

II

Ferito a morte (1961)

«La vita è ciò che ci accade mentre ci occupiamo d'altro». L'idea prima di *Ferito a morte* era questa: la descrizione di una bella giornata, e mentre la descrizione «si occupava d'altro» io volevo, appunto, che tra le righe «accadesse la vita». La mia bella giornata doveva essere una giornata qualunque, una di quelle lunghe tranquille giornate estive simili al trascorrere di una nuvola sull'azzurro indifferente del cielo, dove non accade proprio nulla di rilevante; ma nella mia descrizione doveva corrispondere a tutte le belle giornate qualunque, e dunque contenerle tutte, catturarne il tempo (che ne fa la qualità e le accomuna) e poi i suoni i colori le voci l'aria e «quel vento che ti sfiora, e mai, mai più ripasserà». Ma perché proprio una «bella giornata»?

Perché era per me un'immagine primaria, radiosa e irradiante, da cui scaturivano per germinazione spontanea altre immagini tutte legate a momenti assoluti dislocati in un tempo immobile. Queste immagini avrei voluto disporre in «un certo ordine» ancora a me sconosciuto ma dettato da quella, unica e prima, sepolta dentro di me, ineffabile, e corrispondente al mio sentimento del mondo.

Quel «certo ordine» non poteva essere prestabilito, dovevo trovarlo nel processo di elaborazione del romanzo che sta-

vo scrivendo, mentre lo scrivevo, e doveva coincidere con la casualità di quella giornata, sorprenderla nel suo accadere.

Il presente immediato, anche come verbo, pareva il più adatto a mettere in moto questo processo perché si esauriva nello stesso istante in cui veniva pronunciato e non rimandava a nessun prolungamento a nessun significato ulteriore. Le varie voci che arrivavano da quella giornata e si disperdevano nell'aria in chiacchiere e monologhi, i gesti e i comportamenti dei personaggi che la vivevano, parlavano tutti al presente.

La fugacità discontinua di quella giornata, quelle voci, quei gesti, dovevano verificarsi, per così dire, nell'atto di scriverli. Dovevano dare al lettore il senso della precarietà di ciascuno di quei momenti isolati nel flusso del tempo inavvertito, lasciandolo libero di ripristinarne poi, soggettivamente, il senso e la trama.

Lo spirito del luogo e dell'ora doveva amalgamare e confondere in una comune insignificanza i vari personaggi che mi venivano incontro da quella giornata, quelli "pensanti" come Massimo e Gaetano, e quelli la cui funzione era solo di vivere qui e ora, come Ninì e Sasà; e gli uni si sarebbero riflessi negli altri, attraversati tutti dallo stesso elemento distruttivo che doveva trasparire in filigrana dalle loro abitudini e dai loro condizionamenti.

La serie dei piccoli fatti casuali (ma interagenti e interdipendenti), delle notazioni, interferenze, associazioni, avrebbe dovuto comunque gravitare nel campo magnetico di una bella giornata dove «tutto tiene» e niente può essere compreso se non in rapporto ad essa, dove tutto infine dice più della somma delle singole parti della descrizione. Solo così, attraverso un'operazione letteraria di questo tipo, avrei potuto calare nella forma del mio romanzo quell'immagine primaria della «bella giornata» e la sua ossessiva ineffabilità. Il romanzo si

sarebbe spiegato da sé, avrebbe consistito in sé, avrebbe avuto in sé le sue leggi e le sue ragioni, e nello stesso tempo avrebbe assunto su di sé quella significanza che mancava ai fatti e ai personaggi da me evocati. La loro insignificanza avrebbe potuto essere riscattata dalla significanza della struttura narrativa che doveva contenerli.

C'era una contraddizione implicita in quei miei propositi, lo riconosco. Perché da una parte io volevo che la costruzione del mio romanzo si inventasse, per così dire, da sola, nell'atto di scriverlo, e non fosse cioè concepita prima, precostituita. Dall'altra volevo che approdasse in un «certo ordine», con un suo intrinseco rigore e un suo significato. Ma quell'immagine della «bella giornata», così aperta e virtuale e pur così conclusa e ordinata nel suo giro, mi pareva risolvesse in sé anche questa contraddizione.

So bene che quanto ho detto risulta un po' troppo teorico, ma io non sto parlando soltanto della "mia" giornata, sto risuscitando uno stato d'animo abbastanza diffuso agli inizi degli anni Sessanta. Era quello un periodo in cui tutti discutevano intorno al romanzo, anzi intorno all'oggetto-romanzo, intorno alle sue regole, tecniche, funzioni, scopi e preparavano ricette per romanzieri intenzionati a rinnovarlo. Tutti annunciavano l'avvento di questo «nuovo romanzo» e dalla Francia arrivavano notizie che ne davano per certa la nascita, già avvenuta intorno al '52. Arrivavano diagnosi che parevano fatte da chirurghi in una sala di anatomia sul cadavere del vecchio romanzo naturalista (e neorealista), e Robbe Grillet proclamava, prendendo le distanze dall'esistenzialismo, che «il mondo non è né significativo né assurdo, esso semplicemente è», proclamava che «le cose sono là», che la loro superficie era nitida e liscia, e soprattutto refrattaria ad ogni interpretazione, ad ogni metafora inventata dall'uomo per appro-

priarsene. La descrizione fenomenologica, esatta, di ciò che si poteva solo constatare, di ciò che era solo evidente e incontestabile, pareva la strategia più opportuna per evitare di incaigliarsi nelle secche di un umanismo senza ormai più punti di riferimento. Queste idee già brillantemente discusse dai filosofi erano passate nei saggi di Robbe Grillet, della Sarraute, di Claude Mauriac, di Jean Bloch Michel, e non è che io allora le prendessi alla lettera, ma almeno servivano a mettere in moto la fantasia. Gli anni Cinquanta con l'impegno, il neorealismo, il Pci, il contrasto politica-e-cultura, Vittorini, Pavese, sembravano ormai lontani. L'esistenzialismo, con la sua apologia del soggetto, stava facendo i conti con la fenomenologia e lo strutturalismo che affermavano il primato del "codice" a svantaggio del soggetto. Gli anni Sessanta si annunciavano con la fine della guerra fredda, con l'inizio del benessere e della "dolce vita"; anni di trasformazioni del gusto, di scambi di idee di libri di merci, anni che visti da oggi possono ben apparire come la nostra piccola "belle époque", la sola che potremmo permetterci.

Ma per riprendere il discorso sul romanzo, se trovavo stimolanti i saggi che Robbe Grillet e compagnia scrivevano, non apprezzavo altrettanto i loro «nuovi romanzi». Li trovavo formali e mentali, troppo controllati, come teoremi in prosa. Non offrivano mai al lettore, non dico il piacere, ma quel "di più" che è la vita di un testo; e perciò, incapaci di espandersi e di fiorire, senza radici nella realtà ma in un humus fitizio di concetti, bloccati in un freddo rigore, presto avvizzivano anche nel ricordo.

Non volevo che il mio romanzo venisse fuori con quell'impronta. Però l'idea (impossibile, in verità, e votata allo scacco) che le cose vanno descritte e non interpretate, era ugualmente un utile correttivo per uno come me che con *Ferito a morte* era obbligato a maneggiare l'«oro di Napoli»,

metallo traditore, falsificato da troppi e compiaciuti trattamenti. L'impassibilità fenomenologica suggerita nelle ricette per romanzieri preparate da Robbe Grillet e compagnia, poteva servirmi a rendere più preciso lo sguardo e a pesare quell'oro con una bilancia più esatta.

Di giornate come quella che volevo descrivere ne era già spuntata qualcuna, e splendida, negli anni Venti. Parlo della giornata "pointillista" della Woolf, e di quella sterminata e labirintica di Joyce. Questi esempi mi parevano inimitabili (e da non imitare), anche se io sapevo bene che la mia giornata non era un fatto letterario acquisito da quei modelli, ma mi apparteneva biologicamente e atavicamente, era già nella mia immaginazione, era una misura innata e molto napoletana del tempo, e tanto intimamente la sentivo che ho sempre cercato di racchiudere la storia da raccontare nel «giro molto giornaliero di un giorno». E poi c'erano altri libri, oltre quelli della Woolf e di Joyce, che mi avevano colpito per l'abilità del montaggio e la precisione del congegno, libri dove la tecnica costruttiva era talmente esibita da costituire essa stessa l'elemento principale della riuscita e della bellezza dell'opera (così come avviene in architettura dove le strutture portanti del moderno edificio sono scoperte e messe apposta in tutta evidenza, perché nella loro funzionalità assoluta è il dato estetico più certo). Per esempio *Il buon soldato* di Ford Madox Ford col suo mirabile gioco d'incastro, o *L'urlo e il furore* di Faulkner, con quel "continuum" psichico così diabolicamente orchestrato, o *Fiesta* di Hemingway che procede col ritmo ebbro e febbrile dei suoi personaggi; ed altri ancora, apparsi nel periodo dell'*entre-deux-guerres*. Questi erano i libri che allora mi piacevano e che avevano contribuito non poco al mio apprendistato. Anche se appartenevano a una stagione novecentesca ormai conclusa, raramente quell'esperienza era sta-

ta messa in pratica qui da noi, e quando lo era stata aveva preso quasi sempre una direzione “metafisica” o surreale. La nostra narrativa realistica era rimasta in genere (con pochissime eccezioni: Gadda, Calvino, ecc.) nell’alveo d’un naturalismo che veniva talvolta stilizzato (manieristicamente) o “ridotto all’osso”, ma conservava sempre quell’autore-padreterno al centro, che sa tutto e si impiccchia di tutto. E guai a dire che quell’autore ormai non sapeva più niente e perciò non poteva essere messo al centro di niente. Ancora negli anni Sessanta, per lo meno agli inizi, quando scrivevo *Ferito a morte*, si additavano come “imitatori di mode straniere” quelli che dicevano queste cose e quelli che appena si preoccupavano di problemi formali, strutturali, tecnici, di linguaggio, cioè dei problemi più seri per un romanziere. A dir la verità tutto cambiò rapidamente, fino ad arrivare all’eccesso opposto, con la neo-avanguardia, lo sperimentalismo e con i nuovi indirizzi della critica e della saggistica. Ma *Ferito a morte* si pone un po’ prima e ancora al di fuori di questo processo.

Ho già fatto un accenno all’«oro di Napoli» e alle sue manipolazioni letterarie. Ma devo ritornare sull’argomento perché, per il semplice fatto che l’occasione del mio libro era Napoli, io venivo automaticamente a trovarmi in una situazione le cui origini bisognava andare a cercare indietro nel tempo e addirittura nell’inconscio collettivo di tutta una città. La cultura napoletana che nel Settecento e nella prima metà dell’Ottocento aveva avuto un ruolo d’importanza internazionale (almeno nelle sue punte), dopo l’Annessione aveva voltato le spalle all’Italia e all’Europa per guardare con nostalgia al proprio passato metropolitano ed in quello riconoscere la sua vera identità, quasi temesse di perderla in un confronto col mondo. Ciò era forse accaduto perché l’unificazione del paese aveva tradito troppe speranze e, per il modo con cui era stata com-

piuta, non era servita a risolvere e neppure a capire i problemi di Napoli e del meridione; o forse perché a una cultura che poteva rifarsi a Vico, a Cuoco, a Filangieri, l’Italiotta umbertina, crispina e giolittiana non doveva poi apparire un polo di attrazione così seducente. Certo è che mentre il mondo andava rapidamente trasformandosi, la cultura napoletana incapace di risalire la china della propria delusione - una delusione «enorme» derivata dalla perdita di quell’Armonia, di quel magico equilibrio fra Natura e Storia, tra Genio del Luogo e Spirito del Mondo, che aveva fatto di Napoli una grande capitale fino a non molto tempo prima - si era sempre più isolata in un idealismo elitario, soddissatto della propria autosufficienza, e si era sempre più negata all’avvento di una coscienza veramente moderna. Gli scrittori si erano ripiegati sulla propria anima e sul dialetto (che in Di Giacomo raggiunse le vette della poesia), dedicandosi al culto dei propri sentimenti e della propria singolarità (e perfino della propria “stramberia”); oppure avevano frugato nel ventre di Napoli professando un populismo patetico, rivendicativo, dominato da un pessimismo senza prospettive e senza ideologia, o volto alla speranza per difetto di conoscenza. I gusti letterari corrispondevano a questa situazione morbida, erano sempre conformi alla velleità, ai pregiudizi, alla propensione verso un costume di vita piccolo-borghese di un’intera città che per compensare le proprie frustrazioni aveva fatto di se stessa un mito, e di quel mito fittizio si appagava, mostrandosi ostile a qualsiasi novità minacciasse di sfatarlo. Né la situazione era cambiata di molto dopo la seconda guerra mondiale, con l’avvento del neorealismo obbediente all’ideologia nazional-popolare gramsciana. Anzi, come scrive Asor Rosa, «il gramscianesimo nella letteratura e nella critica letteraria si qualifica in sostanza come un fattore puro e semplice di conservazione», con il suo implicito rifiuto di qualsiasi soluzione di carattere cosmopo-

lita e «il rinvio, ancora una volta procrastinato, di un fecondo critico rapporto tra la nostra cultura e la grande cultura del Novecento europeo».

Ecco, era più o meno questo, dal mio punto di vista, e come lo sentivo io allora, lo stato delle cose con cui dovevo fare i conti mentre scrivevo *Ferito a morte*.

È questo ambiente, culturale e sociale insieme, «l'amalgama a cui è impossibile sottrarsi, per sentirsi diverso e distinto»; è anche questa «la paternalistica unità psicologica che incanaglisce e amalgama le classi in una fluida massa», di cui parla Massimo, il protagonista di *Ferito a morte*. Ed è lui a chiedersi con sarcasmo: «Sarà poi passata davvero per Napoli la storia del mondo, come voleva farci intendere Croce?». No, la storia del mondo scorreva altrove, dove si poteva «vedere ogni luce di speranza e d'intelligenza che spunta sulla faccia della terra, quelle luci che da Napoli si vedono così male».

E anche i romanzi, quelli veri, si scrivevano altrove. E dunque anche io ero costretto a teorizzare, come fa Massimo, per «stabilire rapporti meno deformati con la realtà» e per «mantenermi immune dalla sopraffazione inevitabile dell'ambiente». E anche io, come Massimo, non potevo «cedere neppure per un momento, neppure nelle piccolissime trascurabili cose», se volevo raggiungere il mio scopo, che era quello di parlare di Napoli e non di esserne parlato.

Il naturalismo che assumeva il punto di vista (paternalistico), i limiti conoscitivi, il gusto e i pregiudizi della piccola borghesia meridionale da cui era stato generato; che ne assimilava la «terribile bonomia», i riflessi condizionati, gli stereotipi, riproducendoli poi nei costrutti delle parole, nella scelta delle espressioni, nella disposizione e nella tessitura della frase; che «preferiva il bello al vero, il sentimento al pensie-

ro»; questo naturalismo non era il mezzo migliore per guardare la realtà che mi interessava. Per afferrarla ci voleva un altro sguardo, che partisse dal basso e non dall'alto, decentrato e non paternalistico, ironico e non scettico, critico e non patetico: lo sguardo di un borghese napoletano che fosse anche un «europeo scontento» (e tale mi ritenevo), a quel livello di coscienza e di cultura, insomma, e con quelle esigenze.

Con l'introduzione di tecniche e procedimenti che apparivano estranei alla tradizione meridionale (sincronia, punto di vista multiplo, ecc.). avrei voluto provocare un effetto dirompente capace di spezzare quella specie di omertà, di connivenza, che attraverso il naturalismo si era qui venuta a stabilire tra lo scrittore e il suo argomento. Avrei voluto frantumare perciò la descrizione della mia giornata, la materia e il linguaggio del mio racconto, in tante piccole unità indipendenti (quasi «citazioni» strappate al vecchio contesto naturalistico), e avrei voluto poi usarle trovando un modo di farle stare insieme, un modo diverso, in cui l'immaginazione, se mi soccorreva, avrebbe dovuto «saltare le costrizioni oggettive cui l'avrebbe inchiodata il tradizionale modo di narrare, inventando essa stessa le condizioni per un discorso nuovo». Così facendo avrei frapposto tra me e il mio argomento (Napoli) una distanza critica, l'«effetto di straniamento» di cui parla Sklovskij, necessario ad evitarne la vischiosità; e avrei rifiutato ogni complice «strizzatina d'occhio», ogni adesione, a quella «Recita Collettiva» (surrogato della perduta Armonia) che ne permea la realtà, confondendola.

Non fu dunque per una scelta di gusto (estetica) o per mero artificio letterario, e neppure per «imitazione di modelli stranieri» (stranieri a chi?), bensì per un'istintiva presa di posizione morale e conoscitiva nei confronti del mio argomento (Napoli), che io cercai in quel bagaglio di mezzi tecnici (cui oggi dovrebbe liberamente attingere ogni scrittore), quelli più

idonei a realizzare le mie intenzioni. Infatti come avrei potuto tenermi fuori dal punto di vista della piccola borghesia (napoletana), come avrei potuto mostrarla quale è e non quale presume di essere, se poi avessi adottato il suo stesso linguaggio e la sua stessa idea (appagante) della forma? Solo staccandomi decisamente dai canoni (anche letterari) da essa approvati e ritenuti assoluti (tra cui il naturalismo congenito), solo mostrandone la relatività attraverso il mio procedimento, solo così avrei potuto uscire dall'orizzonte interpretativo (sempre accomodante, fatalistico e consolatorio) che la caratterizzava.

Un noto scrittore mio amico, una volta che gliene parlai, non si mostrò d'accordo con queste mie strategie (aggiunse, però, che tutto è opinabile in letteratura). Mi osservò che avrei potuto ugualmente dire ciò che avevo da dire, senza tante complicazioni. Bastava motivare bene i contenuti del racconto, cioè la trama e i personaggi, così come avevano fatto i grandi romanzieri dell'Ottocento. E certo anche a me sarebbe piaciuto quel loro modo di scrivere così (apparentemente) naturale, così (apparentemente) incurante di ogni forzatura formale, che va dritto al cuore e all'immaginazione di chi legge. Ma, per quel che mi riguarda, tra i contenuti e la loro motivazione c'era la mia coscienza infelice di scrittore nato in un'epoca di infondata conoscenza e in una città con cui avevo stabilito «una specie di poetico litigio». C'era la mia appartenenza alla borghesia meridionale e il mio disprezzo per ciò che questo comportava. C'era l'«europeo scontento» che sentivo di essere e il dubbio che fosse solo una pretesa, un'altra delle idee che la piccola borghesia si fa di se stessa. Insomma tra i contenuti e la loro motivazione c'erano molte più cose di quante io stesso potessi immaginare. Non c'era certo la fusione in un unico e crociano abbraccio, ma una serie di cautele,

diffidenze, inibizioni e ritrosie che mi inducevano a prendere provvedimenti e a ordire strategie talvolta complicate, in una situazione quasi da talpa kafkiana. Ma, lo ripeto, sto rievocando uno stato d'animo. In questo stato d'animo cercavo dentro di me, in quell'immagine della «bella giornata», la struttura simbolica che sola avrebbe potuto motivare il mio libro. La funzione della struttura mi appariva essenziale, e mi meravigliavo che la letteratura a me contemporanea (parlo del '59-'60) ne tenesse così poco conto, o la guardasse come un modo artificioso di accostarsi alla realtà. E se mi si domandava cosa era per me la «struttura simbolica» rispondevo che era quella disposizione figurata dei vari elementi della narrazione, presente o intravista già prima della scrittura, e capace di irradiare energia nel linguaggio e di determinarlo; di mettere in atto contemporaneamente più possibilità di significati; e di diventare al di là delle parole, al di là della trama e dei personaggi, il vero contenuto di un racconto.

Ferito a morte comincia con un raggio di sole che, penetrando attraverso le imposte socchiuse, brilla sulla parete della stanza dove Massimo si sta svegliando dai suoi sogni inquieti. Quel raggio gli porta l'annuncio della bella giornata. E una nuova estate sta per arrivare, lo dicono i colpi di maglio del battipalo provenienti dallo stabilimento balneare in costruzione. Ma l'annuncio non fa più sobbalzare di gioia il cuore di Massimo. Ormai lo sa che da una bella giornata non c'è da aspettarsi più niente. Se ne sta a letto in una specie di dormiveglia a pensare: Oggi, nel pomeriggio, dopo l'ora della siesta, dovrà partire. Andrà a vivere in un'altra città dove una bella giornata non ha tutta l'importanza che ha qui, a Napoli.

Ma perché Massimo non si aspetta più niente da una bella giornata? Cosa si aspettava? Cosa gli è accaduto?

Ciò che gli è accaduto lo sapevo solo vagamente mentre

iniziavo il mio libro. Sapevo che era il senso di una Grande Occasione Mancata (la sua stessa giovinezza? la felicità? la vita?), di una profonda disillusione, che non riguardava solo lui, ma tutta la città e tutti i suoi miti.

Dunque Massimo si sveglia, e dal suo risveglio al momento della partenza, in questo breve spazio che è lo spazio di un mattino del 1954, il tempo si dilata e le varie ore corrispondono ad anni diversi, senza soluzione di continuità. Dove nulla può accadere perché tutto sembra già accaduto una volta per sempre, dieci anni o un giorno - lo suggerisce la struttura del libro - sono esattamente la stessa cosa. Ed era questo, per me, il vero tempo di Napoli.

Ma, mi si dirà, perché parli sempre di «bella giornata»? Se in *Ferito a morte* hai voluto descrivere una bella giornata, guarda che tanto bella non è. La pesca è inutile perché non c'è più vita sott'acqua; il Circolo Nautico non è che «una comunione di ozi, frivolo tirocinio di quel grande ozio sociale» che coinvolge tutta la borghesia napoletana; la città «ti ferisce a morte o t'addormenta»; l'amore è un'Occasione Mancata come tante altre; e il protagonista della tua giornata per poco non vi trova la fine che istintivamente vi cerca. Inoltre la tua «bella» giornata cade in anni tutt'altro che belli, nei primi anni Cinquanta, col mondo bloccato dalla guerra fredda in un'antitesi paralizzante, diviso tra fascismo americano (MacCarthy) e fascismo russo (Stalin), minacciato dalla guerra di Corea e da un possibile conflitto atomico. Come se tutto questo non bastasse, a Napoli c'è il sindaco Lauro e il deprimente clima morale e civile da lui instaurato, che ti suggeriscono metafore disperanti, da Terzo Mondo, come quella della «Foresta Vergine» o delle «Sabbie Mobili» in cui la città affonda. E tu hai il coraggio di parlare di bella giornata?

Ma bella voleva dire bella per conto suo, come la Natura che è indifferente al destino dell'uomo. Voleva dire una gioia

che sembra sempre lì, a portata di mano, proclamata dall'azzurro raggianti del cielo, e che però non si può condividere. Voleva insomma dire una idea ostinata in fondo alla testa, radicata nell'animo, nel sentimento delle cose, ed è rispetto a quell'idea che «tutto» si misura.

«Perché sei rimasto, che cosa ancora ti trattiene?», scrive Gaetano a Massimo. E Massimo riconosce che è assurdo, ma ciò che lo trattiene è appunto quell'idea ostinata di «ritrovare uno solo di quei giorni “intatto com'era”».

La Natura di cui Massimo sente il richiamo (e anche il potenziale distruttivo) è una natura disabitata dall'uomo, una natura senza uomini, com'è il fondo del mare. Solo nell'assoluto equoreo silenzio, nell'acqua marina che lo avvolge come un liquido amniotico, egli sente la vita del corpo nell'istantaneità della percezione sensoriale non disturbata dalla mediazione dell'intelletto o della mente. A questa identificazione elementare col proprio corpo egli anela con tutto il suo essere. «Sott'acqua ti dimentichi perfino di esse nato, no?», lo rimprovera Gaetano. Ma cosa può capire il razionale Gaetano che «nemmeno nuotare sa», di quell'idea assurda, di quel sortilegio che Massimo è incapace di spezzare?

Sulla copertina della prima edizione di *Ferito a morte* c'era la riproduzione di un quadro sottomarino di Paul Klee. Fu proprio a Napoli (nel 1904) che Klee «scoprì il suo mondo dei pesci, dei molluschi, degli inafferrabili animali gelatinosi sospesi nell'acqua e appena rilucenti di riflessi labili». Fu qui che Klee «cercò di scendere nel cuore delle cose non ancora nate» (così scrisse nel suo diario). Fu qui che fermò lo sguardo, oltre «questi orli dove la vita pulsa in bilico sull'amorfo e sull'indistinto, e ne indagò le forme le concatenazioni i segni microscopici... In questa primordiale formicolante vita gli si rivelava l'ordine stupefacente del cosmo, polvere di stelle e incredibili equilibri geometrici... esseri visibili sotto forma di

rombi quadrati circoli lamelle virgole puntini... e il suo occhio era attratto del pari dalle venature delle pietre, dal conglobarsi dei cristalli, dal fermentare delle muffe e delle schiume, dal fluire silenzioso delle correnti...» .

È questo il mare mitico dell'infanzia e della primissima giovinezza, «quel mare felice Eldorado popoloso di pesci» per sempre scomparso, e che però Massimo ha conosciuto nell'inconsapevole momento vittorioso della sua *hybris*, al tempo del primo incontro con Carla, quando una spigola splendida, tutta d'argento, piena di vita e di bellezza, era un'Occasione che non poteva sfuggirgli se gli passava a tiro. È questo il mare edenico che Massimo non può dimenticare, che «invade ancora i suoi sogni, ondulante, onnipresente», perché anche quel mare è lì, in fondo alla sua testa, e fa parte della «bella giornata», corrisponde al suo richiamo.

Ma Massimo sa benissimo, per esperienza fatta, che può essere mortale abbandonarsi a quel richiamo, o non approda a nulla. Sa benissimo che la vita dev'essere una costruzione della coscienza, come gli ripete con una certa pedanteria l'amico Gaetano. E neppure sott'acqua si arresta il lavoro della riflessione, che disturba il nuotatore e non gli consente di celebrare le sue “nozze” con la Natura. Quel mare ormai si è ammalato, si è inquinato, ed è per Massimo senza avventura. Se il mare è il suo inconscio, anche il suo inconscio si è ammalato e non è più quello di una volta. «Possibile che tutto sia uguale e tutto sia cambiato?». Sì, è possibile. Possibile che nessun segno preannunci il cambiamento? Sì, è possibile. Finché «la vita è ciò che accade mentre ci occupiamo d'altro».

Dicono i versi di Auden messi in epigrafe al libro: «Tra coloro che intendono la vita come il romanzo di un'educazione (*Bildungsroman*), e coloro per cui la vita significa essere-visibili-ora, si spalanca un abisso che nessun abbraccio potrà

mai superare...». È una contrapposizione che a tutta prima rassomiglia a quella tra «uomo» e «personaggio» di *Un giorno d'impazienza*. Ma dal '50 al '60 molta acqua è passata sotto i ponti, i temi dell'impegno e della ragione si sono logorati, e così le ideologie che sottintendevano, e ora in *Ferito a morte* quella contrapposizione non ha più il valore che aveva, non è più nemmeno utilizzabile come punto di riferimento generazionale, ma riguarda l'essere-nel-mondo, riguarda l'oscuro ancestrale conflitto tra Logos e Cosmos, di cui anche Vico parlò, che appartiene all'anima mediterranea. Ed è questo conflitto tra due modi di essere che coesistono inconciliabili in Massimo, a determinare anche narrativamente quella tensione e quella lacerazione che è al centro del libro. Ma ogni volta che la contrapposizione vien fuori e se ne parla, o si tenta di parlarne, in termini di impegno e disimpegno, ecco che viene subito svalutata dal tono delle voci; e anche quelle di Massimo e di Gaetano (che sono i due personaggi “pensanti”) si mescolano alle altre, confuse nella stessa insignificanza: quasi a dire che la ragione non basta a spiegare la fatalità.

Per concludere, se è vero, come afferma Moravia, che i romanzi scritti prima di Freud sono decodificabili in senso freudiano, mentre quelli scritti dopo Freud lo sono solo in senso critico-estetico, allora la «bella giornata» come aspirazione al vivere indistinto, e la volontà di costruire la propria vita in vista di un progetto o di un fine che la trascenda, questa antitesi su cui poggia l'impianto del libro, converrebbe interpretarla non tanto psicologicamente (anche perché la psicologia richiede uno sviluppo e invece la situazione di Massimo è data una volta per tutte) ma in funzione puramente narrativa; e per farlo bisognerebbe verificare se la struttura e il linguaggio di *Ferito a morte* riescano a rendere percepibili la “ferita” di Massimo e i tanti modi diversi, elusivi, con cui si manifesta.