

## Attesa e soprannaturale Il senso della catastrofe in «Malacqua» di Nicola Pugliese

Giancarlo Riccio

Pubblicato: 28 luglio 2021

### *Abstract*

The contribution suggests a lecture of Nicola Pugliese's novel *Malacqua. Quattro giorni di pioggia nella città di Napoli in attesa che si verifichi un accadimento straordinario*, in which we find a catastrophic natural event that puts a strain on the city from both the material and the cultural- psychological points of view. It tries, at least, to deal with the text from three points of view: the first one is the theory of the fantastic, because of the supernatural atmosphere that surrounds the catastrophe; the second one is that of the literary-anthropological studies about the representation of the apocalypse; the last one is the thought of the waiting/expectation as a typical narrative theme of contemporary writing. Pugliese's novel didn't turn out to be a speech aimed to the representation of the apocalyptic instant, that is to say 'detector of the disaster'. On the contrary it has proven to be a speech designed to the expectation of this 'extraordinary event' that can shake from the foundations each perceptive-cognitive category.

Il contributo propone una lettura del romanzo di Nicola Pugliese *Malacqua. Quattro giorni di pioggia nella città di Napoli in attesa che si verifichi un accadimento straordinario*, al cui centro troviamo l'evento catastrofico naturale che mette in crisi la città dal punto di vista materiale e psicologico-culturale, e cerca di affrontare il testo da almeno tre punti di vista: quello della teoria del fantastico, in questo motivati dall'atmosfera soprannaturale che circonda la catastrofe, quello degli studi letterario-antropologici sulla rappresentazione dell'apocalisse e, infine, la riflessione sull'attesa come tema narrativo tipico di certa scrittura contemporanea. Il testo di Pugliese si è rivelato come un discorso che non mira tanto alla rappresentazione del momento apocalittico, ossia rivelatore, della catastrofe, bensì all'attesa di questo 'accadimento straordinario' che possa scuotere dalle fondamenta ogni categoria percettivo-conoscitiva.

**Parole chiave:** apocalisse; attesa; fantastico; psicoanalisi; soprannaturale.

**Giancarlo Riccio:** Università degli Studi di Napoli Federico II

✉ [giank1993@hotmail.it](mailto:giank1993@hotmail.it)

Copyright © 2021 Giancarlo Riccio

The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Ed attraverso il vetro della finestra grigi pensieri fumiganti ad inseguire il mare, Santa Lucia ristretta nelle spalle, le mani in tasca, ad ascoltare il silenzio del suo silenzio, le raffiche del vento che veniva, e queste foglie ritorte nella strada, dentro l'asfalto. Dalla strada solitudine graziosamente se ne discende al mare, con gozzi malandati, luci sfrangiate, e navi in lontananza.<sup>1</sup>

Questa l'apertura del romanzo *Malacqua. Quattro giorni di pioggia nella città di Napoli in attesa che si verifichi un accadimento straordinario* di Nicola Pugliese, in cui si racconta di una pioggia ininterrotta che invade per giorni la città di Napoli, evento catastrofico e straordinario che, oltre a determinare i prevedibili danni materiali, si pone come elemento scatenante di crisi ed episodi epifanici individuati dall'autore tra le strade e le case della città allagata.

Nelle poche righe riportate ritroviamo subito tre elementi che si riveleranno immagini/concetti fondamentali nell'intero percorso narrativo. Prima di tutto il grigio che connota i «grigi pensieri» del protagonista Andreoli Carlo (la disposizione cognome-nome evoca inevitabilmente una consuetudine tipica del linguaggio burocratico, forma discorsiva che a quel grigio si accompagna per tutto il libro), costante cromatica che fa da sfondo agli altri due elementi, ossia il «silenzio» (ripetuto già due volte), versante negativo del frastuono naturale (quello del cataclisma) e umano (le voci di tutte le anime disseminate per la città che si incroceranno in un continuo indiretto libero, in una sorta di collettività monologante), e la «lontananza», che si costituirà, come vedremo, come la grande assenza/presenza del romanzo, come la «consapevolezza» (altro lemma ricorrente) di una finitudine che, invece di deprimere, apre lo sguardo e lo conduce al di là di ogni «grigia» contingenza.<sup>2</sup>

Più avanti, a conferma di quanto appena detto, mentre nel ristorante si discute, tra Andreoli Carlo e i suoi colleghi, su come far sì che il giornale per il quale lavorano<sup>3</sup> possa «ridiscendere dentro la vita, la cronaca, i fatti e i fatterelli della gente», dentro il «giorno su giorno»,

<sup>1</sup> N. Pugliese, *Malacqua. Quattro giorni di pioggia nella città di Napoli in attesa che si verifichi un accadimento straordinario*, Napoli, Pironti, 2013, p. 1.

<sup>2</sup> Non a caso, i riferimenti alla lontananza e, spesso, alla vicina categoria lirico-immaginativa del viaggio, si trovano quasi sempre accostati alla presenza di una finestra o, comunque, di un'apertura che possa offrire una diversa prospettiva sulle cose. A tal proposito si veda almeno A. Prete, *Trattato della lontananza*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008.

<sup>3</sup> Lo spunto è fortemente realistico, in quanto attinge a quello che lo scrittore «faceva materialmente»; questo non bisogna ignorarlo, anche in un'analisi che privilegi l'aspetto fantastico-soprannaturale dell'opera (informazioni che ricaviamo anche da un'intervista a Pugliese del 2011 contenuta nel documentario, diretto da Giuseppe Pesce, *Tutto il resto è «Malacqua»* (vd., in [Vimeo](#), con tag di ricerca 'Pesce Malacqua'): «La scintilla scatenante della scrittura fu il fatto che, facendo il giornalista, mi dovevo occupare tutti i giorni di un sacco di cose di cui non me ne fregava assolutamente niente». Inoltre, anche i crolli delle strutture urbane della città di Napoli si riferiscono a catastrofi storicamente determinate: «Pur senza fornire precise indicazioni cronologiche, *Malacqua* si apre con un evidente riferimento ad un avvenimento realmente accaduto: lo sprofondamento di via Aniello Falcone, dove il 20 settembre 1969 una voragine costò la vita ad un uomo [...]. Nel romanzo, proprio partendo da una simile tragedia, che si verifica nella stessa via di Napoli, la narrazione si muove per prendere poi strade imprevedibili e giungere ad esiti irreali, ai confini del fiabesco» (G. Pesce, *Napoli, il Dolore e la Non-storia. Malacqua di Nicola Pugliese. Un piccolo capolavoro del secondo Novecento*, Napoli, Oxiana, 2010, p. 14). In questo sfondo realistico possiamo forse notare un'influenza della tradizione (neo)realista napoletana che va almeno dal 1950 al 1970 (Giuseppe Panella fa i nomi di Prisco, Pomilio, Rea, in una sua [recensione](#) dedicata al romanzo di Pugliese pubblicata su «Retroguardia 3.0 – Miscellanea» nel 2015. Si veda l'intera recensione per un'interpretazione di *Malacqua* come una «rap-presentazione simbolica della realtà» sulle tracce di Joyce e Faulkner).

insomma come possa riappropriarsi del quotidiano, altro grande protagonista del romanzo, e mentre nelle vicinanze appare, per la prima volta, l'elemento onnipresente, ossia l'acqua,<sup>4</sup> che ci viene presentata, nel suo «fetido» immobilismo, circondata da un «dolore» e da una «paura mattutina che si fa grigia, pesante, e nera, nera implacabilmente», Andreoli Carlo cambia prospettiva, esce dalle beghe del «giorno su giorno» e vede «al di là del vetro il problema del giornale» che «se ne vola arrotolato in cartaccia, odore dell'inchiostro, vapori di piombo». Il suo sguardo viene attratto da Castel dell'Ovo, non certo in quanto punto da raggiungere, bensì in quanto concretizzazione fisico-simbolica di qualcosa che vive precisamente della propria non-raggiungibilità, e subito si decide per la fuga.<sup>5</sup>

Ecco apparire, per la prima volta, la «domanda improvvisa inesplicabile», quella che tormenterà l'animo del protagonista (ma non solo il suo) per tutta la durata del testo, quella che alleggerirà implacabile e inafferrabile per le strade della città allagata interrompendo le quotidianità di ciascun abitante. Portando ognuno sull'orlo dell'abisso, sull'orlo di una «frattura».

Proprio attorno a questo termine, «frattura», che Pugliese utilizza già nella seconda pagina, possiamo condurre la nostra analisi, utilizzandola per agganciare *Malacqua* almeno a tre questioni che potrebbero fornire un'adeguata griglia terminologico-concettuale in vista di una proficua interpretazione di questo caso letterario.

### 1. Apertura soprannaturale della catastrofe

Il concetto di frattura, intesa in quanto «scandalo», è alla base delle riflessioni di Caillois sul fantastico che, in questo breve articolo, tratteremo, sulle orme dell'indagine di Ceserani, come una categoria concettuale e un modo narrativo.<sup>6</sup>

<sup>4</sup> «al di là del vetro [ecco la presenza di una finestra] l'acqua preme alle sponde del Borgo Marinari, chiazze di nafta a galleggiare nell'iride di un arcobaleno disarticolato, e sono ferme le barche, anche, il mare adesso è un fetido stagno immoto» (N. Pugliese, *Malacqua*, cit., pp. 7-8). Appare qui per la prima volta l'acqua, ma in una funzione completamente differente rispetto a quella che dovrebbe assumere il successivo avvento della pioggia. Il mare è «immoto» e «fetido», l'opposto di quello che la pioggia dovrebbe portare, ossia senso di pulizia e rigenerazione. Vedremo poi come, al contrario, neanche la pioggia riuscirà a smuovere il «fetido stagno immoto», né riuscirà a indicare un significato ulteriore, un'epifania che possa ricomporre i frammenti del quotidiano in un significato ulteriore (insomma, non riuscirà a farsi 'apocalisse', se non in un senso del tutto particolare).

<sup>5</sup> «Si alzò quindi da tavola ripiegando con cura il tovagliolo, ed era un addio?, certo un muoversi delle gambe, e delle gambe, con dentro nel petto tra costola e costola la domanda improvvisa inesplicabile» (ivi, p. 8). Così scrive Pesce, interpretando l'episodio attraverso la dicotomia Natura-Storia, che è alla base del suo saggio su *Malacqua*: «Dentro il ristorante, infatti, c'è la Storia. Si parla del giornale, dei contenuti, di quello che vuole sapere la gente: tutte cose che hanno un senso nel monotono vortice della quotidiana vita borghese, nel mondo ordinato della vita della redazione e dei lettori. Fuori dal vetro, invece, c'è la Natura [...]. Anzi, là fuori c'è il dissidio, il reciproco corrodarsi tra Natura e Storia» (G. Pesce, *Napoli, il Dolore e la Non-storia*, cit., p. 32).

<sup>6</sup> Sottraendoci ad ogni tipo di discussione sulla definizione del fantastico, ci allontaniamo dalla considerazione di esso in quanto «genere» e ci avviciniamo a quella fornita da Ceserani del fantastico in quanto «modalità dell'immaginazione» e della «narrazione»: «In questo libro [...] il fantastico viene di preferenza considerato non un genere ma un modo letterario, che ha avuto radici storiche precise ma si è attuato storicamente in alcuni generi e sottogeneri, ma ha poi potuto essere utilizzato e continua a essere utilizzato [...] in opere appartenenti a generi del tutto diversi» (R. Ceserani, *Il fantastico*, Bologna, il Mulino, 1996, p. 11).

Questo fu il punto di partenza delle mie riflessioni. Intenzionato, per amore di chiarezza, ad andare sino in fondo alle mie preferenze, m'imposi come prima regola di scartare quel che chiamo il *fantastico per partito preso*, vale a dire le opere d'arte create espressamente per sorprendere, per sconcertare lo spettatore con l'invenzione di un universo immaginario, fiabesco, in cui niente si presenta o accade come nel mondo reale. Lasciai da parte quel fantastico voluto e forzato, nella convinzione che il restante fantastico, quello autentico, difficilmente potesse nascere dalla semplice decisione di dipingere a ogni costo opere atte a sconcertare [...]. Per me fantastico significa innanzitutto inquietudine e rottura.<sup>7</sup>

E, più avanti, cerca di sottolineare come la «rottura» possa aver luogo soltanto in un contesto di regole date per la costituzione di un mondo:

Il fantastico esiste non già perché il numero dei possibili sia infinito, ma perché, per quanto immenso, è limitato. Non c'è il fantastico laddove non c'è alcunché di numerabile e di stabilito, vale a dire laddove i possibili non sono definiti né suscettibili d'esser enumerati. Quando qualunque cosa può accadere in qualunque momento, niente può sorprendere e nessun miracolo può stupire. Al contrario, in un ordine ritenuto immutabile, in cui ad esempio il futuro non può riflettersi sul passato, una coincidenza che sembri contraddire questa legge non manca di turbare.<sup>8</sup>

In *Malacqua* la catastrofe causata dalle forze della natura scatenata assume subito i connotati di una frattura all'interno di quel mondo «grigio» immutabile di cui sopra:

E fu al secondo giorno che ci si rese conto. La pioggia aveva continuato: sì, aveva continuato per una intera estenuante notte [...] L'attesa era una malattia sfibrante, progressiva, che afferrava alla gola, stringeva, stringeva. Ti veniva da pensare che non saresti morto, forse, ma non avresti mai più vissuto, non come prima, almeno. Ecco, questa lenta interminabile pioggia aveva mutato la prospettiva delle cose: la tua esistenza non sarebbe stata più uguale, mai più, perché adesso la vita emergente era condizionata dall'acqua che scendeva<sup>9</sup>

Una frattura, come si può notare facilmente, non solo di natura fisica (i cedimenti delle strutture urbane),<sup>10</sup> ma che ci spinge anche in una dimensione inquietante e difficilmente afferrabile, la quale comincia a mettere in crisi le coordinate percettivo-conoscitive dei perso-

<sup>7</sup> R. Caillois, *Nel cuore del fantastico*, trad. it. di L. Guarino, Milano, Abscondita, 2004, pp. 12-14.

<sup>8</sup> Ivi, pp. 92-93. C'è una definizione della «rottura» fantastica molto simile nel testo di Francesco Orlando sul soprannaturale letterario: «Per dare una definizione minimale, la più generale possibile, del soprannaturale all'interno della *fiction*, possiamo dire che esso costituisce una *supposizione di entità, di rapporti o di eventi in contrasto con quelle leggi della realtà che sono sentite come normali o naturali in una situazione storica data*. Nell'ambito due volte immaginario di un soprannaturale così inteso, tocca sempre alle regole limitare, e con ciò determinare, l'infermità del non essere, la licenza e l'infinita della fantasia, la plasticità del vuoto preliminare. Non è infatti pensabile un soprannaturale che immaginariamente sostituisca in tutto l'ordine della realtà, ma solo un soprannaturale che lo modifichi in parte, sia pure in gran parte, ed entro limiti determinabili. Una vera radicale alternativa all'ordine della realtà è inconcepibile, quand'anche essa consistesse nella pura e anarchica presentazione di un caos: c'è pur sempre un limite al caos, ecco che insorgono le regole» (F. Orlando, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica, forme*, Torino, Einaudi, 2017, p. 18). Queste definizioni ci saranno molto utili per afferrare facilmente, più avanti, il senso della definizione data da Lucio Lugnani di «paradigma di realtà».

<sup>9</sup> N. Pugliese, *Malacqua*, cit., p. 19.

<sup>10</sup> Anche questo tipo di cedimento si colora immediatamente di un'atmosfera soprannaturale, attraverso l'effetto perturbante che ci regalano voci e urla sempre provenienti da lontane profondità (temporali o spaziali): «adesso là dentro la voragine ci sono due automobili, certamente, erano parcheggiate proprio qui, vedete?, tre metri in avanti sulla destra, e non ci sono più, e quando la strada è crollata io ho sentito un rumore sordo, strano rumore, ed una voce di donna, certamente, un urlo terribile, dottore, una cosa straziante» (ivi, p. 14).

naggi. Proprio nelle prime pagine, dopo la prima notte di pioggia ininterrotta, troviamo l'episodio delle «voci» provenienti dal Maschio Angioino:

E dentro la fortezza e le alte mura non c'era nessuno, e nessuno aveva intenzione di andarci, ma dai banchi deserti della Sala dei Baroni voci stentate giungevano all'esterno portate dai microfoni disarticolati e difettosi tanto che non lasciavano distinguere le parole. Ma erano parole, erano di certo parole, e voci umane, ambiguamente umane, che irrompevano all'esterno in contorcimenti insoliti, in singulti inestricabili, suoni smorzati e cresciuti di sotto le gocce che l'acqua recava.<sup>11</sup>

Abbiamo già trovato i termini «strano», «ambiguamente», «insoliti» e «inestricabili», i quali ci rimandano tutti all'interruzione di un corso naturale dei pensieri e delle certezze che fanno da presupposti alla nostra solita percezione del mondo, di infrangimento del nostro quotidiano. Eppure, in *Malacqua*, ritorna sempre la convinzione (o, almeno, il tentativo di convincersi) che, in realtà, nulla sta cambiando, e che tutto potrebbe facilmente rientrare nel corso normale degli eventi, e che l'acqua, alla fin fine, non sta frantumando niente se non strade e cornicioni. La pioggia, che provoca eventi «insoliti» e «inestricabili», nella scrittura di Pugliese ritorna facilmente nella ripetizione alienante del «giorno dopo giorno»:

[Andreoli Carlo] Su queste cose e su questi pensieri e su questa gente una pioggia scendeva che era la pioggia del giorno prima e che sarebbe stata forse la pioggia del giorno dopo e degli altri giorni a venire. Una presenza silenziosa per quanto possibile e discreta smorzava il dolore nei rivoletti d'acqua che scendevano e scendevano, e nei chiusini delle fogne che gorgogliavano, ed altro non c'era in quel pomeriggio grigiastro che quest'immobilità di tutto, e questo silenzio che scendeva<sup>12</sup>

Oltre a portare con sé situazioni incomprensibili, la pioggia stessa è lasciata da Pugliese in una posizione ambigua, in quanto portatrice di novità e ineludibili interrogativi indefiniti e perturbanti, e allo stesso tempo in quanto passibile di essere sempre riportata nei limiti di una situazione normale, accettabile, di essere trattata come uno dei soliti eventi che bisogna inquadrare e affrontare con i soliti mezzi. Ci siamo avvicinati così a un'altra categoria fondamentale per capire questo romanzo, soprattutto se analizzato dal punto di vista del fantastico, ossia quella di 'ambivalenza', categoria che si concretizza efficacemente nei movimenti oscillatori che la scrittura di Pugliese riesce a rendere quasi dall'inizio alla fine.<sup>13</sup>

<sup>11</sup> Ivi, p. 20.

<sup>12</sup> Unico antidoto all'asfissiante routine, come cercheremo di chiarire più avanti, sembra essere la capacità dello sguardo di proiettarsi in lontananza: «e questi sguardi diversi, quanto diversi, che andavano e frugavano e fuggivano e ritornavano e ricominciavano a frugare, il cielo interrogavano e l'asfalto della strada, e macchie di verde in lontananza» (ivi, p. 43).

<sup>13</sup> Per quanto riguarda i concetti di ambivalenza e oscillazione (senza la possibilità di decidersi per una possibilità o per l'altra), potrebbe essere interessante approfondire il concetto di «audelà» così come descritto da Homi Bhabha nell'ambito degli studi post-coloniali: «un momento di passaggio dove spazio e tempo si intersecano dando vita a immagini in cui differenza e identità, passato e presente, interno ed esterno [...] si intrecciano inestricabilmente. In quell'oltre si avverte infatti un turbamento, un senso di disorientamento nella direzione da prendere: un moto esplorativo inquieto, reso efficacemente dall'espressione audelà – qua e là, da entrambi i lati, di qua di là, avanti e indietro» (H. Bhabha, *I luoghi della cultura*, Meltemi, Roma, 2001, p. 11, citato in F. La Mantia, S. Ferlita, *La fine del tempo. Apocalisse e post-apocalisse nella narrativa contemporanea*, Milano, FrancoAngeli, 2015, p. 101).

Fondamentale appare il movimento oscillatorio tra la consapevolezza di uno «scandalo», dell'evento catastrofico come un evento che «muterà completamente la prospettiva della vita», e la quasi ossessiva coazione che spinge la voce di ogni personaggio (e quella collettiva della città, in un'altra oscillazione tra punti di vista individuali e punto di vista della voce comune portata avanti in modo magistrale dal narratore) ad autoconvincersi che in realtà nulla è cambiato, che il fenomeno cui ci si trova davanti è in realtà un fenomeno del tutto usuale, facilmente spiegabile e inseribile all'interno delle tradizionali categorie percettive.<sup>14</sup>

Mentre la pioggia continua a venir giù con «regolarità metodica»,<sup>15</sup> veramente straordinario appare soltanto il «presentimento», tutto resta normale, tutto diventa accettabile in questo mondo, anche la distruzione efferata causata da soli tre giorni di pioggia ininterrotta e i fenomeni inspiegabili legati a questa catastrofe.

Il romanzo di Pugliese non lascia mai la possibilità di scegliere per l'una o per l'altra opzione, se si tratti di eventi inseribili all'interno della logica usuale o invece di squarci nella trama del quotidiano, e si nutre di questa persistente ambiguità. Si pensi soltanto all'episodio centrale della bambola dalla quale emanano le voci inquietanti del Maschio Angioino: alla certezza, da parte di Mirasciotto Vincenzo, di aver assistito a qualcosa di soprannaturale,<sup>16</sup> si contrappone la generale incredulità con cui il fatto viene prevedibilmente accolto;<sup>17</sup> eppure, tra la diffidenza

<sup>14</sup> Da notare queste oscillazioni: «si poteva congetturare che da un momento all'altro inevitabilmente sarebbe accaduto un accadimento insolito e per qualche verso crudele. Certamente un fatto al di fuori dell'ordinario» (ivi, p. 97); «In effetti diciamo che la situazione si era notevolmente aggravata, in città, non tanto per via di accadimenti straordinari, perché in effetti di straordinario non era successo proprio nulla, le solite telefonate di allarme e richieste d'intervento ai vigili del fuoco, qui era caduto un pezzo di cornicione, là si era allagato un terraneo [...] e nulla insomma di straordinario, nulla di nulla» (ivi, pp. 112-11). Ancora, notiamo come ciò che dovrebbe essere fonte di sconvolgimento si tramuta in normalità: «fino a che punto si può assorbire l'acqua?, qual è in realtà il momento limite? In ogni caso accadeva come se questo problema fosse ancora indistinto e confuso e certamente lontano, perché la rassegnazione si era trasformata in indifferenza, e nella vita ci si abitua a tutto. Se anche la città avesse dovuto cambiare il suo destino di sole in un nuovo e diverso destino di pioggia, bene, anche tale cambiamento sarebbe stato accettato, perché nella vita si accetta tutto inevitabilmente, ed insomma nella vita la vita si subisce, ed allora se anche i giorni a venire fossero stati grigiastri e piovosi questo non avrebbe provocato traumi né aperte ferite [...] ed ancora ramificava nei petti quest'interrogativo oscuro apocalittico, presagio di sventura, accadimento che avrebbe mutato la prospettiva della vita» (ivi, pp. 116-117); «in definitiva la vita riassume con tranquillità, i fatti collettivi ci pensa il tempo a stemperarli un poco ed a confonderli, e in definitiva, via! in definitiva cosa volete che ce ne freggi a noi di tutto questo casino e di questa pioggia che scende come se non fosse mai scesa prima, amici miei, riconduciamo, per favore, riconduciamo tutto» (ivi, p. 53); e ancora le memorie degli anziani a minimizzare il tutto: «In effetti, a sentire i racconti dei vecchi, questa situazione di oggi non è che fosse poi così grave e tale da dover angustiare i cuori, perché loro se lo ricordavano bene che Napoli aveva vissuto giorni anche molto peggiori di questi che adesso viveva [...]» (ivi, p. 124). Il mondo, insomma, non perde mai il suo «fondo di domesticità» (l'espressione è in E. De Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, Torino, Einaudi, 2019, p. 173).

<sup>15</sup> N. Pugliese, *Malacqua*, cit., p. 142.

<sup>16</sup> «Ma per quanto gli pesasse tale condizione insolita – sarebbe cambiata, nei giorni a venire, la prospettiva della vita? – avvertiva distintamente gli angoli delle labbra che s'erano tirati in un sorriso di compiacimento: oh mezzo sorriso, mezzo sorriso soltanto, d'accordo, ma lui sapeva. Certo, lui sapeva, adesso, e aveva visto, e indubbiamente aveva visto bene, anche se non capiva, anche se non poteva capire, ma per vedere certo aveva visto» (N. Pugliese, *Malacqua*, cit., p. 25).

<sup>17</sup> «E mentre lo diceva l'avvertiva benissimo lui stesso la diffidenza degli altri, e l'incredulità, ed il sarcasmo. Possibile che avesse sognato? No, sognato non aveva di certo, nossignore [...] e fino a quel momento nulla si era mosso dall'ingranaggio del prevedibile, nulla di nulla, ma una bambola, adesso, suavia, una bambola!» (ivi, p. 26).

e il senso di ridicolo, ognuno si sente invaso dalla certezza disorientante che qualcosa di straordinario ha pur dovuto scatenare quelle voci.<sup>18</sup>

La sola certezza che non oscilla mai è che il significato come «insieme cosmico in cui si dissolvono tutte le azioni umane»,<sup>19</sup> quella risposta che i personaggi di *Malacqua* cercano, non si dona mai, né in una situazione che potrebbe rientrare nell'eterno ordine naturale delle cose (il «Grande Cerchio»),<sup>20</sup> né in una situazione miracolosa o soprannaturale.<sup>21</sup> I fatti restano fatti, nella loro ambigua immobilità:

la chiave sfuggiva, sfuggiva completamente, e niente da fare, ed era tutto un magma scomposto e irriconosciuto. C'erano questi fatti, soltanto, ecco, questi fatti a galleggiare e scendere di sotto e risalire. Lui s'arrampicava sugli specchi, e lo sapeva, certo lo sapeva bene [...] Disse a se stesso: inutile insistere, in questo momento: occorre attendere, attendere con pazienza.<sup>22</sup>

Qui non è più il concetto todoroviano di *hésitation* a decidere la nascita del fantastico, bensì, proprio come mostra Lugnani nel suo saggio polemico sulla definizione del fantastico,<sup>23</sup> lo «scacco gnoseologico»,<sup>24</sup> l'impossibilità, da parte del narratore e del lettore, di decidersi per

<sup>18</sup> Qui non è esattamente come in Kafka, dove il soprannaturale è «scagliato come un pugno sul tavolo» (F. Orlando, *Il soprannaturale letterario*, cit., p. 80), dove esso è già accettato fin dall'inizio ed è inquietante proprio per il mancato interrogarsi attorno ai suoi effetti; qui sussiste solo l'interrogativo, che viene esplicitato, mentre il soprannaturale non sa mai se darsi o no completamente, è sempre tentato dal mescolarsi con la normalità (per approfondire la questione, si veda il concetto di «soprannaturale d'imposizione» nel testo di Orlando, dove il critico pone questa tipologia di soprannaturale come esemplare della narrazione fantastica novecentesca). Il testo di Pugliese, invece, si avvicina senza dubbio alla scrittura kafkiana per il senso di «vuoto» che il supposto rimando allegorico, cui la catastrofe «insolita» dovrebbe dar vita, restituisce al lettore: qui «risulta difficile stabilire [...] equivalenze» (ivi, p. 86) tra evento inspiegabile e possibili significati ulteriori, in quanto gli eventi e gli oggetti restano sempre chiusi nel proprio mutismo, nella loro indefinitezza che può rinviare a tutto e a nulla.

<sup>19</sup> G. Pesce, *Napoli, il Dolore e la Non-storia*, cit., p. 20, dove troviamo anche un riferimento alle origini crociane del concetto di «Accadimento» contrapposto a quello di «volizione».

<sup>20</sup> N. Pugliese, *Malacqua*, cit., p. 46.

<sup>21</sup> Pur non donandosi, il significato si impone come necessario complemento fantasmatico, sempre rievocato, dell'allusività di cui tutte le cose si rivestono dopo l'evento della pioggia. Si impone la certezza che qualcosa di «insolito» sia arrivato a mutare una volta per tutte «la prospettiva delle cose», fenomeno che ricorda alcune dinamiche del delirio paranoico individuate da De Martino nel suo celebre studio sulle «apocalissi psicopatologiche»: «Affiorano nel malato innanzitutto sensazioni, vissuti, *Stimmungen*, consapevolezza [...] per i malati questo è non familiare (spaesato, *Unheimlich*), c'è qualcosa che li concerne, qualcosa che essi sentono. Tutto acquista un nuovo significato. Il mondo circostante è diverso [...] sussiste un sottile cambiamento che tutto penetra e che diffonde una colorazione incerta, spaesata» (E. De Martino, *La fine del mondo*, cit., p. 169).

<sup>22</sup> N. Pugliese, *Malacqua*, cit., p. 47. Viene quasi naturale il confronto con Gadda, se si considera Andreoli Carlo come un fratello minore di Ciccio Ingravallo. Ma, mentre qui i fatti si propongono nel loro mutismo come in una sorta di condanna a un 'positivismo' che ormai ha perso ogni condizione d'esistenza, in Gadda il fatto, sulla base di concezioni filosofiche tratte dalla fisica quantistica, veniva espressionisticamente forzato e stracchiato fino ad una esplosiva ipertrofia.

<sup>23</sup> L. Lugnani, *Per una delimitazione del genere*, cit., pp. 58-73.

<sup>24</sup> «L'esitazione non può essere fondante proprio perché abbiamo a che fare con un essere, anzi con due esseri "qui ne connaissent que les lois naturelles". Sono questi (narratore e lettore) i personaggi che vengono posti di fronte "à un événement en apparence surnaturel"; il loro primo passo non può che essere il riconoscimento dell'apparenza soprannaturale dell'evento e dell'accattivante facilità d'una sua eventuale spiegazione soprannaturale [...] a contare è il dubbio gnoseologico assoluto connesso appunto alla non soluzione del racconto, alla sua chiusura perfettamente imperfetta, ed è uno *stato* dubitativo che si pone interamente al di là della definizione todoroviana di *hésitation* [...] la spiegazione razionale, paradigmatica, che sistematicamente manca nel racconto fantastico. L'impasse fantastica nasce da questa mancanza, e non è

una «spiegazione inverosimile razionale» o per una «verosimile soprannaturale», «sentimento» che diventa il nucleo stesso della narrazione. Ed è proprio il modo di narrare, il linguaggio, così come sottolinea ancora Lugnani,<sup>25</sup> a far sorgere il fantastico in quanto modalità che mette al centro l'inesplicabilità, sia nel momento in cui essa si mostra fonte d'inquietudine (episodio della bambola e delle voci) sia quando si incarna in eventi simbolici che stanno a rappresentare il rapporto speciale tra gli elementi della città o del paesaggio circostante e i suoi abitanti (episodio del mare che raggiunge i piedi degli scugnizzi,<sup>26</sup> o quello delle monetine musicanti). Lo stile di Pugliese si nutre di questo oscillare tra un codice e l'altro: contrasto tra lo stile realistico-grandguignolesco con cui viene descritta una immaginata sommossa popolare (pp. 64-65), quello estatico-lirico legato ai motivi del desiderio e del viaggio (pp. 59-63) o ancora quello evocativo tipico di una certa scrittura fantastico-horror (pp. 19-29) e il continuo ritorno nel cosiddetto «burocraticinese».<sup>27</sup> Anche l'utilizzo del discorso indiretto libero («divagante monologare» derivato da Joyce)<sup>28</sup> e la polifonia mostrano la limitatezza di ogni punto di vista, mettono sempre in dubbio la certezza di ogni definizione e di ogni posizione esistenziale. Niente

affatto un'esitazione fra qualcosa e qualcos'altro, ma appunto uno stato assoluto di stallo, un insuperabile inceppamento del paradigma [...] non si tratta dello stato di chi è incerto fra due alternative, ma di chi è indotto a dubitare della validità e adeguatezza del paradigma di realtà come codice culturale e assiologico e come meccanismo di conoscenza e interpretazione del mondo [...] lo smarrimento di chi è finito in un vicolo cieco e non può tornare sui propri passi» (ivi, pp. 66-73).

<sup>25</sup> «il modo dell'enunciazione è un altro fondamentale criterio di delimitazione del racconto fantastico, cioè il fantastico è non solo narrare certe cose ma è anche il modo di narrare certe cose [...]. L'esito fantastico di un racconto non è mai predeterminato e la sottolineatura più o meno inquietante d'uno scarto irriducibile dipende sempre dal come si narra e non da ciò che si narra» (ivi, pp. 64-65).

<sup>26</sup> Non c'è una sola modalità rappresentativa dell'acqua nel romanzo di Pugliese, e plurime sono le sue valenze simboliche. Essa si dà come pioggia, la quale rappresenta l'aspetto 'negativo' della materia liquida, acqua che amalgama e disunisce allo stesso tempo, quindi spezza e porta fratture nel paradigma di realtà, e come mare, aspetto positivo, il quale straborda per raggiungere i piedi degli scugnizzi che tanto lo amano e lo desiderano. Napoli è bagnata dalla pioggia, la quale porta con sé traumi e inquietanti anomalie, e dal mare, che invece sembra corrispondere a quella funzione protettiva che Ferenczi individua nel concetto di «regressione talassale», nel suo saggio *Thalassa* del 1924: il mare è l'acqua in quiete, la ricostituzione della situazione prenatale all'interno dell'utero materno, mentre il diluvio non fa che riproporre, con un «rovesciamento dello stato reale delle cose», l'autentica «grande catastrofe» (S. Ferenczi, *Thalassa. Saggio sulla teoria della genitalità*, trad. it. di L. Resele, P. Rizzi, Milano, Cortina, 1993, p. 81), il trauma primordiale della nascita segnato dall'espulsione extra-uterina e dall'adattamento alla vita terrestre. L'acqua ha quindi un aspetto ambivalente. Per questo si consideri anche il lavoro di Bachelard, e le sue riflessioni sulla «profonda maternità delle acque» (G. Bachelard, *Psicanalisi delle acque. Purificazione, morte e rinascita*, trad. it. di M. Cohen Hemsì, A.C. Peduzzi, Como, red!, 2006, p. 21). Per quanto riguarda l'accostamento che lo psicoanalista ungherese propone tra la formazione della genitalità, l'atto sessuale e la regressione talassale, si legga questo passaggio di *Malacqua*: «Quando giunge il momento Giovannella si stira nelle reni e stringe stringe con le gambe ad arco a trattenere, e questo fiume che arriva oh questo fiume ed il mondo si apre e la terra si apre, adesso, e accoglie, sì, accoglie tutto, il solco scende, scende nella profondità, oh sì, e questo fiume ch'è tutto un mare, adesso, un largo immane sconfinato mare, e c'è quest'aria aperta, e questo spazio, e il cuore si dilata, e queste braccia che se ne vanno da me, e queste gambe che se ne vanno da me e queste mani mi hanno abbandonato oh sì abbandonato oh sì abbandonato» (anche qui, come nel caso di Mirasciotto Vincenzo di fronte alla bambola, il corpo si disarticola, ma in quel caso si tratta di un'angosciosa paralisi gnoseologico-vitale, mentre qui siamo molto più vicini ai sintomi di una regressione estatica), il tutto disturbato dal «rumore della pioggia che scende, di fuori, metodica nevrastenica pioggia che scende» (N. Pugliese, *Malacqua*, cit., pp. 61-62); nel momento in cui l'acqua acquista metodo e «regolarità» si conforma allo statuto della quotidianità e perde ogni slancio simbolico-vivificante.

<sup>27</sup> G. Panella, *Recensione di Malacqua di Nicola Pugliese*, cit.

<sup>28</sup> G. Pesce, *Napoli, il Dolore e la Non-storia*, cit., p. 22.



è mai fermo, nessuno è mai arrivato, ogni organizzazione e ogni tentativo di stabilità si stagliano, spesso senza saperlo, sull'orlo di un abisso sempre in agguato.

Il romanzo di Pugliese gioca continuamente con questa dialettica tra «norma» e «scarto», l'una si rovescia continuamente nell'altro, attraverso il filtro dell'attesa che si frappone come un velo tra queste due dimensioni.

Interessante risulterebbe, in questo caso, il concetto di *Unheimliche*, analizzato da Freud nel suo celebre saggio su *Il Perturbante* (1919), che Lugnani trova molto più accostabile al concetto proposto di «scacco gnoseologico».<sup>29</sup>

L'oscillazione, contenuta nello stesso termine tedesco sulla cui intraducibilità si è tanto insistito, sembra configurarsi proprio come quella che ci trattiene, da un lato, presso qualcosa di assolutamente familiare, e che, dall'altro, ci rivela qualcosa che finalmente doveva essere rivelato. Solo che in questo romanzo ciò che deve essere rivelato dalla catastrofe sono le solite problematiche della realtà quotidiana, sono le meschinità, grandi e piccole, disseminate nei secoli nella stessa vita quotidiana, oltre a quella che Giuseppe Pesce chiama «tragicommedia della politica».<sup>30</sup> Siamo di fronte a quello che potremmo definire una sorta di catastrofismo quotidiano (per dirla con Gianni Grande, una vera e propria «tara antropologica»),<sup>31</sup> in cui le cose si mostrano per quello che sono sempre state, e l'unica vera rivelazione resta l'attesa. Resta la consapevolezza che il finito non può mai risolversi nel finito, e questo può veramente essere visto come l'autentico nucleo apocalittico della cattiva pioggia di Pugliese. L'acqua scioglie i legami,<sup>32</sup> dissolve i cardini su cui si poggia il «paradigma di realtà».<sup>33</sup> L'acqua mostra che niente è stabile,<sup>34</sup> che ogni certezza, in quel misto di piacere e dolore, di vicinanza opprimente e di

<sup>29</sup> «È questo anche lo *Unheimliche* specifico del fantastico, ossia un disorientamento e una insicurezza (per dirla con Jentsch) che non consentono rapidi recuperi e si prolungano oltre la fine del racconto; un ritorno del rimosso (direbbe Freud) che si affolla ininterpretabile, e perciò perturbante» (L. Lugnani, *Per una delimitazione del genere*, cit., p. 73).

<sup>30</sup> G. Pesce, *Napoli, il Dolore e la Non-storia*, cit., p. 15.

<sup>31</sup> La definizione di Grande è citata nel saggio di Pesce (*Napoli, il Dolore e la Non-storia*, cit., p. 33). Da *Malacqua*: «Perché si sa bene che quando piove ci sono i crolli e ci sono le voragini, e la gente chiama i vigili del fuoco ed i vigili del fuoco accorrono, e certe volte ci scappa il morto, e sì, d'accordo, questa volta i morti sono sette, luttuoso evento, d'accordo, evento tragico, ma pure scontato, per qualche verso, nella prospettiva antica di una città che vive la sua vita sotto forma continua di moltiplicazione» (N. Pugliese, *Malacqua*, cit., p. 52).

<sup>32</sup> «e chi resiste all'acqua che precipita e s'insinua e scava e incide?» (ivi, p. 29). Come abbiamo visto, non c'è una sola acqua in questo romanzo; prendendo a prestito alcune categorie dallo studio di Bachelard sulle conformazioni che l'elemento acquatico può assumere nell'«immaginazione materiale», potremmo parlare, a questo proposito, di «acqua violenta»: «nella sua violenza l'acqua assume una collera specifica [...]. Un duello di crudeltà si produce tra l'uomo e i flutti. L'acqua si carica di rancore, cambia sesso. Diventa maschile» (G. Bachelard, *Psicanalisi delle acque*, cit., pp. 22-23; inoltre, si veda tutto il capitolo *L'acqua violenta*, pp. 178-206). In *Malacqua* l'acqua è certo violenta e «in collera», ma l'atteggiamento dell'uomo nei suoi confronti si colora più di rassegnazione che di quella «volontà di aggressione che anima il nuotatore» (ivi).

<sup>33</sup> Così Lugnani definisce il paradigma di realtà: «L'uomo domina (o per meglio dire percepisce e interpreta, cioè conosce) la realtà attraverso la scienza delle leggi che la regolano e della causalità che la determina, ed anche attraverso una griglia assiologica di valori distribuita ad abbracciare il reale e ad ordinare e giustificare i comportamenti umani in rapporto alla realtà e agli altri uomini. Scienza (come insieme di cognizioni) e assiologia mutano evidentemente nel tempo e nello spazio. Il loro insieme determinato nel tempo e nello spazio costituisce ciò che si può chiamare paradigma di realtà e, in pratica, l'uomo non ha altra realtà al di fuori del suo paradigma di realtà» (L. Lugnani, *Per una delimitazione del genere*, cit., p. 54).

<sup>34</sup> È d'obbligo il riferimento alla «morte per acqua» di Eliot, richiamato da Pesce nella sua lettura: «È tema caro al poeta angloamericano: morte dolorosa, lenta, angosciante, che viola la sacralità della salma. Metafora dell'annientamento e della

lontananza liberatoria (la dialettica richiama quella del dolce naufragio leopardiano), può essere travolta, da un momento all'altro, dal fiume eracliteo in cui la metamorfosi regna. Come ultimo esempio, ecco la reazione di un personaggio messo di fronte ad un evento soprannaturale, di fronte al quale il paradigma di realtà sembra dissolversi fin nelle sue radici biologico-corporee:

Venne quest'oscura presenza sonora come di Grande Voce Onnipotente ed il corpo suo di vigile urbano semplice fu ricacciato indietro. Era certamente qualcosa di strano e di tremendo, che non feriva, oh no, che soltanto tuonava con questo tuono possente lamentevole. Come un gemito forte, un grido angosciato, che cosa?, per Dio!, che cosa? Mirasciotto Vincenzo, in quel frastuono, e nel silenzio poi freddo sconcertante, se ne restò per terra passandosi la mano sul petto, a strofinare all'altezza del cuore, oh sì, del cuore, ed attese pazientemente di ritornare in sé: lui si vedeva, certo, si vedeva disteso là per terra, la mano automaticamente che accarezzava il petto, il corpo tutto sconnesso ancora e come dissaldato.<sup>35</sup>

## 2. Apocalisse e trauma

Arrivando così alla seconda accezione del termine «frattura» da noi presa in considerazione, possiamo affermare che con *Malacqua* non ci troviamo di fronte ad un'apocalisse, ma all'attesa dell'apocalisse.

È sicuramente possibile accostare *Malacqua* a quel filone apocalittico che è stato individuato come uno dei più corposi e dei più significativi nel panorama letterario novecentesco. In particolare è possibile accostarlo a quei testi in cui un disastro naturale (in questo caso la pioggia incessante e distruttrice) assume palesi valenze simbolico-allegoriche, e quindi, in senso lato, culturali. Inoltre nel caso di *Malacqua* che, come abbiamo visto, si nutre di forme e tematiche afferenti alla sfera del fantastico, l'atmosfera apocalittica e i risvolti psicologico-antropologici

distruzione, ma anche della lotta tra Natura e Storia. Nella poesia, infatti, la morte del marinaio fenicio Fleba, "che un tempo è stato bello e ben fatto", ne purifica la vita trascorsa secondo la logica "del guadagno e della perdita". Lanciando un esplicito ammonimento al lettore: travolti dalla corrente della Storia – cadendo in quella che Cioran chiamerebbe la "tentazione-di-esistere" – ci si perde in quei gorghi che "spolpano le ossa in sussurri", ponendo termine alla vita" (G. Pesce, *Napoli, il Dolore e la Non-storia*, cit., p. 34). Per quanto riguarda invece l'ambivalenza dell'elemento acquatico, è da notare che in Eliot si può parlare anche di un aspetto positivo dell'acqua e di una sua «attesa», come specifica Elena Munafò: «L'oggetto multiforme di questo attendere, che nel poema assume forme diverse, può essere sintetizzato in un elemento dal carattere ambiguo e simbolico: gli abitanti della terra desolata sono in attesa della pioggia [...]. La pioggia rappresenta insieme un agente di cambiamento e una minaccia. Se infatti da un lato l'acqua è presentata come un pericolo e suggerita come causa di morte [...] essa è anche vista come agente di rigenerazione» (E. Munafò, *L'attesa della pioggia in "The waste land" di T.S. Eliot*, in E. Abignente, E. Canzaniello (a cura di), *Le attese*, Napoli, ad est dell'equatore, 2015, p. 51).

<sup>35</sup> N. Pugliese, *Malacqua*, cit., p. 25. Quasi a tradurre narrativamente il concetto di scacco gnoseologico descritto da Lugnani, ci sembra interessante citare un altro caso letterario uscito nello stesso anno di *Malacqua*, ossia una pagina del romanzo 'apocalittico' di Guido Morselli *Dissipatio H.G.*, in cui si descrive l'incapacità, da parte del protagonista, di fornire una spiegazione razionale all'inesplicabile: «L'inspiegabile non è l'ignoto, e non è il misterioso, dai quali siamo attratti (forse perché hanno il merito di risiedere a debita distanza da noi). È una cosa diversa, che disorganizza, quando assume una certa estensione e stabilità, i nostri schemi vitali. Io mi sarei adattato al meraviglioso. All'assurdo ho risposto fisiologicamente; non potendo negarlo, lo sentivo come una aggressione, nella sua imponenza e immediatezza, e mi rifugiavo nell'immobilità. Cedevo a un atavismo. Sotto la minaccia, una bestia inerme si comporta così, si immobilizza» (G. Morselli, *Dissipatio H. G.*, Milano, Adelphi, 1977, p. 17).

solitamente legati al concetto di ‘fine del mondo’<sup>36</sup> sembrano uscire rafforzati proprio dalla continua oscillazione tra una spiegazione razionale del fenomeno e un suo rimando al soprannaturale,<sup>37</sup> il suo appartenere ad una «diversa dimensione d’esistenza».<sup>38</sup>

Nel romanzo di Nicola Pugliese l’evento catastrofico vive però della sua continua procrastinazione. Il vero evento traumatico sembra identificarsi con la stessa attesa del trauma. E, ancora, la catastrofe-apocalisse si pone sempre in un particolare rapporto dialettico con quelle che potremmo individuare come le logiche del quotidiano,<sup>39</sup> confondendosi spesso con queste ultime e finendo col perdere la sua portata apocalittica (in senso etimologico, ‘rivelatrice’)<sup>40</sup> per stemperarsi nella ripetitività del «di sempre» (espressione che troviamo reiterata in modo quasi ossessivo all’interno del romanzo) e amalgamarsi all’apocalisse reiterata rappresentata dal quotidiano. Quella che arriva da questo testo è proprio l’impressione di un’apocalisse diffusa, non concentrata in un evento puntuale ben precisato nel tempo, bensì un catastrofismo quasi innato nella natura e nella storia di Napoli.

Napoli non è dopo la Storia, ma prima della Storia, in senso logico più che cronologico, così come spiega Pesce: «C’è una vertigine,<sup>41</sup> nelle pagine di *Malacqua*, che è la stessa che turba la popolazione napoletana. Che agita fantasie e miserie, e le impedisce di accettare del tutto i moderni ritmi urbani e borghesi. In una parola, la Storia».<sup>42</sup>

La rivelazione sembra mostrare, in fondo, quello che è sempre stato sotto gli occhi di tutti. Proprio in relazione a questa impressione sembra acquistare significato l’episodio misterioso e inquietante della bambola dalla quale, ogni volta che si dirada il buio che la circonda nascondendola, provengono le orribili voci urlanti del Maschio Angioino. Quella bambola si fa

<sup>36</sup> Per questo, si veda la citata monumentale ricerca di Ernesto De Martino.

<sup>37</sup> Così Stefani definisce il genere apocalittico: «Un genere di letteratura di rivelazione con una cornice narrativa, nel quale da un essere soprannaturale viene mediata a un destinatario umano una rivelazione che dischiude una realtà trascendente. Questa è sia temporale, in quanto riguarda la salvezza escatologica, sia spaziale, in quanto implica un altro mondo, quello soprannaturale» (citato in M. Lino, *L’apocalisse postmoderna tra letteratura e cinema. Catastrofi, oggetti, metropoli, corpi*, Firenze, Le Lettere, 2014, p. 9).

<sup>38</sup> L. Lugnani, *Verità e disordine. Il dispositivo dell’oggetto mediatore*, in *La narrazione fantastica*, cit., p. 185.

<sup>39</sup> Gli eventi straordinari si sposano facilmente agli atteggiamenti tipici dei napoletani: «Così, ad esempio, per commentare le misteriose voci del Maschio Angioino, i direttori dei due giornali cittadini scrivono due “graffianti” corsivi intitolati “Le voci di dentro” e “Le voci di fuori”; e quando suonano le monetine, appaiono subito per le strade “ambulanti venditori che commerciano monetine da cinque lire contraffatte”» (G. Pesce, *Napoli, il Dolore e la Non-storia*, cit., p. 24).

<sup>40</sup> Su questo aspetto rivelatore insistono tutti i critici: «Il Postmoderno utilizza in maniera massiccia i codici espressivi e figurativi ereditati dall’Apocalisse di Giovanni per raccontare le crisi culturali ereditate da una modernità incompiuta [...] rendendo l’apocalisse un simbolo, un’immagine, un modo di pensare, una modalità della visione, qualcosa che non smette di produrre significato ma, soprattutto, di rivelare l’aspetto nascosto delle cose (*apocalypsein* = rivelazione, disvelamento)» (M. Lino, *L’apocalisse postmoderna*, cit., p. 7); «L’apocalisse, senza dubbio, è uno dei miti culturali più potenti e invasivi dell’Occidente. Nel linguaggio comune essa denota sconvolgimento e distruzione, anche se originariamente implicava scoperta ed epifania (la rivelazione di qualcosa di nuovo e spesso migliore)» (F. La Mantia, S. Ferlita, *La fine del tempo*, cit., p. 10); per Cacciari l’apocalisse è «rivelazione del simbolo del tempo vero, *revelatio* di un tempo inconsumabile da Chronos-Kronos; se si vuole, morte di Kronos onnivoro, ma salvezza del Chronos rivelatore», (M. Cacciari, *Chronos Apocalipseos*, citato in M. Lino, *L’apocalisse postmoderna*, cit., p. 10); sull’importanza di questo aspetto si veda inoltre l’opera fondamentale di Eugenio Corsini *Apocalisse prima e dopo*, Milano, Sei, 1980.

<sup>41</sup> Si noti l’utilizzo di questo termine anche da parte di un acuto teorico del fantastico, Ferdinando Amigoni, nella sua pregnante espressione «vertigine epistemologica», concetto molto vicino a quello di «scacco gnoseologico» di Lugnani (F. Amigoni, *Fantasma nel Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004, p. 11).

<sup>42</sup> G. Pesce, *Napoli, il Dolore e la Non-storia*, cit., p. 7.

esternazione e concretizzazione di un trauma di certo non individuabile in un particolare evento traumatico collocabile nella «Storia», bensì di una costante traumatica che da sempre ha attraversato la città e i suoi abitanti, quasi ad essa connaturata,<sup>43</sup> ed è proprio quella indeterminatezza spazio-temporale a procurare all'episodio tutta la sua carica perturbante quasi orrorifica. È un urlo che si perde nel tempo, in chissà quali millenarie lontananze.

La bambola, nel suo semplice presenziare inesplicabile, nel suo non rimandare a nulla di ben definibile nel momento stesso in cui, in quanto oggetto che concretizza un evento doloroso, non sta lì se non per rimandare a qualcos'altro da sé, ci fa venire in mente almeno due modelli interpretativi cui è possibile ricorrere: uno è l'«oggetto mediatore» teorizzato da Lugnani nel suo saggio *Verità e disordine. Il dispositivo dell'oggetto mediatore*; l'altro è il concetto di trauma che prende forma nell'annosa riflessione di Freud sulla posizione da attribuire, nel quadro teorico della psicoanalisi, alle lacerazioni della vita psichica.

Per quanto riguarda il primo punto, è chiaro che qui abbiamo a che fare con uno di quegli oggetti, intesi come espedienti narrativi, che non risolvono la logica narrativa riconducendo la percezione ferita all'ordine stabilito dal paradigma di realtà, bensì la lasciano in uno stato di frantumazione impossibile da ricomporre:

I segnali di soglia indicano che il segmento centrale [con questa espressione Lugnani indica «la storia, più o meno varia e ricca, degli eventi, dei luoghi, dei personaggi straordinari che il protagonista ha visti e vissuti al di là della soglia»], straordinariamente fitto d'informazioni, può essere disturbato da interferenze e perturbazioni anche gravi; rispetto a queste possibili cadute di credibilità gli oggetti mediatori, attentamente traguadati nei diversi segmenti del racconto, tendono a costituire una garanzia di buona visibilità e buona informazione. In parole povere, mentre i segnali di soglia motivano un parziale disancoramento del segmento centrale, l'oggetto mediatore è una fune di ormeggio che lo tiene legato ai segmenti iniziale e finale e che compensa con la propria presenza e la propria tenuta segnica il minore credito accordabile al narratore nella parte centrale del racconto. Se l'oggetto mediatore non intervenisse, il narratore, in quanto testimone e cronista unico dello straordinario e dell'inesplicabile, potrebbe essere ritenuto vittima dei più svariati accidenti ed errori, sbalzato com'è stato da una dimensione del reale ad un'altra. Tutto il suo racconto potrebbe venire facilmente falsificato. Il solo anello che tiene, insensibile e resistente ai salti di piano, è l'oggetto mediatore che si fa puntualmente ritrovare al ritorno a incredibile conferma delle più incredibili stravaganze [...] L'oggetto mediatore reca una formidabile pezza d'appoggio a queste testimonianze, ma non può alterarne e trasformarne la modalità; solo il codice avrebbe l'autorità e il potere di farlo, e il codice, se può accettare che il narratore abbia veramente visto ciò che dice d'aver visto, non è disposto ad accettare anche che ciò che è stato visto e detto sia perciò veramente accaduto. In questo senso, l'oggetto mediatore non è più un restauratore d'ordine ma un grave elemento di disordine.<sup>44</sup>

Allo stesso modo possiamo ritenere tipici oggetti mediatori le monetine che, ad un certo punto del romanzo, cominciano ad emettere magicamente dei motivi musicali.

Inoltre, come non pensare al modello freudiano della «rimozione» nel momento in cui la bambola, in quanto riproposizione oggettuale e concreta della ferita ancestrale di una città, manifestando il dolore (attraverso le «urla come di moltitudine») lo nasconde anche in una

<sup>43</sup> Si vedano le riflessioni di Pesce sul «genius loci» della città, come «la contraddizione, la straziante convivenza della natura con la propria storicizzazione» (ivi, p. 6). Non ci sembra un caso che anche Giordano Bruno, filosofo della crisi (concetto dalle profonde valenze apocalittiche) e della metamorfosi, abbia scelto Napoli come sfondo ideale per la propria commedia filosofica.

<sup>44</sup> L. Lugnani, *Verità e disordine*, cit., pp. 226-227.

misteriosa impenetrabile oscurità? Tutto il romanzo in fondo, tutta la scrittura di Pugliese, non sembrano altro che un tentativo di ricucire quella ferita che l'acqua, indebolendo i legami, strappando pian piano i punti che tenevano chiusa la cicatrice, ha inesorabilmente riaperto. Un tentativo di ricucire, sia chiaro, che cerca di trattenere ogni effetto positivo che lo strappo potrebbe portare, nelle vite dei personaggi, attraverso l'interruzione di ogni monotonia. Non è importante a cosa la bambola si riferisca, e neanche se essa si riferisca o no a qualcosa in particolare. La bambola vive nel suo sottrarsi a ogni punto preciso nello spazio e nel tempo (l'evento traumatico inteso in senso storico-cronologico) e nel suo proporsi in quanto ripetizione ossessiva (le urla che fuoriescono quando la si sottrae all'oscuro stato della «rimozione») di una attività fantasmatica e rappresentativa intrapsichica.<sup>45</sup> Così, a nostro avviso, Pugliese riesce a incarnare, in modo incredibilmente intenso e suggestivo, concetti psicoanalitici tanto complessi in una forma narrativa che molto ha a che fare con gli effetti della letteratura horror (l'episodio ricorda in molti punti il saggio freudiano sul perturbante), cercando di mostrare la riscoperta del trauma nella sua ambivalente natura di rivelazione (in questo sta la valenza apocalittica) e di occultamento (il mistero), e la scrittura nella sua ambivalente volontà di dire senza dire tutto. Come se la stessa letteratura di matrice apocalittico-catastrofica si costituisse quale riproposizione del trauma e conseguente tentativo di ristrutturazione dei paradigmi percettivo-conoscitivi da esso messi in questione.<sup>46</sup>

Siamo di fronte a un modello percettivo, una stabilizzazione di ciò che è norma e ciò che non lo è, che la catastrofe-trauma s'incarica di scardinare (ma anche, attraverso il processo artistico-rappresentativo, di ricomporre).<sup>47</sup>

### 3. *L'attesa*

sentiva di aver perduto la sua tranquilla tranquillità [si noti come l'accostamento di aggettivi a sostantivi con la stessa radice accentui il senso di banalità della routine] e che tuttavia ancora non si trovava a vivere dentro quell'accadimento tremendo che sarebbe giunto, oh certo, sarebbe giunto [...]. Per queste strade nascoste umide della città altro non sopravviveva che l'attesa, e provvisorietà sconcertante infida scendeva a incidere i pensieri e niente scampava, niente tranne che questo senso disperato e triste che adesso probabilmente ogni cosa sarebbe mutata [...] Come si fa, infine, a raccontare l'ansia che si arrampica deforme, e rantola, e geme, e questa voce che naviga e vola e percorre l'asfalto: sulle mani adesso è scesa a premere la provvisorietà di un sinistro presagio

<sup>45</sup> Sul rapporto tra trauma e angoscia, si veda S. Vegetti Finzi, *Storia della psicoanalisi. Autori opere teorie 1895-1990*, Milano, Mondadori, 1986, in particolare il capitolo VIII, pp. 99-119.

<sup>46</sup> Sulla «teoria traumatica» come «rappresentazione della mancanza di rappresentazione», si veda F. Conrotto, *Tra il sapere e la cura. Un itinerario freudiano*, Milano, FrancoAngeli, 2000; sulla non-pensabilità dell'evento finale (morte personale o apocalisse collettiva), si veda Tagliapietra: «Di fronte all'idea della fine sembra che tutti i nostri pensieri debbano arenarsi. Che si tratti della fine individuale che chiamiamo morte o di quella fine collettiva che nella tradizione occidentale si è intesa vuoi nei termini simbolici racchiusi nell'ultimo libro della Bibbia, l'Apocalisse, vuoi secondo il paradigma empirico della catastrofe, il pensiero della fine si blocca, prigioniero di un groviglio di paradossi e di contraddizioni [si ripensi allo «scacco gnoseologico» di Lugnani] [...]. La sua forza negativa rispetto all'attività del pensare che, in quanto tale, avviene nel tempo, fa sì che quest'abisso non sia soltanto un vuoto senza fondo, ma anzi che esso, come un vortice, risucchi nelle sue profondità qualsiasi pensiero osi avvicinarsi troppo» (A. Tagliapietra, *Icone della fine. Immagini apocalittiche, filmografie, miti*, Bologna, il Mulino, 2010, p.7).

<sup>47</sup> Su questa ambivalenza della rappresentazione dell'evento traumatico-catastrofico, si veda il discorso sul «sublime» condotto da Giglioli nel suo saggio *Stato di minorità* (D. Giglioli, *Stato di minorità*, Roma-Bari, Laterza, 2015, p. 25).

inconcludente che non si spezza nel fulmine improvviso, che non si spezza, e che trascina tuttavia decorazioni rutilanti giù nel liquame dell'ansia. Si continua adesso, si continua, a disegnare assensi sulla vergogna, sulla paura incerta.<sup>48</sup>

Un'altra parola chiave per cercare di interpretare proficuamente il romanzo sembra essere questa: «lontananza». Nel gioco dialettico tra certezza e dubbio, infatti, si inserisce anche un terzo momento, che ci è dato, però, in tutta la sua inconsistenza e, anzi, proprio in questa inconsistenza, in questa indefinita vuotezza immaginativa e concettuale, sta l'importanza del ruolo da esso esercitato. Quello che potremmo definire momento idillico, proprio nel senso leopardiano del termine, momento in cui lo sguardo riesce a distrarsi brevemente dall'insuperabile dato di fatto della pioggia che continua a scendere per abbandonarsi ad una sorta di *réverie*, di sogno ad occhi aperti destinato a perdersi, appunto, nella lontananza: dato spaziale (ma, probabilmente, anche temporale) e visivo, accompagnato spesso dal silenzio, dato spaziale e uditivo. Queste sensazioni/non-sensazioni ((in quanto vivono più della privazione) acquistano nel testo tanto spessore da risultare di frequente molto più consistenti di quei dati di fatto che si offrono ai sensi e all'intelletto quotidianamente. Come se il quotidiano svilisse e facesse evaporare la consistenza di quelle cose la cui realtà dovrebbe darsi per scontata.

Così l'evento catastrofico viene a destabilizzare quel 'reale' e farlo tremare dalle fondamenta, ma soltanto per rivelare che al di là di quel reale non può darsi nient'altro.<sup>49</sup> La catastrofe si amalgama continuamente con le *défaillances* che quel reale mostrava già da sempre, con tutte le tare connaturate a quel paradigma percettivo-conoscitivo, con il «fondo di domesticità per il quale è possibile affrontare anche le cose che non si sa ancora che cosa sono»,<sup>50</sup> e l'avvento del soprannaturale, o comunque di quell'insolito che non ha mai il coraggio di farsi accettare in quanto soprannaturale, è sempre costretto a calarsi nelle solite questioni «di sempre», nelle tipiche problematiche politico-istituzionali che riguardano le «responsabilità» (la ricerca dei cosiddetti «responsabili» e le degradanti discussioni che puntano ad addossarsi le colpe a vicenda da parte delle fazioni politiche in campo sono *Leitmotiv* ricorrente del testo), facendo spesso dimenticare ai lettori tutta la sua valenza apocalittico-simbolica, o comunque la sua funzione di rappresentante di una dimensione altra. Così, ancora, l'evento è pronto a mescolarsi con tutte le «pratiche» quotidiane degli abitanti di Napoli, di cui il romanzo ci offre, nella sua costruzione a episodi, numerosi affreschi.

La dialettica costruita da Pugliese sembra potersi definire in questo modo: un evento catastrofico che mostra la sua valenza distruttivo-apocalittica (quindi anche rivelatrice e rivolta ad un possibile futuro) proprio nel suo non attuarsi, nell'incarnarsi soltanto nell'immaginario di

<sup>48</sup> N. Pugliese, *Malacqua*, cit., pp. 106-107.

<sup>49</sup> Non può darsi nient'altro proprio perché, kafkianamente, potrebbe darsi di tutto; è l'indefinibilità stessa dell'evento che rende l'attesa simile al delirio paranoico così come descritto da De Martino: «Il troppo o il troppo poco dei percepiti lungo il fronte del percepibile fa sì che ogni percepito racchiude uno scandalo [si ricordi la terminologia di Caillois]: è un irrelativo, un fuori posto, una vana ricerca di oltre nel vuoto di oltre domestico [forte è l'analogia con il concetto di 'allegoria vuota']. Ogni percepito, per questa vana ricerca del suo oltre, è in tensione, il suo oscuro alone semantico è vissuto come attesa catastrofica, l'universo è un universo in tensione [...] ogni percepito può diventare qualsiasi cosa, è caoticamente onniallusivo [...] e in questo errare si deforma nel mostruoso, si fa malignamente vivente di una vita carica di intenzioni ostili, di trame occulte, di insidie subdole, di intenzioni distruttive» (E. De Martino, *La fine del mondo*, cit., p. 175).

<sup>50</sup> Ivi, p. 173.

coloro che attendono. «In attesa», come notiamo fin dal sottotitolo, è un'altra espressione chiave nel romanzo:

In questi giorni incerti dell'attesa altro non restava che sopravvivere stancamente e dilazionare, dilazionare tutto, perché in effetti è una ben crudele operazione questa di togliere la prospettiva di un futuro quanto meno probabile, cosa ce ne facciamo di questi uomini e di queste donne e di questa città tutta intera?<sup>51</sup> [...] la provvisorietà di quest'attesa indistinta era un fiore di cristallo trasparente, non una serie di schegge sparpagliate, c'era in effetti questo bel fiore concreto di cristallo da una parte [si ripresenta l'oggetto nella sua oscura e muta concretezza] e dall'altra i pensieri sCOORDINATI slegati che non si potevano ricondurre ad un pensiero base, no, non si poteva. Ed altro non restava, allora, che prendere atto della realtà grigiastra che attaccava le fondamenta degli stabili e scavava rigagnoli nell'asfalto e corrodeva il tufo di Posillipo.<sup>52</sup>

Napoli si presenta come una città affetta dalla «nevrosi d'attesa»,<sup>53</sup> nel suo «aspettare sempre un miracolo che ribalti la situazione».<sup>54</sup> Inoltre, l'espressione «malacqua», ci ricorda Pesce, soprattutto nei contesti dell'Italia meridionale, sta per uno «stato d'animo angosciato», e l'attesa viene inquadrata da Freud proprio all'interno del quadro clinico dell'angoscia:

<sup>51</sup> Così leggiamo nella premessa di Massenzio alla ricerca demartiniana sulle apocalissi culturali: «Il punto di forza dell'impianto comparativo che sostiene l'analisi risiede nell'estensione del confronto critico alle apocalissi psicopatologiche che sono prive di orizzonte di riscatto proiettato nel futuro [...] dove risiede il tratto distintivo di queste ultime? Nel documentare l'assenza di ogni prospettiva futura o, al contrario, nel mettere in risalto l'aspirazione alla palingenesi [...]?» (M. Massenzio, *Premessa*, in E. De Martino, *La fine del mondo*, cit., pp. XIV-XV). Il romanzo di Pugliese sembra propendere per la prima opzione. Per la condizione psicopatologica della «nevrosi d'attesa», ci sembra opportuno riferirci sempre a De Martino, con il suo concetto di «catastrofe dello slancio valorizzatore»: secondo l'antropologo napoletano la «fine del mondo», rintracciabile in alcune configurazioni morbose del rapporto Io-mondo, costituirebbe la «caduta» di quell'«*élan moral* primordiale, senza il quale la stessa base vitale, i singoli in quanto corpi, non potrebbero sussistere indenni come singoli corpi umani», di quell'«ethos del trascendimento, il compito primordiale e inderivabile che appunto fa passare dall'ordine della vitalità a quello dell'umanità cioè della valorizzazione intersoggettiva della vita» (E. De Martino, *La fine del mondo*, cit., p. 183). Lo scacco paralizzante causato dalla nevrosi d'attesa non si concretizzerebbe soltanto in una impossibilità a vivere nel senso biologico-esistenziale, ma soprattutto in quello che è il senso più intimo della condizione umana, ossia l'agire «in senso culturale» (per questi concetti, si vedano la *Premessa* e l'*Introduzione* di Marcello Massenzio all'opera citata di De Martino). Problematica riscontrata, nell'ambito dell'azione politica intesa come orizzonte di «trascendimento», da Daniele Giglioli nell'impossibilità di realizzare «il proprio del genere umano, il suo *idiōn*, ciò che lo caratterizza, ciò che lo determina al punto da entrare nella sua definizione, [...] la possibilità di realizzare e trascendere sé stesso nella prassi» (D. Giglioli, *Stato di minorità*, cit., p. 5).

<sup>52</sup> N. Pugliese, *Malacqua*, cit., pp. 117-118.

<sup>53</sup> Il concetto è elaborato da Arrigo Stara in un suo acuto saggio sull'attesa nella letteratura del Novecento: «La fenomenologia di questa che, in assenza di una definizione migliore, possiamo intanto chiamare *nevrosi di attesa*, non verrà ulteriormente ripresa da Freud nel seguito del suo studio. Lo stato quasi passivo di un paziente che, lasciata cadere ogni volontà di azione cosciente, si dispone ad attendere che quanto deve accadere accada [...]. Il paziente in attesa [...] sembra non avere volontà, capacità di proponimento, disposizione all'azione, neppure debole, contrastata o perversa; la sua volontà è come paralizzata, che desideri o tema il futuro egli appare convinto di non potere agire su di esso, di non avere la capacità di determinarlo: lo deve soltanto subire, qualunque esso sia» (A. Stara, «Non resta che aspettare». *L'attesa nella letteratura del novecento. Un'introduzione*, in *Le attese*, cit., pp. 579-580).

<sup>54</sup> L'espressione è di La Capria (citato in G. Pesce, *Napoli, il Dolore e la Non-storia*, cit., p. 20, dove si fa riferimento anche al grande prototipo del sentimento d'attesa novecentesco, *Aspettando Godot* di Beckett). Invece così Pugliese argomenta nell'intervista già citata: «c'è un terzo livello [di lettura], che è il livello kafkiano che forse è il più interessante, cioè "nuje stammo sotto 'o cielo", detto in napoletano, il cielo sta sopra e noi stiamo sotto e fra noi c'è un rapporto. La grandezza di Kafka poi è che lui non racconta niente [...] tutto si svolge nei cieli superiori. E siccome noi stammo sotto 'o cielo, chello che 'o cielo ce manne... poi dopo ci sono responsabilità a livelli diversi. Ma non sono sicuro che tutte appartengano agli uomini» (G. Pesce, *Tutto il resto è Malacqua*, cit.).

l'angoscia ha un'innequivocabile connessione con l'attesa: è angoscia prima di e dinanzi a qualche cosa. Possiede un carattere di indeterminatezza e di mancanza d'oggetto; nel parlare comune, quand'essa ha trovato un oggetto, le si cambia nome, sostituendolo con quello di paura [...] L'angoscia nevrotica è angoscia di fronte a un pericolo che non conosciamo. Il pericolo nevrotico è dunque un pericolo ancora da scoprire; l'analisi ci ha insegnato che esso è un pericolo pulsionale.<sup>55</sup>

Questa paralisi angosciosa («un generale senso di impotenza, di mancata presa sugli eventi, di inibizione alla prassi»)<sup>56</sup> che si incarna nelle varie declinazioni letterario-filosofiche dell'attesa, si impone come sentimento diffuso della cultura novecentesca:

il tema dell'attesa [...] stava rapidamente diventando centrale nella letteratura a cavallo fra i due secoli. Quell'irritamento della volontà cosciente da parte di una controaspettativa che pareva fiaccarne tutte le forze; la condizione di sospensione, di paralisi, nella quale nulla sembrava potesse essere fatto per sollecitare il futuro [...] Verso la fine dell'Ottocento quella condizione diventa tanto comune da avere bisogno di una parola tematica univoca che la riassume: l'attesa si trasforma in uno degli stati più caratteristici dell'uomo nella città moderna, emblema della sua solitudine, della sua povertà d'esperienza.<sup>57</sup>

<sup>55</sup> S. Freud, *Inibizione, sintomo e angoscia*, trad. it. di M. Rossi, Torino, Bollati Boringhieri, 1981, pp. 96-97. In questo testo del 1925 Freud va poi oltre la concezione dell'angoscia traumatica come «reazione dell'Io al pericolo» per arrivare ad elaborare una visione del trauma come conseguenza di una «perdita originaria»: «si fa luce gradualmente una nuova concezione dell'angoscia: "Considerata finora come segnale affettivo del pericolo, essa ci appare ora [...] come la reazione a una perdita, a una separazione" [...]. Freud deduce che "l'angoscia si presenta come la reazione alla mancanza dell'oggetto [il seno, la madre]" e per analogia gli viene in mente che "anche l'angoscia di evirazione ha come contenuto la separazione da un oggetto altamente stimato, e che l'angoscia più primitiva (l'"angoscia primaria" della nascita) ebbe luogo con la separazione della madre"» (*Avvertenza*, in S. Freud, *Inibizione, sintomo e angoscia*, cit., p. 11). E di certo Napoli, anche nella semiotica spaziale che Pugliese ci fornisce (a questo riguardo, può essere molto interessante l'indagine condotta, dal punto di vista semiotico, sui 'luoghi' della 'memoria traumatica' da Patrizia Violi nel suo saggio *Paesaggi della memoria. Il trauma, lo spazio, la storia*, Milano, Bompiani, 2014), può essere considerata una città traumatizzata, solcata dalle tracce di un dolore profondo e sempre vivo, una città abbandonata, immobile nell'eterna mancanza di un riscatto e di un significato che possa dare senso ai frammenti della sua storia.

<sup>56</sup> D. Giglioli, *Stato di minorità*, p. 4. Sul rapporto tra trauma e paralisi politico-esistenziale: «Diversamente da quanto in genere si crede, infatti, non è il trauma a generare l'impotenza, ma l'impotenza a generare il trauma. Trauma non si dà di per sé quando accade qualcosa di negativo, ma quando il soggetto esposto al negativo non si trova nelle condizioni di elaborare una risposta (psichica, linguistica, culturale, politica) [...]. C'è trauma dove non è possibile l'azione. Il trauma è una condizione di minorità, l'esatto opposto del motto della modernità sintetizzato da Kant nel 1784: camminare eretti, divenire adulti, uscire dallo stato di minorità. La sua funzione, la sua utilità, il tornaconto che promette (nel senso in cui Freud parlava di "tornaconto secondario della malattia") è la possibilità di trovare un mito di fondazione al senso di impotenza: non posso farci nulla, sono traumatizzato; come potrei, come potreste pretendere qualcosa da me? Un mito la cui verità si legge in trasparenza nel contrario: mi traumatizza non tanto il negativo – che c'è oggi come sempre c'è stato; non viviamo mai né i tempi migliori né i tempi peggiori – ma il fatto di non poterci fare nulla, di non poter cioè includere la negatività, che non è solo distruzione ma anche trasformazione, nella mia posizione soggettiva» (ivi).

<sup>57</sup> A. Stara, «*Non resta che aspettare*», cit., pp. 581-582. Ci sembra doveroso citare almeno un altro esempio, suggerito dallo stesso autore, quello del protagonista de *La bestia nella giungla* di Henry James, anche per la perfetta descrizione che questo passaggio ci fornisce del crollo del paradigma di realtà caratterizzato dall'attesa angosciosa: «nella sua ossessione, nel suo presentimento di dovere attendere una "cosa", una "bestia", "qualcosa che devo incontrare, affrontare, che esploderà all'improvviso nella mia vita; forse distruggendo ogni ulteriore consapevolezza, forse distruggendomi; a meno che non si accontenti di alterare ogni equilibrio, colpendo alle radici tutto il mio mondo e abbandonandomi alle conseguenze, quali che siano» (ivi, pp. 586-587).



L'apocalisse si risolve allora, anche in *Malacqua*, in un'«attesa dolorosa che oggi ramifica ai nervi delle mani, che spinge spinge ed ha fermato tutto ed ogni cosa».<sup>58</sup>

Per concludere con la questione dell'attesa:

Il carattere napoletano è chiuso da una Non-Storia, e quando sei materialmente, fisicamente chiuso, non puoi far altro che sperare che il cielo ti mandi un accadimento straordinario, perché i tuoi mezzi sono esauriti, sono terminati...non puoi fare altro, non ti puoi ribellare [...] L'attesa è un concetto che può essere storico, politico o esistenziale. Nel libro c'è una frase: «Forse l'attesa è sempre un'attesa di morte». Cioè noi abbiamo un sentimento molto profondo, e molto nascosto, che è il desiderio di morire [viene subito in mente l'istinto di morte freudiano], che noi sublimiamo nella vita dell'aldilà, nella sopravvivenza dell'anima, nel peso di questa vita [...] questo desiderio di morire è molto radicato in ciascuno di noi, molto più di quanto non si pensi.<sup>59</sup>

Come sfuggire all'attesa apocalittica angosciante e paralizzante? Per De Martino, nel mondo culturale di tipo «magico» è la forza simbolica del «rituale» (vissuto come «emozione») a reintegrare lo stato morboso-patologico all'interno di una possibilità d'agire «in senso culturale». Nel romanzo, tutta l'ultima parte ci sembra costruita attorno ad una sorta di rituale, ossia la rasatura della barba da parte di Andreoli Carlo.<sup>60</sup> Per quanto riguarda la manifesta parodia di rituale incarnata da questa rasatura (ispirata palesemente a quella di un personaggio dell'*Ulisse* joyciano), possiamo supporre che qui il rituale si dà nelle modalità della parodia in quanto la destoricizzazione in senso magico-religioso, capace di «sottrarre i momenti critici dell'esistenza all'iniziativa umana e risolverli nell'iterazione dell'identico»,<sup>61</sup> è esclusa dalla visione di Pugliese, e il rituale parodico si propone piuttosto come accettazione di un ben diverso identico, ossia quello del divenire quotidiano («il tempo profano, col suo succedersi di lavori e giorni»),<sup>62</sup> il quale, nel suo continuo oscillare tra differenza e ripetizione,<sup>63</sup> tra il continuo mutamento e l'identità sottostante che si alternano, non può non ricordare molto da vicino il modo in cui

<sup>58</sup> N. Pugliese, *Malacqua*, cit., p. 145. In questa «opera visionaria e complessa», anche Gianni Grande coglie soprattutto «la paralisi, fisica e psicologica, che attanaglia il tessuto in putrefazione di una metropoli in attesa», sottolineando che proprio questo «senso di paralisi pervasiva, cifra portante e attualissima dell'opera, ancora riesce a specchiare in modo pieno i vizi della città» (G. Grande, *La Malacqua*, cit., in *Napoli, il Dolore e la Non-storia*, cit., p. 33).

<sup>59</sup> G. Pesce, *Tutto il resto è Malacqua*, cit. Sul rapporto tra attesa e morte, risultano affini le riflessioni di Emanuele Canzaniello nel saggio *Nostalgia dell'inorganico*: «Proverò [...] ad avanzare la tesi secondo la quale il grado ultimo dell'attesa-aspettativa davanti al tempo, alla storia universale, sia in fondo un desiderio del nulla, o nostalgia del nulla, una tensione a ritornare alla densità inarticolata [su questo si riconsiderino le tesi di Ferenczi sulla regressione] da cui ha avuto inizio lo spazio-tempo, sia in una prospettiva di storia naturale, sia nella prospettiva degli enti biologici» (E. Canzaniello, *Nostalgia dell'inorganico*, cit., in *Le attese*, cit., p. 18).

<sup>60</sup> Il concetto demartiniano di «destoricizzazione», come tentativo del rituale di sottrarsi al «divenire che angoscia», potrebbe facilmente accostarsi al concetto di «non-Storia» sottolineato da Compagnone, da Pesce e dallo stesso Pugliese, come un tentativo, da parte della città di Napoli, di sottrarsi al dolore tirandosi fuori dalla Storia.

<sup>61</sup> E. De Martino, *La fine del mondo*, cit., p. 38.

<sup>62</sup> Ivi.

<sup>63</sup> «Allora fu chiaro tutto d'improvviso. Un altro giorno ancora sarebbe trascorso, sì, un altro intero giorno di pioggia, e si sarebbe poi verificato che all'alba del quinto tremolanti fasci di luce rossastra sarebbero saliti all'orizzonte dalla parte di Capri, e poi questa luce con il trascorrere dei minuti si sarebbe schiarita, sarebbe passata al giallo, e poi al bianco lentamente, un giorno diverso ed esattamente uguale sarebbe nato per la città dolente» (N. Pugliese, *Malacqua*, cit., p. 149). Per questo concetto risulta fondamentale, da una prospettiva filosofica, G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, trad. it. di G. Guglielmi, Milano, Cortina, 1997<sup>2</sup>.

Zarathustra accetta il (e non si sottrae al) divenire, e solo così rientra nel «grande alveo dell'eterno ritorno».<sup>64</sup>

Andreoli Carlo, alla fine, si rende conto che la sua stupidità consisteva nell'aspettare la Differenza da una dimensione altra, mentre è proprio nel «di sempre» che essa si trova, nell'alternarsi continuo del divenire quotidiano, il quale non fa altro che aprire e chiudere, allagare strade e aprire finestre oltre le quali gettare lo sguardo. Da *Malacqua*:

perché la vita non è dentro i pensieri tortuosi, nella pioggia che scende, nelle strisce che sbarrano il cielo, la vita è in questo sole caldo di ottobre che viene a disegnare tenerezze su ogni foglia [...] e nulla del tutto, questa domanda di oggi non è che nero rimorso, interrogativo indistinto e privo di significato alcuno, niente, niente, non esiste neppure, e forse la vita sarebbe stata esattamente come prima era stata, forse nessuno sconvolgimento radicale sarebbe piombato a disselciare le strade ed aprire ferite, l'accadimento straordinario non si sarebbe verificato, è stato stupido pensare che si potesse verificare, ma sapete com'è, certe volte uno si lascia suggestionare.<sup>65</sup>

Alla fine l'oscillazione è risolta, anche se con un sorriso malinconico e dubbioso (il sorriso malinconico di Andreoli Carlo sembra differenziarsi alquanto dal riso gioioso ed espansivo del pastore rinato di Nietzsche), e il presentimento dello straordinario si rivela una fantasiosa suggestione. Il tutto, però, grazie all'accettazione di un ordine ben diverso da quello dal paradigma di partenza. Non siamo di fronte a un semplice ritorno alle certezze che precedono lo strappo, ma ad una consapevolezza superiore sulla natura delle cose. La catastrofe (intesa anche come atto finale del dramma che fa scattare il meccanismo catartico) si dà in questa dialettica tutta interiore tra rottura (crollo del paradigma) e accettazione del vuoto che rimane. E per la prima volta, mentre il romanzo si avvia al termine, l'acqua può assumere una funzione «rigenerante»:<sup>66</sup>

Lasciò scorrere via l'acqua dal lavandino con tracce di schiuma e puntini neri, e dal rubinetto fece scorrere poi l'acqua fredda gelata che raccolse nelle mani e si gettò sul viso tre quattro cinque sei volte [...] fermo se ne restò ad avvertire l'acqua che gli gocciolava dalle sopracciglia, dal naso, dal mento, dalle orecchie, se la sentì sulla pelle e dentro nel cervello, quest'acqua fredda gelata usciva a rigenerare.<sup>67</sup>

<sup>64</sup> E. Canzaniello, *Nostalgia dell'inorganico*, cit., p. 20. Si legga l'intero saggio per un'interpretazione del rituale come tentativo di ristabilire l'ordine sfociante però in una «nostalgia del nulla».

<sup>65</sup> N. Pugliese, *Malacqua*, cit., p. 150.

<sup>66</sup> Per dirla sempre con Bachelard: «l'acqua vivace, l'acqua che si rigenera, che non muta, l'acqua che lascia un'impronta incancellabile sulle sue immagini, l'acqua che è un organo del mondo, un alimento dei fenomeni fluenti, l'elemento vegetante, che riluce, il corpo delle lacrime [...] che gonfia i germi e fa zampillare le fonti [...] una nascita irresistibile, una nascita continua» (G. Bachelard, *Psicanalisi delle acque*, cit., pp. 18-21).

<sup>67</sup> N. Pugliese, *Malacqua*, cit., p. 150.