coincide affatto col giudizio di gusto. Fa violenza al testo, come qualunque interpretazione o lettura – soltanto, fa un po' più di violenza del solito, ma si tratta di una violenza visibile e che dichiara le sue motivazioni, esplicitamente. Istituisco, cioè, un movimento che evita l'arbitrarietà della critica del gusto: parto sì da un'impressione fornitami da *Everyman*, ma risalgo indietro, alle ragioni che

giustificano quell'impressione, le individuo all'interno di una nebulosa talmente vasta da contenere entrambi i poli magnetici, le estraggo e le utilizzo come cartina di tornasole per osservare le eventuali relazioni con il testo di Roth e con un momento specifico della produzione rothiana. Da questo lavoro di verifica, traggio conclusioni transitorie, che non pretendono di essere apodittiche quanto al testo di Roth, mentre hanno l'ardire di esserlo circa la valutazione del sistema retorico su cui si regge il romanzo contemporaneo in epoca globale.

b) Il tragico incarnato dalla tragedia classica

Nel fondamentale testo di William Storm, *After Dionysus* [4], ovviamente intradotto e impubblicato in Italia, il docente della Cornell University tenta di esasperare una linea interpretativa sulla tragedia classica, con importi notevoli. Egli individua nella presenza di Dioniso e nella sua tensione a una conciliazione (che Nietzsche vide nell'emersione dell'apollineo) il motivo stesso, il corpo medesimo del dio nella tragedia. La tragedia altro non sarebbe che l'espressione di una necessità di ordine trascendente, nei cui ritmi e strutture il dio stesso è non semplicemente *rappresentato*, ma letteralmente *incarnato*. Si tratta di una forzatura che ha le sue origini in un problematico affrontamento della prima autorità che ci parla di tragedia.

La *quaestio* nasce non tanto dall'ambiguità autorevolissima della celeberrima definizione di tragedia nella *Poetica* aristotelica, che dopo l'enunciazione della nozione di *mimesi* legata al farsi della poesia, passa a nascita e sviluppo della tragedia stessa [5]. Se da un lato Aristotele mette in relazione l'epica omerica con la tragedia, egli sostiene tuttavia che Omero non divenne un creatore di ditirambi. Varrà qui richiamare Gerald F. Else e il suo *The Origin and Early Form of Greek Tragedy*, che sottolinea come, pur essendoci un nesso tra il ditirambo e l'apparizione di Dioniso che si incarna in quel ritmo, tuttavia Aristotele non fa menzione delle celebrazioni Dionisiache o di Dioniso stesso. Va da sé che tutto ciò che nella *Poetica* di Aristotele è stato visto coincide con la nebulosa a-sistemica del ragionamento sul tragico. C'è tuttavia un accecamento progressivo rispetto alla definizione di Aristotele e agli elementi che mette in luce. Termini come *catarsi*, *timore* (in realtà possibilmente traducibile in "terrore"), *amartìa* sono tutti da riguardarsi plausibilmente in una prospettiva iniziatica di ordine collettivo e individuale al contempo, che è andata sfumando nella modernità e ancor più nella contemporaneità. E' qui che l'ambiguità aristotelica si toglie di scena, per fare posto alla miscomprensione di almeno una prospettiva – cioè di quella che porta a vivere la tragedia come veicolo di un inabissamento e di

una realizzazione di ordine metafisico. Se, tuttavia, la metafisica subisce un processo di esteriorizzazione ontologica, il che è effettivamente accaduto nel corso della storia dell'estetica e della critica letteraria, Dioniso diventa un simbolo e non una realtà effettiva metastorica. O, meglio, si inabissa: emerge per sintomi, come cercherò di ravvedere tra le righe di *Everyman* di Roth.

Lo snodo iniziale è dunque solo apparentemente formale. Mentre lo storicista Jean-Pierre Vernant fa risalire comunque la celebrazione tragica nel contesto delle rappresentazioni dionisiache [5], Else distacca l'espressione letteraria da Dioniso, contro l'altrettanto insigne parere di Arthur Pickard-Cambridge, che afferma come "il ditirambo sia primariamente di carattere dionisiaco" e che la forma era "anzitutto e con continuità riguardata e percepita come dionisiaca" [6], al punto da citare una fonte incontestabile, cioè un frammento attribuito ad Archiloco: "So come condurre l'incomparabile canto di Dioniso, il ditirambo, quando i miei spiriti sono intrisi di vino".

Karl Kerényy spinge ancora più in là la tesi, asserendo che "Ditirambo' era uno dei nomi di Dioniso stesso, e questo nome era conferito alla tipologia di canto corale il cui tema originale, se non l'esclusivo, era la nascita del dio" [7].

Mi sto spingendo, in concordanza con la tesi di Storm, nella direzione dell'identificazione tra ciò che accade nella tragedia e ciò che accade a Dioniso e che Dioniso fa poi accadere. L'identificazione sarà radicale e un momento di questo processo evolutivo, che è la tragedia nella sua prospettiva dionisiaca, risulterà a mio parere una chiave di lettura fondamentale per determinare uno strumentario che il romanzo moderno e contemporaneo sembra apparentemente avere perduto, mentre tale strumentario super-retorico di fatto emerge attraverso inconsapevolezza e richiamando la necessità di una ripresa e un rinnovamento della retorica stessa, ammesso che il tragico (*non* nella sua accezione moderna) interessi al romanzo contemporaneo, come la lettura sintomale suggerirà.

Else, nel suo trattato, impulsa questa spinta interpretativa estrema: "Dioniso guarda obliquamente e perversamente il percorso umano con molteplici equivoche mutazioni, non ultime le forme del dio che soffre o dell'eroe". Dioniso non sarebbe nemmeno un dio: sarebbe una *potenza*, secondo Else, che si incarna nel dio in sofferenza o nell'eroe della tragedia (tesi che viene mutuata comunque dal Frazer del 1922, cioè quello del *Ramo d'oro*, che ora non gode del pregio accademico conferitogli fino a qualche decennio fa).

“Nulla a che vedere con Dioniso”: potrebbe apparire una buona sintesi per *Everyman* di Roth. Invece si tratta di un proverbio greco antico, che emerge nel preciso momento in cui i greci stessi si resero conto che qualcosa andava mutando nella tragedia. E mutava dagli inizi. Plutarco, citato da Pickard-Cambridge, afferma: “Quando Frinico ed Eschilo svilupparono il protocollo tragico inserendo tematiche relative a miti e disastri, ci si chiese cosa ciò avesse a che vedere con Dioniso”. Non è dunque al problema storico delle origini della tragedia che si deve guardare, e cioè se essa derivasse in linea diretta o meno dalle celebrazioni Dionisiache, ma a *quale* Dioniso si incarna nella tragedia da Eschilo in poi.

L’osservazione di Else sulla plasticità con cui la potenza dionisiaca assume forme diverse, incarnandosi nella tragedia, è estensibile. Simile estensione, per esempio, è praticata dallo storicismo di Vernant, che compie una mossa teorica e filologica, la quale permette di giungere a una conclusione radicale, che effettua quindi William Storm. Nel saggio “Il dio della finzione tragica”, sempre in *Mito e tragedia nell’antica Grecia*, ecco cosa afferma Vernant: “La connessione della tragedia con Dioniso risiede non tanto in percorsi che per la gran parte ci eludono, ma piuttosto in qualcosa che costituisce la sua modernità per la Grecia del quinto secolo e, anche di più, per noi contemporanei. La tragedia rappresenta in scena personaggi ed eventi che, nella manifestazione effettiva del dramma, acquisirono in ogni apparenza statuto di realtà”. Vernant afferma che il pubblico delle tragedie era benissimo avvertito dell’artificio e della performance attoriale, ma che tale pubblico veniva introdotto in quello che egli definisce “spazio dell’immaginario” in diretta connessione con la *funzione fantasmatica* che l’immaginazione assume già nel *De Anima* di Aristotele. Insomma, “se vediamo nel giusto, affermando che una delle caratteristiche primarie di Dioniso è il continuo confondimento dei legami tra illusione e realtà, la congiura che spinge oltre nel qui e ora, al fine di farci perdere il nostro senso di stabilità identitaria e psicologica, allora l’enigmatico e ambiguo volto del dio certamente sorride verso di noi nel cuore dell’azione recitativa che la tragedia introduce per la prima volta sulla scena greca”.

Premessa maggiore a una conclusione che ci riguarda da vicinissimo: mentre investighiamo il personaggio del dio, accade che ci imbattiamo nel dio del personaggio. E’ la conclusione di Storm: Dioniso è il dio dell’illusione e della finzione, quello che Charles Segal ha definito “il dio di qualunque tipo di illusione finzionale” [11] e che Froma Zeitlin nomina come l’orchestratore dei ritmi tragici, colui che “regola le simmetrie formali, azioni e reazioni, rovesciamenti dei plot tragici” [12].

Un Dioniso più polimorfo che mai, capace di aggiungere una competenza alla sua vocazione metafisicamente proteiforme, che Walter Otto ha fenomenologizzato, individuando segmenti incostanti e costanti, decisivi tutti nella paradossalità e contraddizione che fanno di Dioniso “lo spirito selvaggio dell’antitesi e del paradosso, dell’immediata presenza e della assoluta e remota distanza, della felicità e dell’orrore, dell’infinita vitalità e della più cruenta distruzione” [13].

Nelle *Baccanti* di Euripide (colui che a torto è considerato il tragediografo della modernità illuministica greca, nella estenuante misinterpretazione di moderni e contemporanei a cui sfugge l’idea della potenzialità metafisica e del suo invito iniziatico), Dioniso si presenta in maniera assai simile a come si manifesta la Morte in *Everyman* 1485: “Eccomi, sono arrivato”. Questa subitanità a cui nessuno dei personaggi sfugge non va ulteriormente equivocata: tutto ciò che accade nell’impressionante tragedia euripidea, più eschilea delle tragedie di Eschilo, accade *in* Dioniso. La sua figurazione in forma di divinità, ambigua, confusiva fino a fare mutare il sesso dei personaggi, fa accadere ciò che accade o è accaduto a Dioniso stesso. Chiunque, nelle *Baccanti*, è Dioniso. Mi sto avvicinando a quanto emergerà sintomalmente in *Everyman* di Roth: c’è da osservare il funzionamento di ciò che accade nella tragedia dionisiaca, in questa interpretazione univoca della tragedia come atto della potenza che presiede all’atto finzionale – potenza che, si è visto, è Dioniso medesimo: un nome per una forza efficace, non visibile, che però agisce qui e ora, e sempre, nel mondo.

Bisogna farsi domande. L’attraversamento impone “perché?” pronunciati con lo stesso tono di un bambino che chiede ai genitori i motivi per cui il sale è salato. Questa cautela non avrebbe il minimo senso se noi, oggi, avessimo presente anche un briciolo di ciò che è l’attività metafisica e quali sono i suoi elementali riflessi in ogni tipo di rappresentazione: rituale, politica, artistica.

Chi sono dunque le Baccanti e cosa fanno? E perché lo fanno? Cosa accade a chi è *preso* dalla potenza dionisiaca, a principiare da Dioniso stesso?

Anzitutto c’è il passo dell’*identificazione*: non c’è differenza tra le Menadi che si dedicano al culto di Dioniso e il dio stesso. Questa identificazione, che sconcerza talmente l’uomo moderno contemporaneo da condurlo a porre un’enfasi eccessiva sul fenomeno estatico, è il segno che nella tragedia *tutto e tutti sono Dioniso, compreso Dioniso*.

L’atto orgiastico delle Menadi è vitale in quanto dionisiaco: esprime un desiderio di vivere al di là della morte, che nemmeno viene considerata come elemento reale poiché è pura apparenza, visto che la vita sta dove sta Dioniso dopo la propria morte. La morte si manifesta come reale

solo quando la Menade esce dall'identificazione con Dioniso. Ne esce avendo però compiuto e fatto compiere un determinato percorso.

Questo percorso ha un punto mediano che corrisponde, quasi letteralmente, al “mezzo del cammino di nostra vita” dantesco. In queste orge che, come indica Dodds, “non hanno nulla a che vedere con l'idea moderna di orgia, poiché si tratta di un atto di devozione” [14] che per oggetto ha “l'esperienza di comunione con Dio che trasforma l'essere umano”. Il punto mediano del percorso dionisiaco risiede al cuore dell'esperienza di *omofagia* che le Menadi praticano durante l'*èkstasis*: il loro divorare carne animale ed eventualmente umana nasconde un punto che diventa fondamentale nell'equilibrio dello sviluppo trascendente del personaggio e di Dioniso stesso. In ciò, le *Baccanti* assurgono al ruolo di tragedia archetipica. La tesi è sempre di Kérenyi. La vittima di Dioniso, in Euripide, è Penteo: non crede di avere davanti Dioniso e viene invaso letteralmente dalla potenza dionisiaca. Perché ciò avvenga, egli ripete ciò che è accaduto a Dioniso. Il mito descrive lo smembramento (*sparagmòs*) di Dioniso Zagreo bambino da parte dei Titani e la sua rinascita. E' lo *sparagmòs* il punto centrale dell'iniziazione dionisiaca che avviene nell'esperienza (recitata e osservata) tragica. Osserva Storm: “Dopo avere subito una simile ‘invasione’ di personalità, il personaggio intriso di potenza dionisiaca è fatto a pezzi – non semplicemente ucciso o distrutto in ogni senso, ma propriamente e aggressivamente frammentato e lasciato in pezzi. E ulteriormente, è evidente che ci troviamo davanti a un processo non esclusivamente corporeo. C'è uno *sparagmòs* della mente e del senso di sé nella tragedia, il che è una specifica funzione dell'impulso di Dioniso sul personaggio, un effetto per cui la distruzione dell'identità psicologica di Penteo, al pari di quella corporea, indica una profonda metafora”. Non indica affatto una metafora – semmai un'allegoria, ma non è la sede di divagazioni teoriche in questa direzione. Vale però quanto afferma Kerény: l'antico nome di Dioniso era Penteo e, dunque, il Penteo umano (Kerényi offre l'etimologia del nome Penteo come “uomo che soffre”) è una ripetizione della storia di Dioniso: il che rende *Le Baccanti* la tragedia centrale dell'interpretazione che ravvede nello *sparagmòs* il fondamento ed embricamento del rapporto tra il dio e la finzione che ne rappresenta la vicenda metastorica.

A partire dalla centralità dello *sparagmòs*, cioè dello smembramento o dell'andare a pezzi o del massacro (del perdere i pezzi), potrebbero compiersi investigazioni interessanti: dall'idea aristotelica dei rapporti tra epica omerica e tragedia, interpretabili come contrazione dell'epica che origina il tragico (la tragedia di Achille, le “*disiecta membra*”, la metonimia delle armi

disperse); oppure andare in direzione comparatistica o antropologica, osservando la ritualità funeraria maya o tibetana, che prevedeva e prevede lo smembramento del cadavere.

Tuttavia qui interessa comprendere un unico passaggio: è possibile che lo *sparagmòs* venga interiorizzato al punto da diventare una delle costanti metatemporali di ogni genere letterario che si ponga come tragico? Sto cercando di domandare: lo *sparagmòs* è un essere fatto a pezzi intimo e non semplicemente corporale, che permette di vedere emersioni di questa, che è più che una retorica, anche nel contemporaneo?

Secondo Storm, sì. E' però difficile trovare testi che supportino questa indagine – la ricerca evidenzia una sorta di rimozione in merito, che mi sembra assai significativa. Ricorro a Storm e a Colli, per giustificare tale prospettiva e collocare *Baccanti* e *sparagmòs* e Dioniso dove mi serve. Il punto decisivo, però, lo enuncia un ben noto antichista, probabilmente il migliore di cui disponiamo attualmente in Italia, e devo fare appello alla citazione di una corrispondenza privata per cogliere la suggestione ed edificare il ponte che mi conduce a Roth.

c) Interiorizzazione dello *sparagmos*

Comincio dall'ultimo degli studiosi citati, che è Maurizio Bettini, a cui mi sono rivolto, vista la carenza fondamentale di materia *a livello internazionale*. Dall'altro grande antichista italiano vivente, cioè Dario Del Corno, per motivi di ordine maggiore non ho potuto ottenere risposta. Alla domanda circa la possibilità di uno spostamento dell'accento sull'aspetto psichico dello *sparagmòs*, a partire dalle *Baccanti* di Euripide, ecco cosa mi ha risposto Bettini: “Quanto allo *sparagmòs*: sono d'accordo nello spostarlo dal corpo alla psiche, e per un motivo. Di Dioniso fa parte anche il tema dell'allucinazione, del doppio, della rifrazione. Se leggi le *Baccanti*, vv. 616 sgg., Dioniso racconta che, mentre era nel palazzo, Penteo intendeva legarlo: ma ha legato un toro al posto suo, mentre lui se ne stava tranquillamente seduto. Poi scoppia un incendio (probabilmente un'allucinazione) e Penteo, dopo aver tentato di farlo spegnere, crede che Dioniso sia fuggito. Insomma, tutta la scena è giocata sulle allucinazioni di Penteo, *la cui psiche va in pezzi prima che ci vada il suo corpo*”. Questa osservazione è decisiva: lo è testualmente. Lo *sparagmòs* avviene anzitutto psichicamente. Ho il sospetto che ciò sia in ragione della maggiore vicinanza della psiche al livello “sottile” in cui si manifesta primariamente la potenza dionisiaca. Il corpo è un livello, per la metafisica iniziatica di qualunque ordine (dionisiaco o meno; ma ricordiamo che la metafisica dionisiaca origina il percorso iniziatico orfico, come si noterà in seguito) – è un livello di concretizzazione più pesante e grossolana del piano psichico, detto che

c'è continuità sostanziale tra questi apparenti livelli. Con questa osservazione, su cui tornerò più avanti, cerco di centrare il *buco bianco* a cui lo *sparagmòs* permette di accedere. Ciò che osserva Bettini, in ogni caso, permette di dire che, se lo *sparagmòs* si interiorizza, ciò avviene ritraendo la propria manifestazione più evidente, cioè lo smembramento fisico del personaggio invaso da Dioniso. Essendo Dioniso, nel contesto del presente intervento, un'espressione di ciò che presiede totalmente all'atto di scrittura finzionale e artistica, Bettini dà semaforo verde a un'intuizione che riguarda un ulteriore ritrarsi carsico della figura dello *sparagmòs*: la sua interiorizzazione da parte di chi eredita una tradizione letteraria, poiché è nell'intimo che esso può comunque avvenire.

Su questa convergenza tra l'autore tragico e la potenza dionisiaca (ma è implicato anche anche l'autore contemporaneo, nel suo scivolamento verso l'inconsapevolezza della presenza dell'elemento dionisiaco, cioè verso l'incomprensione del dato metafisico nella scrittura, poiché la metafisica viene slittando via via verso un'esteriorizzazione di tipo confessionale, ideologica, postulativa), concorda Giorgio Colli. Il quale, a proposito delle *Baccanti*, ne *La sapienza greca* osserva che “rotta la sua individualità, il posseduto da Dioniso ‘vede’ quello che i non iniziati non vedono” – cioè vede Dioniso stesso, che è il suo oggetto estatico, ma non lo vede come esterno, non riproduce la triade “oggetto visto–vedere–soggetto vedente”: l'iniziato è Dioniso e quindi vede se stesso. E' così che bisogna intendere in Colli la citazione da Filone a proposito dell'*epoptèia* a cui porta l'*èkstasis*: “i posseduti dalla frenesia dionisiaca e coribantica giungono nell'estasi fino a vedere l'oggetto bramato” – cioè vedono se stessi, o, meglio, vedono il Se Stesso. Lo sguardo deindividualizzato vede il vedere, vede la visione: cioè l'onnipossibilità di ciò che può accadere e dunque essere visto.

Questo stato che definiamo, sulla scorta di Bettini e Colli, “allucinatorio” è, a conti fatti, un'intensificazione del senso di sé e cioè del senso di vivere che si manifesta, agli occhi di chi è fuori da quello stato, come appunto un'allucinazione: ma è un'allucinazione trascinate, in cui è impossibile sapere se ciò che accade è reale o illusorio. Viene riportato nelle *Baccanti* da un messaggero che ha visto le Menadi come, grazie alla loro opera, “sulla terra scorre il latte, scorre il vino, scorre il nettare delle api [...]. Prendendo il tirso, una baccante percuote una roccia, da cui sgorga rugiadosa una fonte di acqua; un'altra batte la terra con una ferula, e per lei il dio manda fuori una sorgente di vino; quelle poi colte dal desiderio della bianca bevanda, con la punta delle dita sfioravano il terreno e ne traevano ruscelli di latte”. Si osserverà come il tempo presente e quello imperfetto convivano perfettamente in questo stato che rende indistinguibile

la Storia dalla Percezione (che è sempre allucinatoria). Sarebbe il “tempo del mito”, formula con cui si è cercato di rinchiudere in un recinto la potenza inesplicabile del dionisiaco: poiché è una potenza che conduce all’inesplicabilità e questo, per una scienza positiva, è inaccettabile.

Ora torno a considerare *Everyman* di Roth e osservo come la fenomenologia mitica di Giorgio Colli avvicini le *Baccanti* euripidee a quella che, a conti fatti, riuscirebbe a essere una parodia ebraico-statunitense del tragico greco. Si entra nella questione sessuale, tanto rilevante per Roth in generale e più specificamente per il Roth senza nome di *Everyman*. Scrive Colli che le *Baccanti* rifiutano pervicacemente ogni rapporto sessuale, risultando invincibili a fronte di qualunque assalto maschile o mosso da satiri. “Il dio non vuole che il desiderio dei suoi invasati giunga a compimento. [...] Il quadro che del culto orgiastico ci dà Euripide nelle *Baccanti* è la più limpida indicazione – talmente ribadita da non lasciare adito a dubbi interpretativi – che qui appunto si apra una frattura radicale alludente alla natura contraddittoria di Dioniso”. Ed ecco una descrizione che si adatterebbe alla perfezione a un *Everyman* davvero tragico: “Questo distacco dalla sessualità che interviene all’apice del suo impeto – nel vero momento della rottura estatica – questo disdegno e disgusto aggressivo, si può anche chiamare un’improvvisa, lacerante intuizione pessimistica sulla vita”. E però in Roth non avviene nessuna rottura estatica (tranne che in un momento specifico della sua opera), il desiderio sessuale non raggiunge comunque mai il compimento perché è ripetuto al di fuori del rapporto con l’estatico o inibito dall’impossibilità di seduzione dovuta alla vecchiaia e alla malattia, e qui sta tutta la concezione pessimistica della vita in *Everyman*.

Siamo a uno stato che precede non l’*omofagia*, ma sicuramente lo *sparagmòs*. E’ soltanto addentrandosi fino al cuore dello *sparagmòs*, che possiamo comprendere la tesi di Colli, per cui la tragedia dionisiaca manifesta una potenza che tende all’apollineo, cioè allo stato in cui si possiede “lo sguardo che vede ogni cosa”. E’ a questo esito che Colli conduce con la sua analisi. Cita Pindaro: “Felice chi entra sotto la terra dopo avere visto *quelle cose* [corsivo mio, ndr]: conosce la fine della vita, conosce anche il principio dato da Zeus”. Scrive Colli: “Allargando un po’ lo sguardo, non dovrebbe sfuggire che l’uso astratto del pronome dimostrativo [cfr: *quelle cose*], per indicare l’oggetto della conoscenza, è nello stile del grande misticismo speculativo [in realtà: della pratica metafisica, ndr] – basta rivolgersi al linguaggio delle *Upanishad* [di cui il *mahavakya*, cioè il detto principale e iniziatico, è “Tat tvam asi”, ovvero “Tu sei Quello” o “Tu sei *Quelle Cose*”, ndr] – proprio perché la paradossalità grammaticale allude alla sconvolgente immediatezza di ciò che è lontanissimo dai sensi”. In pratica, Colli sta costeggiando quel *buco*

bianco che è il centro dello *sparagmòs* e sta indicando l'esito dello *sparagmòs* stesso: l'inqualificabile ed extralinguistico oggetto della visione che vede se stessa, dell'esperienza divina nell'umano. Che, tuttavia si coordina in modo manifesto – anzitutto attraverso la tragedia, attraverso il passaggio a cui lo *sparagmòs* introduce indefinitamente.

La fenomenologia di Colli ci serve ulteriormente per comprendere almeno altri due punti in cui *Everyman*, che Philip Roth lo voglia o meno, diviene parodia della tragedia. Riservo le osservazioni a breve e convoco William Storm, poiché è necessario ora entrare nel *buco bianco* dello *sparagmòs*. L'interiorizzazione di questo elemento è decisiva nel determinare il carattere tragico di ciò che viene scritto e rappresentato – della finzione letteraria tutta: “C'è qui una chiara manifestazione di ciò che può definirsi *legge dionisiaca*, espressa attraverso il dio del personaggio finzionale: coloro che subiscono un fato tragico devono subirlo allo stesso modo in cui lo subì il dio. La tragedia, in questa importante significazione, non si distingue tanto in base alla morte dei suoi eroi, quanto piuttosto in forza del loro smembramento, dalla frammentazione e dispersione, *non soltanto del corpo ma essenzialmente del sé identitario*. Dioniso, alla fine di tutto ciò, non muore affatto [...] e tuttavia il rito del suo smembramento procede nel tempo. [...] Questo particolare attributo di Dioniso – cioè il potere di smembramento – costituisce una qualità che trascende il contesto delle sue antiche associazioni. Se si considera Dioniso non semplicemente come un 'dio' ma come un fenomeno dalle perduranti applicazioni e pertinenza, risulta evidente che ciò che l'arte tragica continua a reiterare lungo i secoli è precisamente *la forza dello smembramento interiore*. E, laddove la morte di un eroe è un evento solitario e culminante (il cosiddetto *telos*, cioè: la fine e il fine), lo *sparagmòs* del corpo e dell'identità può sostenersi essere un processo, un'azione che può prendere il corso di un'intera tragedia – o di più tragedie – per completarsi”. E anche con questa indicazione di Storm è possibile avvicinarsi a *Everyman* di Roth: il nostro eroe solitario che viene ritenuto tragico dai contemporanei, perché la morte sarebbe tragica. Falso avvertimento. *Everyman* di Roth è tragico se e solo se riusciamo ad avvertire, nell'arco testuale, i sintomi di uno *sparagmòs* interiorizzato o effettivamente fisico.

E' infatti questo il pattern tragico identificato da Storm: morte e rinascita, annichilimento e resurrezione. Il tutto in una continuità totale, che relativizza l'elemento della morte. Chi muore per *sparagmòs* realizza l'identità con Dioniso. Esiste solo la vita, soltanto stando fuori da Dioniso si percepisce drammaticamente la morte come dato reale e non apparente. Lo *sparagmòs* è il meccanismo basale di ciò che iniziaticamente è detto: “morire in vita”. Questa morte inerisce

alla perdita del sé psicologico. Violentamente fatto a pezzi, il protagonista (che è un'incarnazione di Dioniso) affronta il terrore di perdere la propria identità personale (che però è, in quanto elemento partecipante alla finzione letteraria, essa stessa un momento del dionisiaco) e riemerge in Dioniso vivente. La realizzazione spirituale prevede il distacco, che provoca *terrore*, dalle qualificazioni del sé identitario, psicologico. E oltre la psiche, cosa c'è?

Questa non è la conclusione a cui giunge William Storm, che osserva, a mio parere abbastanza ingenuamente, che nelle *Baccanti* Penteo muore smembrato e non gli viene promessa nessuna resurrezione (la conclusione di Storm è che lo *sparagmòs* è un elemento di test, che prelude a una di queste due soluzioni: perdita definitiva del sé e della vita, oppure capacità di reintegrazione dell'“io” che è stato spezzato). In realtà, Penteo è Dioniso comunque, ma manca della consapevolezza di esserlo: non lo riconosce quando il Dio arriva a Tebe, finisce per non riconoscersi essendo invasato (arriva a scambiare se stesso per una donna), e conclude la sua vicenda personale con lo *sparagmòs* che sua madre Agave pratica sul corpo del figlio. Il quale, sia chiaro, *sparisce di scena*. Il suo approdo in Dioniso è *sparizione*. Conclusa la vicenda personale, si entra in ciò che trascende il personale: Dioniso fonda il prescelto verso “*Quelle Cose*” in cui ogni umano è indistinguibile dall'altro, laddove non esiste più identità psicologica, ma pura identità – o, come annotava Nietzsche ne *La nascita della tragedia*, pura “Unità”. Al processo apparente di smembramento, che sottintende un attraversamento del terrore della perdita del sé identitario (così sia interpretata la *mimesi* che suscita “timore” nella definizione aristotelica: è il *terrore* della perdita dell'identità), corrisponde un processo di unificazione, che non è nemmeno più un processo, non è rappresentabile, non è raccontabile, poiché esso è e basta, sotteso al tempo, il quale è apparenza e permette la narrazione. Ancora Nietzsche: “La rinascita di Dioniso significa la fine dell'individuazione”. Questa osservazione va tenuta presente per giustificare sintomalmente le modalità di *cutting* del finale di *Everyman* in Roth.

Importa tuttavia l'asserzione di Storm per cui “in un senso, lo *sparagmòs* dionisiaco procura un elemento e una pronta metafora per un processo di frammentazione e dispersione del senso identitario di sé che rimane fondamentale nel dramma tragico lungo i secoli”. Come se, interrandosi la tradizione iniziatica, tuttavia questo pattern dionisiaco continuasse ad agire al di là della consapevolezza autoriale. Storma chiama questo processo “latenza dionisiaca”. Una latenza latitante, che non abbandona la gabbia in cui alligna.

E' esattamente ciò che sto tentando di ritrovare in Roth.

d) Esternalizzazione e incomprendimento dello *sparagmòs*: Memoria, Necessità, Morte

Cosa accade fuori Dioniso? Nulla. Dioniso, che Segal determina come “dio del personaggio e della finzione tutta”, è anche ciò che appare esternamente a Dioniso, ciò che apparentemente non è invasato da Dioniso. Qui interviene la giustezza di una definizione che vede nella tragedia una *mimesis* totale. Non si esce da Dioniso, come noi, vivendo, non usciamo dalla vita. Il passo metafisico che la tragedia compie e fa compiere è proprio relativo all'estensione semantica del termine “vita”: per chi è immerso in una comprensione metafisica del mondo, con tutti i risvolti iniziatici impliciti, la vita equivale alla *sensazione di essere*, e non c'è momento in cui si sia fuori dall'essere – anche se muore il corpo e l'identità psichica, non si è fuori dall'essere, pur non essendo più persona, ma essere inqualificato, pura sensazione di essere. Chi è esterno a Dioniso, non è consapevole di essere costantemente in Dioniso: di qui un equivoco, che è una strumentazione della tragedia, cioè il concetto di errore e di ironia tragica che è l'*amartìa*. Ma di ciò, in seguito.

E' ancora Giorgio Colli a fornire una guida fondamentale per comprendere i funzionamenti, che una mancata appercezione dell'elemento metafisico nell'atto letterario può imporre per, appunto, tragico equivoco. Discutendo della potenza dionisiaca che si incarna nella ritualità orfica, in questo percorso iniziatico che si fonda proprio sullo *sparagmòs* dionisiaco a cui viene sottoposto Orfeo che, smembrato, continua a cantare roteando la sua testa (è il secondo *sparagmòs*, fisico questa volta, che Orfeo subisce dopo il primo, tutto psichico e animico, costituito dalla perdita definitiva di Euridice, per *amartìa*), Colli rileva come “l'apollineità di Orfeo è più sapienziale, quindi sorge non soltanto da un'antitesi, ma anche da un legame con Dioniso”. Le apparenze narrate da Orfeo, il mito stesso che configura rapporti tra deità, altro non sarebbero che l'espressione della potenzialità finzionale presieduta dalla forza dionisiaca: letteralmente un'allegoria, una narrazione infinita che assomma storie di storie per significare l'infinità del non dicibile, e tuttavia mondana, praticabile: cioè l'ineffabilità dell'estasi che porta a esperire, a essere l'ineffabile. Questa metafisica dell'esperienza è esperienziale, e però extralinguistica. Non rappresentata in scena, ma in misteri che hanno tuttavia una loro scena interna, la vicenda iniziatica orfica, osserva Colli, “fa già parte dell'espressione: ciò che vuole esprimere è il divino indicibile, l'estasi misterica. Ma tra espresso ed espressione non c'è un abisso, c'è una continuità, una ripercussione che concede al racconto poetico e ai suoi personaggi la massima carica vitale”. Siamo nuovamente in vicinanza dell'*Everyman* in versione Roth, ulteriormente interpretato in quanto rovesciamento o parodia di questo nucleo tragico

iniziale, fondante e metatemporale. Ciò che avverrebbe, secondo Colli, è che “questa espressione – pur essendo apparenza – dice quello che era la primitiva [e futura, ndr] natura divina, la conserva esprimendola, quindi mantiene la continuità, sostituisce – con un mutamento di forme conoscitive – quella natura con un’altra, apparente [è il gioco di rimbalzo dell’allegorico secondo Benjamin, ndr]”. Ecco il passo che mi interessa, da connettere a quanto avviene, però a livello non metafisico bensì psichico, nella narrazione sull’uomo senza nome in *Everyman*: “Tale mutamento si rivela nel ricordo: è Mnemosine, l’augusta dea orfica, che attinge dal pozzo della visione misterica, e additando il passato riconduce attraverso la poesia – è madre delle Muse – alla grande iniziazione”, cioè porta all’*anamnesis* per come ne scrive Platone, mettendola in correlazione alla *periagoghé*, cioè al ricordo che induce a una conversione. Si tratta di un equivalente allegorico, in quanto esperienziale e diretto a un non sapere indefinito, del meccanismo di *sparagmòs*: l’esito è comunque il distacco dal sé identitario, dopo avere trapassato il terrore e avere conquistato la pietà amorosa (il che richiama il secondo elemento degli effetti catartici in Aristotele) che conduce all’identificazione con il divino nell’umano, qui e ora, nel mondo. E’ chiaro che la funzione del ricordo in Roth, questa continua e piagnucolante restaurazione narrativa di quanto fosse bello vivere senza la malattia che conduce alla morte, diviene un rovesciamento, a suo modo involontariamente ironico, di una simile funzione allegorica che assume la narrazione avente in sé una traiettoria metafisica. E’ una specie di fallimento parodistico di quanto osserva ulteriormente Colli: “L’aver divinizzato a questo modo il ricordo – per cui solo all’indietro il tempo è esaltante – è una decisiva indicazione metafisica. E questo non soltanto per *la conseguenza pessimistica e antistorica* [corsivo mio in relazione a *Everyman*, ndr], ma anzitutto per l’indicazione di un luogo assoluto – che è l’inizio del tempo – e staccato da tutte le altre esperienze:.. Ora proprio questo inizio staccato può di nuovo venire afferrato durante la nostra vita, se riusciamo a spezzare l’individuazione: è Mnemosine che ci rende capace di tanto”. Roth non è però un orfico e tantomeno un uomo interessato a spezzare l’individuazione. Anzi: è la morte come fine dell’individuazione che spaventa tanto il suo “chiunque”. E’ rimbalzando da questo *terrore* che il ricordo viene utilizzato per tornare sì all’inizio del tempo, in un luogo staccato da ora: ma si tratta dell’inizio del *proprio* tempo, del tempo dell’individuo, questa assurdità tutta moderna e contemporanea che viene identificata con la vita della psiche. Ricordare l’età dell’oro è un’esperienza che si connota anagraficamente, quando l’idea della morte, e tantomeno della morte in vita, neanche si affacciava, per un surplus che, più che di vitalità dionisiaca, era di vita dell’inconsapevolezza o

di vita inconsapevole. La carne era bella, la sensazione era bella, l'insoddisfazione sessuale era bella perché sembrava soddisfazione sessuale. Questo stato *pre-sparagmòs* è l'intenzione di Roth, realizzata come si realizza un entimema, un sillogismo a più premesse. Mnemosine smette di essere la madre delle Muse e ne diventa la matrigna. Il ricordo non è veritativo, cioè non è condotto per rammemorare il non rammemorabile, il che permetterebbe la rottura delle barriere identitarie. Al contrario: il ricordo solidifica l'identità acquisita.

Se si considera la declinazione orfica, cioè iniziatica e volta all'*epoptèia*, che scatena la potenza dionisiaca, qui considerata come potenza che sovrintende a ogni atto finzionale e quindi anzitutto a quello letterario, il romanzo di Roth è una parodia continua, un continuo rovesciamento. Ancora Colli: "Il sospetto che Orfeo fosse anche un filosofo [qui: l'equivalente del Maestro iniziatico o del termine medesimo che viene conferito dalle metafisiche orientali, ndr] viene poi confermato, quando a proposito dei primi principi di un'altra teogonia orfica, quella secondo Ieronimo ed Ellanico, leggiamo: '... si chiamava *Tempo senza vecchiaia* [corsivo mio, ndr]... e a lui si era congiunta Ananke [...], incorporea e con le braccia allargate su tutto il mondo, sino a toccarne i confini'. Tempo e necessità: una coppia decisiva di categorie". Anche per Roth: che in *Everyman* fa aspirare il suo protagonista senza nome esattamente al *Tempo senza vecchiaia* e innalzare un rabbioso lamento da Giobbe contro la necessità di una fine dell'identità personale, che per Roth, molto direttamente e laicamente, cioè con modalità estremamente novecentesca e nichilista, è la morte fisica tout court. Un rovesciamento della potenza dionisiaca che presiede alla scrittura, secondo la prospettiva che sto seguendo. Infatti, osserva ancora Colli, "secondo Orfeo, Dioniso non appartiene all'apparenza, e la sua forma di vita – il giuoco [nelle *Upanishad*: "*Lila*"] – è di un altro mondo. Il mito orfico dello sbranamento di Dioniso per opera dei Titani è un'allusione essoterica alla separazione del nostro mondo da quello di Dioniso, e al vincolo che tuttavia ci lega al dio".

Le parodie rothiane esistono soltanto se si considera effettuale una visione del tragico che si incarna nella tragedia delle origini, laddove l'elemento fondamentale risulta essere lo *sparagmòs*, momento di smembramento della supposta unità psichica individuale o comunitaria, soglia del terrore che, superata, permette l'accesso alla reale identità con Dioniso, il demiurgo onnipotenziale che sovrintende all'atto di illusione, cioè all'atto di scrittura. Fuori da questa prospettiva, *Everyman* di Roth è *Everyman* di Roth: un romanzo che continua a fare della mimesi del proprio presente la sua forza e viene conseguentemente definito "tragico" dalla contemporaneità. E ciò perché "il tragico" è fuoriuscito dalla incarnazione della tragedia, e

sembra essersi allontanato, nel corso dei millenni, dalla potenza dionisiaca che è “il dio del personaggio”.

Per giungere a Roth, è dunque necessario identificare di quale “tragico” siamo disposti a parlare noi contemporanei e, semmai, a smentire questo discorso attraverso la rilevazione di sintomi che, senza dubbi impressionistici o incertezze scientifiche, manifestano l’indiscutibile ripresentarsi, sotto la soglia di consapevolezza, della potenza dionisiaca stessa: cioè dello *sparagmòs* interiorizzato e non.

2. *Slittamento del tragico: il tragico contemporaneo come melodramma nell’epoca del nichilismo*

a) Separazione del tragico dal dionisiaco, cioè del tragico dalla tragedia

Accade che, a oggi, “tragico” e “dionisiaco” non siano sinonimi. Uno slittamento è avvenuto e questo slittamento è per me riassumibile molto semplicemente: il portato dell’effettività della potenza dionisiaca come elemento metafisico quintessenziale al gioco finzionale è venuto meno nella percezione da parte della contemporaneità. Ciò non significa che, al di là del sentimento tragico della contemporaneità, il dionisiaco non continui a giocare il suo ineffabile, ma non ineffato, ruolo di conduttore di danze (un altro attributo del dio, peraltro).

La *visione del tragico* sembra avere sormontato la *prassi del tragico*, che tuttavia viene continuativamente evocata. Mentre il tragico, inteso come momento qualificante del percorso che porta alla dissoluzione del sé identitario nell’essere che è la totalità (e quindi istituisce immediatamente un rapporto tra se stessi e la propria fine) si incarnava nel tragico classico, con l’emergere del genere romanzesco, senza stare a parlare della tragedia moderna inaugurata da Shakespeare e condotta ai vertici da Corneille, affiora la domanda se la strumentazione super-retorica, che la tragedia dionisiaca aveva a disposizione, sia a disposizione od ottenga un sostituto all’altezza nel nuovo genere. Il romanzo, cioè, può essere l’incarnazione del tragico? Certamente lo è di *un* tragico: quello contemporaneo, le cui caratteristiche cercherò di enucleare a partire dal *Senso tragico della vita* di Miguel de Unamuno; e tuttavia non è a *questo tipo* di tragico che guardo. L’enfasi che molta narrativa contemporanea pone sul suo carattere di ultima espressione del tragico è a mio avviso comica, se il tragico viene riportato al suo significato originario. Qui si verifica, in epoca presente, lo scivolamento finale dell’effetto tragico (che è *cathàrtis*) nel melodrammatico. E’, in pratica, ciò che fa disperare Stephen King quando legge Hardy o Roth.

Si può ritenere che il tragico contemporaneo non abbia a che vedere, e del tutto legittimamente, con il tragico in quanto sinonimo di dionisiaco. Eppure alcuni pareri piuttosto illustri segnalano questa discrasia come fattore critico da riguardare con cautela. Per esempio, Paul Ricoeur, nel suo *Le symbolisme du Mal* [16]: “L’esempio greco antico non è un esempio tra gli altri; la tragedia greca non è completamente un esempio in senso induttivo, ma l’immediata e completa manifestazione dell’essenza del tragico; comprendere il tragico significa risvegliare in se stessi l’esperienza greca del tragico, non in quanto caso particolare di tragedia, ma in quanto origine stessa della tragedia – il che significa, risvegliare contemporaneamente l’inizio e l’autentica emersione della tragedia stessa”. Ogni tragedia successiva e ogni opera che si pretende tragica, poiché in Ricoeur è presente la distinzione tra tragico e forma incarnata del tragico, tipico dello slittamento di cui sopra – ogni espressione del tragico successiva a quella greca è da interpretare alla luce di quest’ultima o, più correttamente, di questa *prima*: “è scavando l’essenza nella sua manifestazione grecoantica che noi possiamo comprendere ogni altra tragedia in quanto *analogon* della tragedia greca”.

Vernant, dal canto suo, si contenta di osservare la fenomenologia della separazione tra tragico e tragedia, cioè tra tragico e dionisiaco. Egli identifica, nella sua prospettiva storicista, e quindi pienamente moderna e contemporanea, tre livelli di questa “invenzione” che è la tragedia: un livello che punta dritto alle “istituzioni sociopolitiche”, alludendo principalmente alla tragedia come “manifestazione della città che si volge a sé medesima tramite la rappresentazione teatrale, presentandosi essa stessa sulla scena davanti ai cittadini in assemblea”; poi c’è il livello artistico e formale, che sarebbe la tragedia in quanto genere letterario; infine, il piano su cui si consuma il divorzio tra tragico e tragedia agli occhi del moderno, e cioè il livello dell’“esperienza umana” che già non è più comprensiva di elementi metafisici, poiché ciò che resta è “la coscienza tragica”, che Vernant giustifica come consapevolezza dell’instabilità degli eventi umani”, come “presentazione di problemi insolubili”, come “quesiti il cui doppio senso rimane enigmatico sebbene spesso decodificato”.

Si potrebbe risalire, andando a ritroso, al momento decisivo in cui viene sistematizzata questa concezione troppo umana del tragico – e il momento sarebbe Hegel, insieme all’antisistematizzazione (che è in realtà un mascheramento di sistema) della concezione espressa da Schelling circa il tragico, in *Filosofia dell’arte*: “L’essenza della tragedia [già qui è consumata la separazione tra tragico e tragedia, col tragico che sarebbe l’essenza della tragedia e non la tragedia stessa, ndr] è quindi un conflitto in atto e oggettivo tra la libertà nel soggetto da

un lato, e la necessità dall'altro, conflitto che non ha termine con il soccombere dell'uno o dell'altro polo, ma piuttosto tale che entrambi i poli sono manifestati in perfetta indifferenziazione come simultaneamente vittoriosi e sconfitti" [17]. In negativo, possiamo leggere la concezione dialettica del tragico in Hegel, col superamento del tragico tramite sintesi superiore – un processo consustanziale alla formulazione della morte dell'arte.

Kenneth Burke espone il frutto novecentesco dell'occulta sistematica di Schelling, pur riuscendo a evitare lo storicismo di Vernant: fenomeno tragicamente novecentesco, quello di due posizioni antitetiche che costruiscono il medesimo discorso riduzionista. Nel suo *A Grammar of Motives*, scrive infatti Burke: "Il processo incorporato nella tragedia consiste nel fatto che l'azione di chi agisce coinvolge una passione corrispondente, e dal patimento di questa passione sorge una comprensione dell'atto, comprensione che trascende l'atto. L'atto, nel suo essere assertivo, ha richiamato una controasserzione tra gli elementi che compongono il contesto. E quando chi agisce diviene capace di vedere nei termini di questa controasserzione, ecco che egli ha trasceso lo stato che lo caratterizzava all'inizio" [18].

Uno stato di cose che renderebbe inqualificabile il tragico, o lo manterrebbe in una falda acquifera sotterranea, se non si avesse un resoconto preciso di quanto il riduzionismo moderno abbia portato a riduzione il tragico stesso – il che troviamo precisamente nel saggio di Unamuno. Sarebbe troppo stilare una storia dei sintomi del tragico dionisiaco nel genere prosastico moderno e contemporaneo (per esempio, nell'"assalto ai limiti dell'umano, per varcarli" teorizzato e praticato artisticamente da Franz Kafka, o dello *sparagmòs* delle terre interiori devastate che Thomas S. Eliot canta modulando l'intera gamma della super-retorica dionisiaca nel suo poema, o la riconduzione all'*Innominabile* attraverso le progressive dissoluzioni formali emotive cognitive e tematiche della trilogia beckettiana).

Tuttavia, prima di esporre i punti qualificanti ed estremamente volontaristici che caratterizzano ciò che la letteratura contemporanea considera tragico, facendone derivare la possibilità di un romanzo tragico, conviene osservare attraverso le lenti di un interprete particolare – cioè Walter Benjamin, che nella prima (e sottovalutata) sezione del *Dramma barocco tedesco* individua il passaggio dalla tragedia al dramma chiesastico-medievale, e quindi al "morality play" da cui *Everyman* di Roth prende il titolo – aggiungendo una prospettiva, che Benjamin allarga poi a dismisura, la quale anticipa le conclusioni in ordine all'annunciata lettura sintomale del libro rothiano.

b) Storicizzazione del tragico e contromovimento teologico in Benjamin

Si sa quanto l'emblema sia fondamentale, nella dinamica tra simbolo e allegoria, nebulosa teoretica che è il progetto tutto del *Dramma barocco tedesco* di Walter Benjamin. Può dirsi addirittura che tutto il libro è un emblema di *altro*. Nel caso che interessa, è l'emblema di un'allegoria indefinita che ha, per oggetto, l'indefinitezza del tragico nella sua concezione trascendente e al tempo stesso immanente, il che costituisce l'oggetto di quanto investigato sopra.

Accennando alla ricezione della definizione di tragedia secondo l'*auctoritas* aristotelica nel diciassettesimo secolo germanico, Benjamin dà per scontata l'identità tra tragedia e tragico, cioè considera il tragico come sinonimo di dionisiaco, evidenziando l'incomprensione che i drammaturghi e gli ermeneuti barocchi tedeschi allargano a favore della modernità: "Ancora più indicativa è l'indifferenza con cui i manuali di teoria aristotelica trattano dell'effetto tragico. Non che questa parte della *Poetica*, che ha scritto in fronte ancora più distintamente dell'altra la *determinatezza* che il teatro greco attinge al suo carattere cultico [corsivo mio, ndr], doveva essere particolarmente accessibile da parte del diciassettesimo secolo. Eppure, quanto più impossibile risulta la penetrazione in questa dottrina, in cui agiva la teoria della purificazione attraverso i misteri, tanto maggiore sarebbe stato il libero spazio per l'interpretazione [corsivo mio, ndr]. Questa è gracile nel suo contenuto concettuale quanto *perentoria nella deformazione delle intenzioni antiche* [corsivo mio, ndr]". Il tutto si fa allegorico proprio in senso benjaminiano: pare una descrizione dell'operazione che si suppone tragica in *Everyman* di Roth, ma anche dell'attuale vaghissima percezione che l'estetica trae dal tragico che suppone di avere davanti. Insomma, Roth andrebbe percepito come un drammaturgo tedesco del diciassettesimo secolo: un'ucronia che dovrebbe non dispiacere a un autore che ha scritto *The plot against America* e si è permesso di affermare, con irresistibile vis comica, la necessità del ritorno di una forte comunità ebraica in Polonia e proprio in Germania in *Operazione Shylock*.

Benjamin continua la sua osservazione, la sviluppa arrivando al nocciolo della questione: è mediante la misinterpretazione del tragico incarnato in tragedia, cioè del dionisiaco, che si giunge alla sostituzione della Storia al Mito – sostituzione che determina il passaggio dalla tragedia al dramma, che in Benjamin acquisisce tutti i contorni del romanzesco. A questo movimento, il barocco oppone la sua metafisica svuotata: "Nel modo di pensiero teologico-giuridico che è così caratteristico del secolo, si esprime quella dilazionante dilatazione della trascendenza che sta alla base di tutti i provocatori accenti mondani che sono propri del

barocco. Poiché esso ha di fronte, antitetica all'ideale storico della restaurazione, l'idea di "catastrofe". Questa catastrofe che dilaziona la possibilità della trascendenza inizia a delinearsi come china che condurrà allo svuotamento del tragico in epoca contemporanea. È la *catastrofe individuale* che Roth spaccia per tragedia. Di più: Roth è al di sotto del razionalismo teologico con cui il barocco fa i conti, perché non c'è teologia in Roth, ma solo antropologia – cioè un antropocentrismo assoluto, irrelato a qualunque cosa sia estranea al fenomeno umano. La prima antimetafisica radicale che non si converte in metafisica: è l'essenza del nostro presente, è l'essenza della finta arte e della finta tragedia che il nostro presente manifesta come *mimesi* del reale.

Più profondo il disagio del barocco che Benjamin genialmente sintetizza: "L'uomo religioso del barocco si aggrappa tanto al mondo perché si sente trascinato insieme con esso verso una cataratta. Non esiste un'escatologia barocca; e proprio per questo c'è un meccanismo che raccoglie ed esalta tutto ciò che è nato sulla terra, prima di consegnarlo alla morte. L'aldilà è svuotato di tutto ciò in cui spira il benché minimo alito del mondo, e ad esso il barocco attinge una serie di cose che prima usavano sottrarsi a qualsiasi intervento formante e, al suo culmine, le espone alla luce del mondo in forma drastica, per sbarazzare un ultimo cielo e per porlo, quale un vuoto, nello stato di poter annientare dentro di sé, con catastrofica violenza, la terra. [...] Le forme anche più esaltate del bizantinismo barocco non dissimulano neppure la tensione tra mondo e trascendenza". E così Benjamin ha individuato le condizioni di decadenza del tragico nella contemporaneità, ha trovato l'anello di mezzo tra il tragico dionisiaco e il tragico nichilista del Novecento e di certo nostro presente.

Questo anello di mezzo ha un inizio. Questo inizio riguarda *Everyman* 1485. Benjamin lo sa e lo scrive a chiare lettere. Inizia affermando che, ad altezza barocco, "non occorre un'analisi più profonda per rendersi conto di come in ogni dramma della tirannia si dissimuli un elemento caratteristico della tragedia martirologica". Con ciò, il "dramma della tirannia" tipico dell'epoca barocca è messo in connessione con un'incerta forma di tragedia martirologica. Quale? La risposta non dà adito a dubbi: "Si dovrà pensare alla parentela del dramma barocco con quello chiesastico-medievale, come risulta dal comune carattere che deriva dalla Passione". Con ciò, Benjamin consegna ai "miracle play" e ai "moral play" medievali-chiesastici l'eredità scaduta del tragico dionisiaco, il momento in cui il tragico si distacca dalla tragedia. Questo, per quanto concerne il passato. Tuttavia Benjamin esprime il presentimento che connota il futuro: "Nel testo di Vincenzo di Beauvais la distinzione tra poesia tragica e poesia comica: 'Est autem

Comoedia poesis, exordium triste laeto fine commutans. Tragoedia vero poesis, a laeto principio in tristem finem desinens'. Che questo triste accadimento si proponga attraverso le battute di un discorso oppure attraverso *il flusso della prosa* [corsivo mio, ndr] è considerata una differenza pressoché irrilevante". Non è irrilevante per Benjamin, e nemmeno per il discorso che qui si sta facendo: in questo passo benjaminiano si enuncia il passaggio dal testo teatrale a quello romanzesco, erede del tragico che si è distaccato dal dionisiaco.

Per Benjamin, il futuro dell'espressione tragica, che non manifesta più alcuna consapevolezza della realtà metafisica, è il flusso di prosa: è il romanzo.

c) Il tragico moderno: il modello Unamuno

Per "tragico moderno", proprio seguendo il Benjamin del *Dramma barocco*, intendo il tragico che si manifesta in quel romanzo contemporaneo che i critici interpretano come romanzo tragico. O, se non lo interpretano come tale, sono gli autori a fare di tutto per mostrare legami con il tragico, attraverso evocazioni ingiustificate dell'eco classica, impercepita se non attraverso la rovina a cui non si riesce più a dare senso e che nemmeno inquieta, in quanto è classificata. Il tragico del nostro presente è infatti un tragico individuale, superomistico: è il senza nome di *Everyman* o, peggio, il Max Aue delle *Benevole*, in cui la tragedia avrebbe come eroe lo stesso Aue e non i milioni di sterminati dai nazisti, mediante una prosopopea che garantisce come veritativo il quesito che si spaccia come storico, ma che non può esserlo *ora*, circa la possibilità che ogni lettore, sotto il nazismo, potesse o meno diventare egli stesso come Aue. Una sovrapposizione indebita di temi, talmente seri da trarre in inganno. In *Everyman* di Roth è il morire: secondario è il perché e il come si muore, il racconto e la forma del morire, il tragico che colloca in un percorso di potenza la morte come apparenza. In Littell è l'essere colpevoli dell'inarrivabile sterminio novecentesco: poco importa come si articola la narrazione, se essa è in grado di veicolare una simile ipotesi accusatoria nei confronti del lettore e, cioè, se Littell sappia davvero narrare. Riassumendo: si ignora se, attraverso il romanzo contemporaneo tragico, si giunga a *catharsis*, per l'esperienza di attraversamento di terrore e pietà amorosa, secondo la significazione pregnantemente metafisica che la definizione aristotelica esige.

Il prototipo di questo tragico insulsamente individuale è la parte a-confessionale (cioè non ancora involuta nelle spirali cristiane) del saggio di Miguel de Unamuno, *Del sentimento tragico della vita* [19]. E' il filosofo Fernando Savater, nella prefazione all'edizione italiana, a fare coincidere il sentimento tragico della vita di Unamuno con quello del senza nome che Roth

racconta in *Everyman*: “Nel narcisismo trascendentale di Unamuno si possono distinguere due inquietudini radicali: l’ansia di immortalità e l’ansia di un conflitto polemico. Entrambe, com’è ovvio, si fondano su propositi di autoaffermazione, addirittura di godimento del proprio io.

Che don Miguel non desiderasse morire, così come che rifiutasse l’astratta consolazione di forme di sopravvivenza impersonali, non è altro che un modo per asserire con intenso *pathos* di voler continuare a essere se stesso – in corpo, anima e memoria – per sempre; che non avrebbe trovato pace né in questa né in un’altra vita, se non nella gloria pugnace, nella disputa, nello sforzo e nella contraddizione; significa che non percepiva il suo io come qualcosa ricevuto passivamente e conformato ai requisiti dell’esistere, bensì come un trofeo da conquistare a se stesso per poi adattarsi al resto dell’universo, come un sigillo indelebile o uno stendardo vittorioso”. Sembra una recensione alle intenzioni di Roth e a quelle del suo Chiunque. Ed è tutto il tragico che si potrà ricavare da Unamuno e dalla contemporaneità: “io”, in quanto individuo, non voglio morire; gli altri muoiano, la loro morte è occasione per riflettere su di loro e mai su me stesso, non esiste problema finché la morte non bussa e, quando bussa, io non risponderò come il ricco che deve morire nell’*Everyman* 1485 – non mi farò mai una ragione che “io” possa morire [detto alla prima e contemporaneamente alla terza persona, ndr].

E’ da tenere presente la nozione di “narcisismo trascendentale” (non: “trascendente”) che Savater individua come impalcatura fondamentale che definisce il campo magnetico in cui si svolgono le pulsioni che pongono l’individuo in uno stato di percezione dell’esistenza come dotata di senso tragico. E’ una perfetta definizione non tanto della postura fondamentale dell’autore Philip Roth, che qui importa fino a un certo punto, quanto dei personaggi messi in scena nei suoi romanzi, e più di tutti dell’uomo privo di nome in *Everyman*. Questa coappartenenza al tragico inteso modernamente, stipula un patto tra il sé e la psiche, che è l’identità, patto che lascia fuori la realtà, la quale viene percepita in maniera assolutistica: o come cornucopia vitale a cui attingere o come assenza necessitata che induce dolore. In ogni caso, questo patto che costituisce il “narcisismo trascendentale” ha un nome: *attaccamento*. E’ un attaccamento alla propria identità (corporea, emotiva, psicologica), che rigetta la prova di realtà in quanto la realtà propone la morte e l’avvicinamento all’estinzione identitaria. Si configura così un rovesciamento totale della parabola confessionale esplicitata nel “moral play” *Everyman*, laddove la Morte domanda all’individuo, che non viene trattato in quanto semplice individuo, di dismettere l’attaccamento a se stesso, alle proprie conquiste materiali ed emotive e psicologiche.

La parabola *Everyman* 1485 è l'esatto opposto di quella che sembra (e non è) parabola *Everyman* di Philip Roth.

Un simile atteggiamento coinvolge comunque l'autore. Il "narcisismo trascendentale" è tale perché avviene un'esplicita e intenzionale sovrapposizione delle intenzioni autoriali al testo che, secondo canoni universali, costituisce comunque un'eccedenza rispetto alla poetica e alla volontà dell'autore di dare forma definitiva a quanto ha da trasmettere. Sostiene Unamuno che "la filosofia è diffusa e quasi liquefatta nella letteratura", ed è proprio questo spiraglio che sembra aprire le possibilità di una lettura secondo la specola di ciò che non è intenzionale, se si tiene presente la ricerca del tragico, e di *quale* tragico, nella letteratura stessa da Unamuno in poi. Viene in pratica certificata questa evoluzione, che ai miei occhi ha tutto l'aspetto di una involuzione: dal tragico che è *identico* alla tragedia si passa al tragico che si separa, in quanto concetto e visione del tragico stesso, dalla tragedia; la tragedia separata dalla visione del tragico ha alcuni eredi [vd. Benjamin sopra, ndr], tra cui i "moral play" medievali-chiesastici e, sempre secondo una linea di progressiva scomparsa della possibilità di trascendenza implicita nella tragedia, nei drammi del barocco benjaminiano (non di quello elisabettiano: poiché Shakespeare è un discorso a parte, che non si compie in questa sede, pena l'estensione quasi indefinita del presente intervento); il teatro barocco, che esprime una trascendenza in forma di impossibilità, trapassa nel "flusso di prosa", di cui il genere romanzesco è l'esponente più dilagante; il genere romanzesco, nella contemporaneità, sussume in sé una possibilità del tragico come visione del tragico e non come tragico dionisiaco, secondo la declinazione di un "narcisismo trascendentale" che ha in Unamuno il suo più folgorante esponente, qui utilizzato in via emblematica, poiché quasi tutta la riflessione esistenzialista prima e strutturalista poi esprime una visione del tragico praticamente identica a quella di Unamuno, negli effetti.

Tutto, in sintesi, ruota intorno allo slittamento del tragico verso il *morale* modernamente inteso; e, di pari, allo slittamento dell'elaborazione dell'attaccamento a sé verso la nozione di individuo. Golden e Harrison, nel loro commento alla traduzione americana della *Poetica* di Aristotele [21], giungono a ben sintetizzare questo processo, che conduce direttamente a Roth, indicando come l'*ethos* tragico addivenga all'esplorazione del sé identitario e dell'interiorità, nella pratica letteraria tragica moderna e contemporanea. Hardison descrive le basi aristoteliche della caratterizzazione dei personaggi come "pre-disposizione morale", il che sembra condurre a connessioni con l'indagine psicologica nel contemporaneo, mentre l'intento di Hardison è di indicare le *tipologie* che Aristotele definisce nella *Poetica*. Questo contrasto viene sottolineato quando Hardison

insiste sul fatto che “nulla potrebbe dimostrare con maggiore ovvietà la differenza tra la disposizione morale del personaggio moderno e l'*ethos* tragico in Aristotele quanto il fatto che l'*ethos* stesso è distinto con absolutezza dal ‘pensiero’”. Lo slittamento verso il “narcisismo trascendentale” è così riassunto da Hardison: “La caratterizzazione del personaggio tragico secondo Aristotele può essere riguardata come ‘pre-disposizione morale’ basata su fattori quali l’età, il genere sessuale, il ruolo sociale, la nazionalità. Il termine ‘morale’ viene fatto rientrare nella definizione per la semplice ragione che la maggior parte di quanto oggi ricade in ambito psicologico era incluso, per i pensatori antichi e rinascimentali, sotto l’etichetta della ‘filosofia morale’”.

Si aggiunga a questa distinzione, che fa la storia della separazione progressiva tra tragedia e concetto del tragico, il richiamo del critico antichista John Jones, che nel suo *On Aristotle and Greek Tragedy* pone una barriera, filologicamente inattaccabile, tra la tendenza, successiva alla separazione tra tragedia e visione del tragico, a esplorare l’individuo (il che fa il tragico romanzesco contemporaneo) e l’azione come centro metafisico della tragedia secondo Aristotele [22]. Muta cioè il focus: laddove l’azione aristotelica conduce a un’esperienza della coscienza intesa come senso di essere al di là delle qualificazioni psicologiche, nel moderno e contemporaneo l’azione è al servizio dell’esplorazione di una coscienza psichica, per quanto “segreta, interiore, interessante” e soprattutto “legata all’individuo”.

Dioniso si interroga a favore di un’unità monadica astratta: non è più l’individuo in quanto apparenza che è il punto di partenza di un percorso teso a raggiungere il distacco da ciò che appare reale ed è illusorio; è invece l’individuo come dato primario e ultimativo, che sarebbe eternamente concreto, se non intervenissero il dolore e la morte, che comunque non ne mettono in dubbio la consistenza ontologica.

E tuttavia qualcosa permane. György Lukács, in *L’anima e le forme* [23], compie, stando a quanto ne scrive Franco Fortini nella postfazione, “l’indagine delle ‘strutture dinamiche significanti’ che Lukács chiama ‘forme’ delle differenti modalità privilegiate nel rapporto tra anima umana e assoluto. [...] Una di quelle forme o ‘strutture significative’ ha particolare rilievo in quest’opera: quella della ‘visione tragica’, recuperata attraverso i rapporti tra ‘individuo’, ‘autenticità’ e ‘morte’, nella definitiva irrilevanza e inautenticità della esistenza mondana”. E’ dal materialista Lukács che recuperiamo, in pieno Novecento, la metastoricità dell’elemento metafisico del tragico dionisiaco. Secondo Lukács, l’essenza della tragedia resta comunque “il senso di sé”, la forza che “travolge qualunque cosa sia meramente individuale” e che “eleva ogni evento allo

stato di destinalità”, che all’estremo conduce alla suprema affermazione del “sé” e al contempo all’assorbimento del sé nel “Tutto” ed è questo motivo a costituire il *telos* tragico, cioè “il termine trascendente della tragedia”. Per Lukács, e molto correttamente, è questa “la metafisica della tragedia”. Il “senso di sé” non è affatto l’“io”, e le affezioni individuali non sono sufficienti a determinare la presenza del tragico in letteratura, finché non si manifesti la potenza che governa l’illusione e il trascendimento dell’illusione. In Lukács, il “se stesso” è Dioniso.

E in Roth?

3) Sintomi del tragico dionisiaco in *Everyman* e Operazione Shylock: il ritorno dello sparagmòs rimosso

a) *Everyman*

Nel suo saggio sulle *Baccanti*, Ian Kott [24] osserva come “al culmine della tragedia, quando il messaggero racconta del corpo dilaniato di Penteo, la danza diventa spasmo”: è il momento in cui “il coro delle *Baccanti*, come in un rito iniziatico, scopre il *tremendum*” e cioè, secondo il richiamo che Kott effettua dall’Eliade di *Mythes, rêves et mystères* [25], “la rivelazione quasi simultanea del sacro, della morte e della sessualità”.

Non è ciò che accade in *Everyman*. Nel romanzo di Roth la rivelazione è negata, semplicemente perché non c’è alcun sacro da rivelare, la sessualità è data per già svelata e addirittura irrecuperabile nel momento in cui si annuncia l’apparire palese della morte, attraverso una lunga malattia e l’osservazione della patologia devastante in chiunque accompagni la vicenda, finale e mnemonica, dell’uomo privo di nome che fa da protagonista.

E’ invece ciò che accade in *Everyman* 1485, se Ian Kott annota questo passaggio fondamentale: “Nel medioevo le tragedie di Euripide dovevano essere interpretate come misteri e miracoli, dal momento che un poeta latino del XII secolo utilizzò un frammento delle *Baccanti* per descrivere il seppellimento del Cristo. Il testo delle *Baccanti* ci è giunto in un manoscritto mutilo ed è solo grazie all’anonimo poema *Christus patiens* che possiamo colmare una lacuna nell’epilogo della tragedia”. Tale frammento è abbastanza significativo rispetto allo svuotamento che *Everyman* di Roth compie rispetto all’*Everyman* 1485: “Vieni, vecchio, lasciaci mettere nel modo giusto la testa dell’uomo tre volte sventurato e ricostruire l’intero corpo il più armoniosamente possibile. O viso carissimo, o giovani guance, guarda, con questa coperta ti nascondo il capo e gli arti segnati e sanguinanti”.

Nulla di ciò in Roth. *Everyman* è strutturato per tre quadri, che in realtà sono poi *quattro*: c'è la sepoltura del cadavere dell'uomo senza nome, il funerale agghiacciante; c'è un vuoto silenzioso che *separa*; c'è il racconto che riprende le memorie della fase terminale dell'esistenza del protagonista (il quarto quadro corrisponde, nella prospettiva di questo intervento, al taglio netto del finale e all'introduzione del bianco finale – di nuovo un silenzio, non propriamente della medesima natura di quello posto all'interno del testo).

Questa pietà dell'altro nei confronti del morto, così evidente nelle *Baccanti* e nel suo erede *Christus patiens*, è in Roth decisamente negata. Anzi, è rovesciata. I figli maschi, i figli del primo matrimonio del protagonista di *Everyman* letteralmente e molto banalmente lo odiano, come in un Edipo dilatato e privo assolutamente di elaborazione, e il loro astio emerge nel gesto finale, che è un contraddittorio alla pietà tragica euripidea: “Il più giovane, Lonny, fu il primo ad avvicinarsi alla fossa. Ma appena ebbe raccolto una zolla di terra *cominciò a tremare in tutto il corpo* [corsivo mio, ndr], e diede l'impressione di essere lì lì per rigettare. Era stato preso da un sentimento per suo padre che non era antagonismo, ma che il suo antagonismo gli impediva di sfogare. *Quando aprì la bocca, non ne uscì che una serie di rantoli grotteschi, facendo sembrare probabile che la cosa che lo possedeva, qualunque cosa fosse, non lo avrebbe mai lasciato* [corsivo mio, ndr]. Era messo così male che Randy, il figlio maggiore e più determinato, il figlio che faceva le ramanzine, venne immediatamente in suo soccorso. Tolsse la zolla di terra dalla mano del più giovane e la gettò sul feretro per tutt'e due. E quando si accinse a parlare, trovò in un attimo la vena giusta. – Dormi bene, papà – disse Randy, ma *la sua voce era terribilmente priva di ogni nota di tenerezza, dolore, affetto o smarrimento* [corsivo mio, ndr]”.

Appare, dunque, il contrario del *telos* tragico. Anzitutto perché il *telos* tragico sta alla fine, mentre qui la fine sta all'inizio. Poi c'è l'inversione tra vivi e morti: laddove nelle *Baccanti* è un vecchio a seppellire un giovane che è stato smembrato, qui sono due giovani a pezzi che seppelliscono un vecchio pieno di pace-maker. Infine c'è la pietà: nelle *Baccanti* è intensa ed è essa che fa del cadavere il protagonista del *telos*, in *Everyman* non c'è nulla di tenero né di empatico, e i protagonisti non sono il morto, ma i viventi che seppelliscono.

Ora, tutto ciò è vero, ma a una lettura che viola con forza il testo, alla ricerca di elementi qualificanti e però non arbitrari, è anche falso. Anzitutto il fratello minore: è letteralmente preso da uno spasmo, proprio come il coro delle *Baccanti* alla scoperta del cadavere. E' chiaro che si trova davanti a qualcosa di *tremendo* e, anche se Roth si impegna a darne una spiegazione psicologica (“Era stato preso da un sentimento per suo padre che non era antagonismo, ma che

il suo antagonismo gli impediva di sfogare”), il che dovrebbe garantire l’assenza di tragico dionisiaco, cioè di orizzonte trascendente, tuttavia a Roth stesso sfugge un’espressione che più dionisiaca e tragica non si potrebbe reperire. Lonny è infatti preso da uno stato che abbiamo bene in mente, ormai: “la cosa che lo possedeva, qualunque cosa fosse, non lo avrebbe mai lasciato”. Un *invasamento inqualificato*. Una potenza estranea letteralmente *occupa e prende possesso* del figlio del non tanto caro estinto. Infine, *ex converso*, quanta pietà ed empatia deve conoscere chi scrive che “la sua voce era terribilmente priva di ogni nota di tenerezza, dolore, affetto o smarrimento”? Se davvero a priori fosse assente la percezione della pietà, sarebbe impossibile descrivere tanto assolutisticamente la mancanza di empatia.

Ciò non significa che un tragico di ordine dionisiaco (nell’accezione fin qui investigata) si manifesti in *Everyman*, o, peggio, che elementi rilevabili di quest’ordine facciano di *Everyman* un romanzo tragico. Tutt’altro. Qui si sta tentando di osservare se il testo offre supporti di tracce di un tragico di cui l’autore non è affatto consapevole o, se ne è consapevole, non ne approva minimamente il portato. Abbiamo già osservato le abissali distanze tra *Everyman* e il tragico arcaico. Ora si ricercano le prossimanze eventualmente rimosse.

E’ lo stesso Kott che viene utile per ribadire, in una sintesi fulminante, la distanza ma anche l’opportunità di una simile *quest*: “La morte e la resurrezione del dio sono nelle *Baccanti* un segno simbolico, mentre sono reali lo strazio e la morte dell’uomo”. Detto che *Everyman* di Roth è la storia dello strazio e della morte di un uomo considerati come reali, il giudizio di Kott il contemporaneo, che inverte il simbolico con il reale, dà adito a ravvedere se sussistono nel romanzo rothiano alcune tracce del simbolico. Si tratta di un preciso simbolico che qui si cerca: è anzitutto lo *sparagmòs*. Giungo alla conclusione che lo *sparagmòs* governa, nella più totale cecità autoriale, l’intero racconto mnestico sul protagonista senza nome di *Everyman*. C’è infatti da considerare (evitando l’onda anomala che un simile argomento porterebbe dietro a sé, visto che su quanto sto per affermare si sono sprecati fiumi d’inchiostro e di pixel, e sono fiumi che in parte affluiscono reciprocamente, mentre in parte fanno cozzare le proprie correnti l’uno contro l’altro), c’è da domandarsi chi sia il narratore dei ricordi del protagonista di *Everyman*. Si tratta di uno sguardo disincarnato che è stato variamente denominato, e che porta tutte le tracce di una solida funzione narratologica, definita “narratore onnipotente”. E’ uno sguardo disincarnato, onnipresente, che entra nella testa del personaggio e ne esce quando vuole, capace di descrivere dall’interno e dall’esterno. Gioca con la finzione come se ne fosse il dio. E’ uno spostamento piuttosto decisivo all’interno dell’opera rothiana. Solitamente Roth utilizza, *tranne*

in un caso, un alter ego per narrare (Zuckerman è il più celebre), o direttamente e più tradizionalmente un personaggio configurato “a sagoma psichica”. Va detto che l'intento di Roth è quasi sempre speso all'insegna di esercitare un'ironia difensiva, un cinico sarcasmo, nell'avverarsi di qualcosa che è tragico per contrasto. Avviene questo movimento per il personaggio dello Svedese in *Pastorale americana*, così come avviene soprattutto ne *La macchia umana* ai personaggi di Coleman e dell'ex veterano del Vietnam in piena sindrome da stress post-traumatico. Tutto *Il teatro di Sabbath*, a partire dal titolo, evidenzia che siamo sempre su una scena e che esiste uno sguardo capace di vedere lo spettacolo: che è sempre tragico e comico, ma nel senso in cui per un contemporaneo il tragico è “narcisistico trascendentale” e il comico esprime un'ironia aggressiva, che la retorica psichica ci avverte essere una difesa, un allontanamento dal dolore, una presa di distacco – in pratica, il verbo postmoderno, che fa dello scetticismo e dell'allontanamento la barricata definitiva contro la tragedia. Barricata che, tuttavia, manifesta crepe.

Consideriamo, per esempio il seguente passo di *Everyman*:

“Spiegò a Nancy, quando gli chiese del suo lavoro, di avere subito ‘un'irreversibile vasectomia estetica’.

– Qualcosa ti rimetterà in pista, – disse lei, accettando quel linguaggio iperbolico con una risata assolutoria”.

Possiamo passare oltre senza guardare in profondità, ma l'incredibile serie di operazioni cardiache che subisce il protagonista dovrebbe sollevare perlomeno qualche sospetto. Siamo dotati della conoscenza delle cause, e quindi di un'eziologia precisa, che include il riconoscimento dei sintomi. Il linguaggio che la figlia del protagonista percepisce come “iperbolico”, non lo è affatto: è reale. Però è apparente, se Nancy lo giustifica come illusorio – un'illusione che ha certamente una considerazione psicologica a motivarla. E tuttavia ci troviamo di fronte a un'apparenza illusoria che è reale. Si dà il caso che questo sia precisamente un pattern minimo di *sparagmòs*. Il termine “vasectomia”, come molto gergo medico, mantiene evidente la sua radice etimologica, che è di origine grecoantica, e per questo assume una funzione esotica e drammatica al tempo stesso. Qui è convocato il verbo *tèmmo*, che significa tagliare, e viene impiegato a proposito del corpo. Non basta: il taglio cardiaco è “irreversibile”. E' questo che fa scattare la percezione dell'“iperbolico”. Tale percezione è difensiva: la figlia ride e assolve. Poiché nell'irreversibilità del taglio del corpo si presenta un fantasma di morte, ma non di morte inqualificata: è precisamente un inizio di *sparagmòs*.

Si compie in *Everyman* un processo del tutto peculiare: l'uomo è fatto letteralmente a pezzi, mediante la modalità contemporanea che la tecnologia ci offre: si tratta di una modalità *invasiva*. E' l'infinita teoria, che strema, di introduzione nel corpo di pillole antidolorifiche e sostanze chemioterapiche, di pace-maker e divaricatori cardiaci, di cateteri e by-pass e defibrillatori. L'effetto è comunque quello di vedere *il proprio corpo che va a pezzi*. E' questa la tremenda malattia che il Chiunque di Roth lamenta in maniera quasi irritante: "La vecchiaia è un massacro".

Tanto più ciò accade, quanto più si alza la resistenza offerta da una memoria che non è la Mnemosine madre della Musa letteraria: è proprio il contrario dell'*anàmnesis* che predispone, nella tragedia tragica, al distacco dall'identità. E' come se, in presenza del fantasma del tragico dionisiaco, si alzasse in *Everyman* l'intensità di un ricordo che è antimetafisico, tutto teso alla preservazione dell'identità psichica, questa illusione che la morte rende automaticamente apparente e fugace: "Mio dio, pensava, che uomo ero una volta! Che vita avevo intorno! Che forza avevo dentro! Nessuna 'alterità' da avvertire! Una volta ero completo: ero un essere umano". Un ulteriore *totale* rovesciamento della tragedia tragica - rovesciamento che però la inverte: il personaggio di Roth è omologo di Penteo, in quanto non riconosce Dioniso. L'"io" di una volta è descritto come l'Unico a cui mira il percorso dionisiaco o quello iniziatico orfico: è privo di alterità, è completo e dispone di una forza interna, di una potenza che regge stabilmente l'assolutezza dell'uno. Tutto ciò, in salsa antimetafisica, diventa una parodia di Dioniso stesso. La necessità della morte, e la non necessità della malattia avvertita però come un colpo necessario (mentre qualche personaggio potrebbe morire in un incidente, come capita peraltro ne *La macchia umana*), sono gli elementi che determinano il rovesciamento: comunque invasato da Dioniso e sotto *sparagmòs*, ogni personaggio enuncia con lucidità quanto sia terribile il massacro della vecchiaia. Lo *sparagmòs* è fisico, ma non allucinatorio – al limite permette sfogo confusivo di emozioni, di fronte al dolore. Ma chiunque è lucidissimo, è lucidissimo perfino l'amico del protagonista che viene ricoverato in clinica psichiatrica e risponde al telefono minimizzando. Questo minimizzare fa il melodramma.

Tutta la retorica di *Everyman* è melodrammatica. Il tragico contemporaneo non è tragico affatto: prelude a un'azione inesistente e a un cospicuo pensiero, che si attorciglia intorno all'"io", entità che è la traccia prima e ultima che il nostro distorto umanesimo è disposto a concederci, privandoci di qualunque consolazione nel momento in cui si prospetta l'evaporazione egoica.

E' melodrammatica la lucidità con cui la seconda moglie del protagonista, Phoebe, sotto ictus, descrive la difficoltà che la paresi comporta. Viene quasi da ridere a fronte di questo

melodramma, capace di eiettare frasi come: “Lui attese, mentre le lacrime le scorrevano sul viso e Phoebe lottava per finire la frase”. Questo non è Roth: è Harmony. E come Phoebe, sul letto d’ospedale, affronta l’argomento della paresi: una definizione talmente ridicolmente tautologica che, davvero, c’è da chiedersi se abbiano ragione i critici tanto entusiasti di Roth a sostenere la grandezza di questo autore: “– La paralisi è terrificante, – gli disse lei”.

E tutto ciò accade non a caso. Mentre l’amico in clinica psichiatrica minimizza sulla sua condizione, è il protagonista che manifesta una percezione empatica, la quale ha in sé la traccia della questione tragica, il *buco bianco* dello *sparagmòs*: “Dopo avere riagganciato, si chiese: sapeva che ero io? Ricordava veramente ciò che ricordavo io?”. Qui il protagonista si immedesima nell’alterità che da giovane tanto lo infastidiva ed è costretto a mettersi nella posizione di chi sta perdendo l’“io”, di chi sta affrontando l’attraversamento del terrore implicito nello *sparagmòs* – cioè la perdita dell’identità.

Eppure la renitenza all’emersione della consapevolezza che si sta prospettando non la fine di una realtà, ma la fase terminale di un’apparenza, causa una resistenza assoluta, tale da investire perfino la malattia, che fa le veci del messaggero mortale dell’*Everyman* 1485. La malattia diventa il canale della libertà assoluta: “Quando mi sono ammalato di cancro quasi tutti i miei blocchi se ne sono andati. Ora faccio quello che voglio”. Il che significa: sono “io” più che mai. Perfino in prossimità della morte, in mezzo alla malattia, “io” non voglio morire, “io” mostro segnali di una vitalità assoluta.

E in gioco è la letteratura. A questa ricetta antiblocco enunciata dall’amico Ez, il protagonista risponde: “E’ una terapia brutale per il blocco dello scrittore”. Questo pubblicitario che troneggia insopportabilmente in *Everyman* è una metonimia vivente nella finzione: sta per lo scrittore. E’ tutto quanto rappresenta la letteratura oggi. Le sue velleità artistiche sono tali: velleitarie cioè. Egli non aspettava altro che il momento per dipingere e si trova a essere un dilettante a cui non interessa minimamente del momento creativo. E’ lo *Zeitgeist* contemporaneo, una visione presbiteriana, borghese in assenza di borghesia effettivamente senziente, che trova rappresentazione emblematica in *Everyman*: questo protagonista dice di sé che “dissolvere famiglie era la sua specialità” e che aveva privato i figli “di un’infanzia coesa”.

A nulla vale il fatto che, quando si appalesa l’appercezione che è sotto lo scacco di un destino, questo elemento del tragico della tragedia antica, la reazione è tragica: è la medesima reazione di Elettra e Oreste sulla tomba di Agamennone, a cui si aggiunge però la quintessenziale negazione che a priori, nel testo, si è già invasati dalla potenza dionisiaca: “Alla constatazione di

tutto ciò che aveva spazzato via, per conto proprio, apparentemente senza valide ragioni e, peggio ancora, contro le sue intenzioni, *contro la sua volontà*, [...] all'umiliante constatazione che si era degradato non soltanto fisicamente, *diventando la persona che non voleva essere* [corsivo mio], cominciò a battersi il petto col pugno, colpendosi al ritmo dei rimproveri che si rivolgeva e mancando di millimetri il defibrillatore". Un passo interessante: è una *trenodia* anticipata. Il ritmo dei colpi è quello dei rimproveri e manca solamente la specificazione che il piede di questo ritmo è giambico e compone un ditirambo. Questo misconoscimento di sé è finalmente il segnale dello *sparagmòs* psichico: la presa di coscienza, comunque negata, che l'uomo non è quanto aveva voluto essere, ogni azione in tal senso è andata a vuoto, e la volontà, questa potenza che l'umanesimo rothiano e unamuniano schiera come forza tragica, è sfumata e non c'entra nella composizione identitaria che ha assunto non solo la psiche, ma financo il corpo. Siamo a un passo dal compimento dello *sparagmòs* fisico ed emerge l'interiorizzazione dello *sparagmòs* psichico, che Bettini poneva, esaminando le *Baccanti*, ben prima del cominciamento dell'inevitabile smembramento.

Il percorso strutturale di *Everyman* è quello dal *Gaudium* ai *Tristia* che Benjamin, nel *Dramma barocco*, rintracciava a proposito della distinzione sociostorica tra poesia comica e tragica. Nel senso di una trascendenza svuotata, *Everyman* è davvero una tragedia, ma rovesciata, o, meglio, incrociata: poiché si apre coi *Tristia* e continua con il percorso da *Gaudium* a *Tristia*. Benjamin vede bene, quando affida al "flusso di prosa" l'eredità dell'incrocio giuridico-teologico in cui si consuma la tragedia barocca del tiranno e dello stato d'eccezione – Roth ne fa un'esplicita ammissione narrativa: "Da solo, per qualche tempo aveva creduto che la componente mancante in qualche modo sarebbe ritornata per renderlo ancora una volta inviolabile e per *ribadire il suo dominio*, che *il diritto annullato per errore sarebbe stato ripristinato*, e che lui avrebbe potuto riprendere da dove si era interrotto".

Eppure qualcosa non torna. Lo *sparagmòs* psichico insiste nella sua battaglia con cui pressa, *da sotto*, la prosa intenzionale e algebrica di Roth: "Si vedeva correre in tutte le direzioni contemporaneamente attraverso l'incrocio principale di Elizabeth – il padre fallito, il fratello invidioso, il marito fedifrago, il figlio impotente – e ad appena qualche isolato dalla gioielleria di famiglia si sentiva evocare tutti i nomi dei parenti più stretti, sui quali non riusciva a guadagnare terreno per quanto perseverasse nell'inseguimento". Questo incubo è allucinatorio e nella sua testualità indica *sparagmòs*: una persona che si separa da se stessa in ogni direzione e che prende consapevolezza dell'apparenza della sua identità pronta a sfumare. Un gesto che probabilmente

Roth non ammetterebbe avere le valenze che qui gli si attribuiscono – e tuttavia un sintomo inequivocabile che, se il romanzo tenta di essere tragico, non può farlo senza pagare il prezzo di una riemersione del rimosso, che è la super-retorica del tragico che si incarna nella tragedia classica.

Per quanto, come potrebbe fare Penteo, l'uomo senza nome e con poche qualità di Roth affermi: “Io credevo, *dentro di me ne ero certo*, che la vita durasse in eterno”, che è la posizione del “narcisismo trascendentale” di Unamuno, Roth non può sottrarsi alla memoria dell'*ethos* tragico che presiede al *telos*. Non solo ribalta la figura dei becchini dell'*Amleto* shakespeariano, che anzitutto è una tragedia e solo a partire da questo dato può permettere che le si sviluppino intorno riflessioni, ma non regge alla potenza del *telos* stesso, praticando un taglio tragico dionisiaco al suo romanzo: “Non esisteva più, era stato liberato dal peso di esistere, era entrato nel nulla senza nemmeno saperlo. Proprio come aveva temuto dal principio”. E' proprio quel “timore” aristotelico che qui si autorappresenta, e la perdita dell'“io” è condotta da uno sguardo consapevole, che osserva l'esistenza non come quella gioia vitalistica tanto rimpianata, bensì come peso. Questo sguardo esercita *ybris*, tipica della funzione moderna del “narratore onnipotente”: sa cosa c'è dopo la perdita dell'“io”: ci sarebbe il nulla. Una posizione ingenua e sacciente, che però è messa in scacco da quanto accade subito dopo l'enunciazione: c'è il bianco della fine, lo spazio di silenzio inqualificato, l'appendice priva di alterità che le storie tragiche aprono: una presenza osservante che implica rammemorazione priva di linguaggio – la sostanza stessa su cui si regge la narrazione. Questo momento di silenzio in cui si apre la possibilità che lo sguardo veda la visione è impedito dal melodramma allestito da Roth, ma permesso dal residuo di potenza tragica dionisiaca che perdura, latente e presente al tempo stesso.

b) Operazione Shylock

Due osservazioni, prima di esercitare definitivamente il non-metodo, attraverso l'esposizione di passi che, a questo punto dell'investigazione, si collocano in un quadro ermeneutico che il presente intervento definisce come oggetto del romanzo tragico: il tragico identico alla tragedia. La domanda è: può il romanzo contemporaneo essere l'incarnazione del tragico come potenza che è “il dio della finzione” e che conduce al distacco dal sé identitario? Sì, può: lo dimostrano *Body Art* di Don DeLillo e *La possibilità di un'isola* Houellebecq, per non parlare del caso esplicito e assai complesso del *Petrolio* di Pasolini. La condizione per cui il romanzo sia tragico nel senso suddetto è unica: l'utilizzo di una super-retorica che, in sintesi, si può definire come

l'espressione testuale di un affrontamento del *buco bianco* di uno *sparagmòs*, psichico o fisico che sia – cioè l'attraversamento della dissoluzione ricomponibile del sé identitario e l'approdo a un sé non individualizzato. Senza questa postura interiore, la letteratura non può essere tragica.

La seconda osservazione. Al tragico della tragedia il contemporaneo ha sostituito il melodrammatico, che è un approccio difensivo: finzionale il suo emotivo, aggressiva per allontanamento del dolore la sua ironia – che non è certo l'ironia tragica dovuta all'*amartìa*. Il caso specifico dimostra che, all'emersione di reperti del tragico dionisiaco, aumenta la resistenza intratestuale a questa epifania e si consolida in intensificazione la componente comica difensiva. Un caso emblematico è *Operazione Shylock* di Roth. Una sorta di *unicum* nella sua opera, questo romanzo vede agire direttamente Philip Roth in quanto personaggio. Poiché vuole arrivare a esplicitare una tesi scandalosa, Roth si alterizza in un sosia che la enunci al posto suo (e, organizzando così la narrazione, è Roth stesso che pronuncia lo scandalo – solo, lo fa mediante un protocollo di allontanamento, che è l'ironia postmoderna). Questo sosia si manifesta dopo un autentico *sparagmòs* a cui Roth storicamente è stato sottoposto, per una cura con farmaci che avevano un effetto allucinatorio. Nel romanzo, Roth, in esaurimento nervoso e sotto allucinazione, arriva alla domanda “Dove è Philip Roth?”, cioè: “Chi sta parlando ora, che non sa dov'è 'io'?”. E' la chance tragica, che Roth chiude con la sospensione dell'assunzione del farmaco (realmente esistente, qui è tutto cronachistico: il farmaco, ben noto per ciò che implicò ai tempi e tolto dal mercato, si chiamava Halcion, rimando ironico della storia a un mito greco di ordine titanico, cioè relativo a un'imitazione illegittima della deità). Nonostante ciò, come in *Everyman*, Roth evoca col titolo nuovamente un testo antico, una tragedia, non greca ma shakesperiana, cioè *Il mercante di Venezia*. Mentre l'intenzione punta al personaggio dell'ebreo nel ghetto, l'usuraio che pretende la sua libbra di carne – e cioè pretende uno *sparagmòs* –, l'effetto testuale è identico a *Everyman*: una lotta senza quartiere tra la concezione melodrammatica del tragico contemporaneo e la potenza devastante dell'annichilimento identitario che è il portato del tragico dionisiaco.

La parola a Roth, ora. Le conclusioni al lettore.

Poiché la forma saggistica qui impegnata, che dovrebbe essere narrazione in un tempo antinarrativo, possa trattenere un emblema di quel tragico che è il futuro che preme sulla scrittura, l'avveniente, il non pacificatore che ha in sé la possibilità di concludere come va conclusa, nell'indefinitezza che non permette chiusura, la forma di rappresentazione artistica umana – l'unica possibilità di pace che appartiene alla specie.

Ciò che qui riporto dal romanzo di Roth, per dirla in breve, è per me *un libro intero*, la narrazione che doveva interrompersi prima che la finzione che non riconosce il proprio dio, cioè la propria potenza governativa del tutto inconoscibile se non per esperienza diretta, prendesse il sopravvento e portasse il libro sugli scaffali.

“Ecco quello che era successo:

Durante i postumi di una piccola operazione chirurgica a un ginocchio il dolore, anziché diminuire col trascorrere delle settimane, aveva continuato ad aumentare, superando di gran lunga il disagio prolungato che mi aveva spinto a decidere per l'intervento. Quando andai a trovarlo per rendermi ragione del peggioramento, il mio giovane chirurgo disse solo: – C'è, qualche volta –, e, sostenendo di avermi preavvertito che l'operazione poteva anche fallire, mi congedò. Restai lì con un palmo di naso e qualche pillola contro il dolore. Un esito così sorprendente, dopo una breve visita ambulatoriale, avrebbe scoraggiato e fatto arrabbiare chiunque; quel che accadde nel mio caso fu peggio.

La mia mente cominciò a disintegrarsi [corsivi miei, ndr]. La materia di cui era costituito il mio cervello sembrava essere proprio la parola DISINTEGRAZIONE, e fu questa che prese a disgregarsi spontaneamente. Le quindici lettere che formavano il mio cervello, grosse, spesse, di forma irregolare e sottilmente intrecciate tra loro, si staccarono l'una dall'altra, certe volte frammento per frammento, ma quasi sempre in segmenti nonsillabici penosamente impronunciabili di due o tre lettere, dagli orli ruvidi e seghettati. Quella disgregazione mentale era una realtà fisica non meno nitida dell'estrazione di un dente, e il dolore che causava era straziante.

Allucinazioni come queste, o peggiori di queste, mi assalivano e travolgevano giorno e notte, come *un branco di animali selvatici* che non potevo far nulla per fermare. Nulla potevo fermare, *la mia volontà cancellata dall'immensità del pensiero più trascurabile e più idiota*. Due, tre, quattro volte, senza provocazione né preavviso, [...] piangevo. Piangevo davanti agli amici, davanti agli estranei; anche seduto sul water, da solo, mi scioglievo in lacrime, me le spremevo dagli occhi fino a sentirmi prosciugato, un diluvio di lacrime che *mi faceva sentire scorticato*. [...]

Non riuscivo a impedirmi, a quanto pare, di rimbocarmi febbrilmente le maniche e poi di srotolarle altrettanto febbrilmente e di abbottonare meticolosamente il polsino, solo per sbottonarlo *di nuovo e ricominciare quell'insensato rituale, come se il suo significato andasse proprio al nocciolo della mia esistenza*. Non riuscivo a smettere di aprire le finestre e poi, quando l'attacco di claustrofobia era stato rimpiazzato dai brividi, a chiuderle *come se a spalancarle tutte non fossi stato io*

ma qualcun altro. [...] Sedevo, col cervello paralizzato, davanti al telegiornale della sera: un cadavere. [...] Era un'altra manifestazione del panico che non riuscivo a dominare: un panico che di giorno mi assaliva sporadicamente e di notte mi invadeva senza tregua, titanicamente.

Paventavo le ore delle tenebre. [...] Mi sentivo in procinto di subire una serie di torture alle quali questa volta non sarei sopravvissuto. La mia unica possibilità di arrivare a rivedere la luce del giorno senza che la mia mente si disgregasse del tutto consisteva nell'aggrapparmi a un'immagine talismanica emersa dal mio passato più innocente [...]. Quando credevo (spesso erroneamente), che Claire dormisse, salmodiavo ad alta voce questa formula magica [...].

– Dov'è Philip? – dicevo a Claire con voce atona. [...] – Dov'è Philip Roth? – chiedevo ad alta voce. – Dov'è andato? – Non era una domanda retorica. Domandavo perché volevo saperlo.

[...] [Mi ritrovai] mezzo convinto, cioè, di dovere la mia trasformazione – la mia deformazione – non a un agente farmaceutico ma a qualcosa di nascosto, oscurato, mascherato, represso, o forse solo di increatedo, in me, fino all'età di cinquantaquattro anni, ma non meno del mio stile letterario, della mia infanzia o delle mie viscere; mezzo convinto che, qualunque altra cosa potessi immaginare di essere, ero anche questo e, in circostanze abbastanza difficili, avrei potuto esserlo di nuovo, un che di vergognosamente dipendente, insensatamente deviante, limpidamente pietoso, sfacciatamente imperfetto, squilibrato anziché incisivo, diabolico anziché degno di fiducia, privo di introspezione, privo di serenità, privo di quel normale ardore che fa sì che la vita sembri una cosa tanto importante: un che di forsennato, maniacale, repellente, angosciato, odioso, allucinante, la cui esistenza è solo un lungo tremito.

[...] Un incubo sul ritorno di un io usurpatore completamente sottratto al mio controllo.

[...] E' Zuckerman, pensai, bizzarramente, stupidamente, evasivamente, è Kepesh, sono Tarnopol e Portnoy: sono tutti loro in un'unica persona, liberatisi dalla carta stampata e beffardamente ricostituiti come un solo facsimile di me stesso. In altri termini, se non è colpa dell'Halcion e non è un sogno, allora dev'essere letteratura: come se non potesse esistere una vita-fuori diecimila volte più inimmaginabile della vita-dentro'.

Note

- Philip Roth, *Everyman*, edizione italiana Einaudi, 2007, traduzione di Vincenzo Mantovani.
 - Philip Roth, *Operazione Shylock – Una confessione*, edizione italiana Einaudi, 1998, traduzione di Vincenzo Mantovani.
 - Euripide, *Le Baccanti*, edizione italiana ES, 1995, traduzione di Edoardo Sanguineti con uno scritto di Ian Kott
1. Stephen King, *Blaze*, 2007. La stesura definitiva risale al 1973. A maggior ragione, quindi, la prefazione di King assume un valore critico interessante, poiché tira le file di quanto è accaduto nel confronto tra quella che ai tempi veniva considerata “paraletteratura” e la letteratura cosiddetta “alta”.
 2. Stephen King, *On writing*, edizione italiana 2001. Il titolo non è completo, recita in realtà: *On writing*. Autobiografia di un mestiere, che è quello dello scrittore. La prima parte del testo è effettivamente il più impressionante racconto autobiografico della letteratura americana degli ultimi tempi, a cui guarda Bret Easton Ellis nel prologo del suo *Lunar Park*. La seconda parte è una riflessione profonda sulle condizioni ontologiche dello stato di scrittura e sulle modalità che gli esiti della letteratura raggiungono in termini di mobilitazione di immaginario, sia ripetto alla collettività sia circa l'intimità in sommovimento o meno del singolo lettore.
 3. Intervista a *Der Spiegel*, 26 agosto 2006.
 4. William Storm, *After Dionysus. A theory of the Tragic*, 1998.
 5. Aristotele, *Poetica*, 1449a e sgg.
 6. Gerald F. Else, *The Origin and Early Form of Greek Tragedy*, 1965.
 7. Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, 1972.
 8. Arthur Pickard-Cambridge, *Dithyramb Tragedy and Comedy*, 1962.
 9. Karl Kerényi, edizione italiana *Dioniso. Archetipo della vita indistruttibile*, 1992.
 10. James George Frazer, edizione italiana *Il ramo d'oro*, 2006.
 11. Charles Segal, *Dionysiacc Poetics and Euripides' "Bacchae"*, 1982.
 12. Froma Zeitlin, *Playing the Other: Gender and Society in Classical Greek Literature*, 1996.
 13. Walter Otto, edizione italiana *Dioniso. Mito e culto*, 2002.
 14. Erik R. Dodds, introduzione e commento alle *Baccanti* di Euripide, 1962.
 15. Giorgio Colli, *La sapienza greca*, 1977.
 16. Paul Ricoeur, *Le symbolisme du Mal*, 1960.

17. Friedrich W. Schelling, edizione italiana *Filosofia dell'arte*, 1986.
18. Kenneth Burke, *A Grammar of Motives*, 1945.
19. Walter Benjamin, edizione italiana *Il dramma barocco tedesco*, 1971. Si richiama qui l'allegoria benjaminiana secondo i momenti isolati nella sintesi presente nel saggio *Allegorismi* di Wu Ming 1: "Tutte le narrazioni sono allegorie del presente, per quanto indeterminate. La loro indeterminatezza non è assenza: le allegorie sono 'bombe a tempo', letture potenziali che passano all'atto quando il tempo giunge. La definizione dell'allegoria come 'espediente retorico' si mostra del tutto inadeguata, e infatti Walter Benjamin, nel suo *L'origine del dramma barocco tedesco*, descrisse l'allegoria come una serie di rimbalzi imprevedibili, una triangolazione fra ciò che si vede nell'opera, le intenzioni di chi l'ha creata e i significati che l'opera assume a prescindere dalle intenzioni. Questo livello dell'allegoria è privo di una 'chiave' da trovare una volta per tutte. E' l'allegoria metastorica. Si può descriverla come una palla che rimbalza in una stanza a tre pareti mobili, ma anche come un continuo saltare su tre piani temporali: il tempo rappresentato nell'opera (che è sempre un passato, anche quando l'ambientazione è contemporanea); il presente in cui l'opera è stata scritta (che, anch'esso, è già divenuto passato); il presente in cui l'opera viene fruita, in qualunque momento questo accada".
20. Miguel de Unamuno, edizione italiana *Del sentimento tragico della vita*, 1999.
21. Golden e Harrison, *Aristotle's Poetics: A translation and Commentary*, 1963.
22. John Jones, *On Aristotle and Greek Tragedy*, 1962.
23. György Lukács, edizione italiana *L'anima e le forme*, 2002.
24. Ian Kott, in edizione italiana *Mangiare Dio, o "Le Baccanti"*, nella collettanea *Mangiare Dio*, 1990.
25. Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, 1989.