

Vincenzo Baraldi.

Letteratura e denaro. Ideologie rappresentazioni metafore.

## LEZIONE 9

### 9.1 Tra alchimia e allegoria : il “Faust” di Goethe e la carta-moneta

Un capolavoro che non possiamo trascurare nella nostra carrellata è il “*Faust*” di **Goethe**, la famosa opera che tratta del patto col diavolo; è un testo ricchissimo di risonanze e capace di comprendere in sé aspetti importantissimi della vita umana, quali sono- nelle parole di C. Magris- “*la fede creatrice nell’agire storico, il disperato e radicale vuoto del nichilismo e della morte, l’abbandono e la speranza nella Grazia*” (1).

Si tratta di una costruzione imponente, che contamina poema e tragedia, in una molteplicità di episodi e di stili, e che, secondo gli studi più recenti, costituisce un equivalente dell’epica per l’età moderna, poiché tratta di “*un mondo che prende forma grazie a un eroe e in esso si riconosce*” (2).

Realizza un’ardua sintesi tra profondità concettuale e filosofica da un lato, e vertici della poesia dall’altro.

Più che la prima parte - in cui si svolge la scommessa tra Faust e il demonio, che, in cambio della sua anima, gli promette di servirlo e di procurargli ogni sorta di piaceri in questo mondo - per il nostro tema risulta particolarmente pertinente il cosiddetto “*Secondo Faust*”. Questo testo vide la luce nel 1832, dopo una lunghissima gestazione e in forma postuma (pochi mesi dopo la morte dell’autore). Goethe vi si era dedicato per circa sessant’anni - tra la prima ideazione e la stesura definitiva - conferendogli la forma di una moderna Odissea, sospesa tra passato e presente. Racconta il lungo itinerario di Faust e Mefistofele attraverso una serie di tappe e di sequenze allegoriche dal sapore universale.

Al suo interno, lo studioso marxista G. Lukacs (3) ha evidenziato il grande rilievo che assume - fin dal primo atto - la dimensione economico-sociale. Qui infatti Goethe traccia:

«*un quadro profondo e vasto della decadenza del feudalesimo, che imputridisce nella vita di corte*»; proseguendo, l’opera mostra come, tra tutte le forze «*che hanno fatto andare a rotoli*» quella società, il denaro abbia svolto un ruolo preponderante, soprattutto quando ha assunto la moderna forma della carta-moneta. Infatti, nell’assenza di ogni altro cambiamento di portata generale nelle condizioni economiche e produttive, la moneta agì come un solvente, progressivamente capace di corrodere i rapporti feudali, e nella forma cartacea, contribuì decisamente a portare ad una rovinosa conclusione il mondo del passato, aprendo un «*campo d’azione*», in cui diventò possibile un nuovo modo di «*sottomettere la natura alla prassi dell’uomo: il capitalismo.*»

Tanto che, nelle scene e negli episodi seguenti dell’opera, **Faust** fa costruire un porto e si impegna a sviluppare fiorenti scambi commerciali, realizzando quella che gli economisti hanno denominato l’ «*accumulazione originaria*»; vi riesce con il non trascurabile contributo di una «*trinità indissolubile*», cioè della guerra, del commercio e della pirateria.

Ma non è solo: infatti Mefistofele è la figura simbolica di aiutante che lo assiste in tale impresa demiurgica; nelle due figure, legate in una dialettica stringente, si concentra l'energia indirizzata alla trasformazione instancabile degli elementi naturali e storici.

Osserviamo il testo un po' più da vicino, con l'aiuto di P. Citati (4).

Nel I atto siamo a corte: al suono trionfale delle campane, l'imperatore fa il proprio ingresso solenne nella sala del trono; lo circondano i suoi cortigiani sontuosamente vestiti; il tesoriere, il comandante dell'esercito, il cancelliere ed altri dignitari rivolgono al sovrano i loro discorsi. Tuttavia lo splendore del quadro è soltanto apparente: l'impero è infatti sconvolto da disordini politici e sociali e rischia ormai la bancarotta economica. Faust e Mefistofele sono presenti alla scena; mentre Faust si limita ad osservare, Mefistofele riesce a sostituirsi al buffone di corte e, dopo aver falsamente adulato l'imperatore, butta là con disinvoltura una frase:

*«C'è sempre qualcosa che manca, a questo mondo. A chi una cosa, a chi un'altra. Qui mancano i quattrini».*

Si lancia poi in un discorso, sostenendo che nella profondità del sottosuolo e nelle vene dei monti si trova in grande quantità l'oro tanto necessario; esso però attende l'intervento di uomini intelligenti e preparati. Nel tono sono percepibili riferimenti alla cultura degli *alchimisti*, che attraverso l'opera della magia intendono piegare la natura ai propri scopi; tanto che il cancelliere fiuta l'odore di zolfo, il tratto satanico nell'impresa proposta.

L'imperatore tuttavia cede alla sollecitazione di Mefistofele e finisce per ordinare di far saltar fuori tutta quella ricchezza, senza badare al fatto che, sotto le apparenze di un discorso di fede e di carità cristiane, si celano il vuoto e l'inferno.

Intanto prendono il via i festeggiamenti per il *Carnevale*. Nella scena successiva inizia una lunga sfilata caricaturale di maschere, dietro alla quale si indovina la disgregazione del mondo tardo-medievale.

Vi partecipano, in un tripudio crescente di immagini di splendore e di abbondanza, anche Faust e Mefistofele; il primo è travestito da *Pluto*, il dio della ricchezza, mentre Mefistofele prende il posto del coreografo dell'imperatore. Pluto si rivela un grande illusionista: con il solo schiocco delle dita fa sfilare una fantasmagoria di personaggi e di immagini che corrispondono ai vari aspetti della natura; la suggestione è così forte che tutti i presenti si abbandonano all'inganno delle apparenze. Solamente un araldo, che assiste alla sceneggiata, cerca di richiamare quella folla alla ragione, dopo che da un forziere si sono riversati, per magia oro, monete e gioielli:

*«E' uno scherzo di maschere, e nient'altro; per questa sera basta, niente più desideri; credete davvero che vi diano oro zecchino? Citrulli!» (5).*

Mefistofele continua ad animare la festa con nuove scene di folla, tra cui una schiera di gnomi che vivono nelle grotte più oscure, da cui traggono i filoni d'oro con una bacchetta e, come chirurghi, salassano le vene delle rocce. Infine Mefistofele conclude lo spettacolo accendendo, in modo pirotecnico, una fontana di luce ardente; ma si verifica un'esplosione che rischia di incendiare il palazzo, tutta la corte e perfino l'imperatore, la cui barba prende momentaneamente fuoco. Fine della festa.

Nell'atto successivo è mattina; anche ora tutti i dignitari sfilano davanti al trono, ma annunciano un prodigio: tutti i disordini si sono placati nell'impero e tutti i debiti sono stati pagati. Ci viene spiegato come: il cancelliere ha tra le mani un *«foglio grave di destino»* e legge ciò che vi è scritto:

«Sia noto a chiunque lo desideri: questo biglietto vale mille corone».

Il biglietto è stato firmato proprio dall'imperatore durante la festa della notte appena conclusa:

«E perché il beneficio toccasse a tutti e subito, noi ne stampammo la serie completa...».

La rapida moltiplicazione dei biglietti di banca, entrati subito nella circolazione dei beni, rinnova l'economia; le casse dello stato non sono più vuote; il commercio e l'industria rifioriscono.

Il ruolo di Mefistofele, l'idea dell'onnipotenza dell'oro e del denaro, sono la condizione perché un'economia e una società stagnanti e immobili vengano superati e si apra una nuova fase produttiva:

«Guardate la città, muffita e moribonda, ora tutto rivive e brulica giocondo».

Ma Goethe è reso accorto dai disastri che punteggiano il cammino della storia: non solo il tentativo di *John Law* di compensare il disavanzo dello stato francese con biglietti di banca privi di copertura effettiva (1716-1720), ma anche il precipitare del corso degli "assegnati", durante la rivoluzione francese, hanno rivelato che le banconote possano rapidamente tornare ad essere pezzi di carta, screditati e senza valore. È tra questi sconvolgimenti violenti che un vecchio ordine tramonta e un altro si instaura.

Nel quarto atto, dopo una lunga serie di episodi di carattere mitologico ed estetico, ritroviamo *Faust* immerso nella vita economica, mentre progetta la costruzione di una grande diga e la bonifica delle zone costiere esposte alla furia del mare. Ma accanto a lui è sempre presente *Mefistofele*, che controlla un vero e proprio esercito di operai, ridotti in condizione di semi-schiavitù e sottoposti alle angherie di "tre briganti", spietati sorveglianti che assicurano l'esecuzione dei lavori. *Faust* stesso accetta, per realizzare al completo il suo grandioso progetto, che sia spazzata via l'ultima capanna, dove sopravvivono i vecchi coniugi contadini *Filemone* e *Bauci*, testimoni del passato idillico. *Mefistofele* non si limita a sloggiarli, ma li elimina fisicamente con l'aiuto dei suoi sgherri.

Nella quinta scena dell'ultimo atto, *Faust* è ormai centenario; ha rinunciato al ricorso alle arti magiche preferendo essere un uomo come gli altri; diventato cieco, continua tuttavia a promuovere le attività produttive: in un ultimo monologo, espone il suo sogno di progresso e di operosità, caldeggiando l'ideale di una società giusta e fatta di uomini liberi.

Ma la presenza dialettica di *Mefistofele*, con il suo cinismo, si incarica di contraddirlo: quei rumori, che *Faust* ha scambiato per il suono del lavoro degli operai, provengono invece dai *lemuri*, strane creature spettrali agli ordini di *Mefistofele*, che stanno scavando la fossa al protagonista.

Come valutare l'impegno dell'umanità che mira incessantemente a trasformare e dominare la natura? Goethe lascia sostanzialmente a noi la scelta tra ottimismo progressista, che privilegia il polo della costruzione di un mondo nuovo, e nichilismo radicale, che accentua invece gli elementi distruttivi. Anche l'ultima scena, in cui compaiono schiere di angeli che sottraggono a *Mefistofele* l'anima di *Faust* per portarla in cielo lasciando il diavolo sconfitto, ha diviso ancora una volta i critici, contribuendo a moltiplicare ulteriormente le possibili interpretazioni.

## **9.2 Trionfo economico e scacco esistenziale : Mastro don Gesualdo di G. Verga**

Abbiamo già visto, in precedenza, come nelle campagne italiane di fine Ottocento- mentre in Europa prosperava l'industrializzazione e si affermava la società urbana- l'attaccamento alla terra permaneva, alimentando il mito della "roba". Il caso di Mazarò è, da questo punto di osservazione, esemplare. Verga approfondì l'argomento dell'ascesa sociale dell'individuo che rompe l'orizzonte contadino tradizionale - trasformandosi prima da muratore in imprenditore e ricco appaltatore, successivamente in grande proprietario terriero e infine in "don" - con un romanzo scritto in due redazioni, di cui la definitiva fu stampata nel 1889, dopo un periodo di elaborazione durato sette anni (6). Il romanzo è suddiviso in quattro parti dedicate rispettivamente all'ascesa, al trionfo economico, poi al declino ed infine al fallimento e alla morte del protagonista; ma l'asse principale della narrazione si estende ad una gamma di variazioni e di modulazioni che stabiliscono il necessario raccordo tra vicende individuali e storia collettiva. L'avventura del parvenu, che da "mastro" diventa "don", si svolge infatti nel quadro di una società provinciale, in cui- come afferma uno dei personaggi, il canonico Lupi - «*Non si ha più riguardo a nessuno. Dicono che chi ha più denari... quello ha ragione*».

Mastro don Gesualdo si muove in mezzo a questa umanità posseduta dal demone dell'avidità, pronta al raggio, alla simulazione, secondo calcoli meschini che distruggono ogni ideale e ogni principio. Anche lui, aderendo alla stessa logica, sarà condotto allo sfacelo, alla solitudine, alla morte.

La vicenda copre un arco cronologico di circa trent'anni ed è ambientata nel popoloso centro di Vizzini, in provincia di Catania: vengono direttamente rappresentati i moti anti-borbonici del 1820 e del 1848: in coerenza con le proprie convinzioni politicamente conservatrici e ideologicamente radicalmente pessimiste, Verga non mostra nessuna fiducia nella storia e nelle capacità umane di indirizzarla; nelle congiunture rivoluzionarie scorge l'affacciarsi della lotta per la vita, di stampo darwiniano, e la prevalenza dell'interesse individuale, mascherato sotto frasi ed ideali solo in apparenza nobilemente politici.

Verga intende descrivere il mondo com'è e non come dovrebbe essere: non c'è spazio per alcuna eccezione nel campo della competizione economica, dove il più forte- secondo le leggi della natura- e il più smaliziato- in nome del funzionamento della società- si impongono attraverso una selezione feroce.

Nel sangue di Gesualdo pulsa «*una vitalità economica talmente elementare ed esclusiva da apparire fisiologica più che sociale*» (7); essa orienta tutto il suo percorso di vita: solo dopo un'infanzia e una giovinezza di disumano lavoro, il protagonista può raggiungere la ricchezza. Fin dalla prima scena in cui facciamo conoscenza con lui, ne scorgiamo tutta l'energia mentre si prodiga, in mezzo ai compaesani, per spegnere l'incendio che ha colpito il vecchio palazzo Trao: è mosso soprattutto dall'impulso di isolare le fiamme, perché non si trasmettano alla sua casa adiacente, devastandola. Il ritratto acquista risalto in alcune scene successive: nella trattativa economica che si svolge nel granaio dell'avida e dispotica baronessa Rubiera; nella festa in casa Sganci, in cui il nuovo venuto è ammesso nella cerchia dei notabili (ma solamente per essere tollerato e non accettato); nei suoi itinerari tra i cantieri e la terra; nell'asta per la gabella delle terre comunali.

Gesualdo si afferma in un mondo segnato dalla logica proprietaria, ma esso finisce per diventargli estraneo e inautentico. Padrone di immense ricchezze, perde il possesso della propria esistenza: non può scegliere in nome di desideri semplicemente umani, perché ciò significherebbe tradire la logica economica.

Sono le figure femminili (8) a mettere a nudo le contraddizioni del personaggio. «Diodata, Bianca, Isabella, con la loro stessa presenza, denunciano i limiti delle scelte utilitaristiche di volta in volta compiute da Gesualdo (l'abbandono della prima e dei figli illegittimi da lei avuti; il matrimonio di interesse con la seconda; la decisione di far sposare la terza con il duca di Leyra, essendo Corradino troppo povero)». Non per nulla le prime due appaiono nei suoi incubi notturni con i segni del rimorso e della colpa e come fantasmi persecutori; nella terza, infine, rivive la tragedia balzachiana di Papà Goriot: Isabella gli nega il suo affetto e Gesualdo finisce i suoi giorni nella solitudine e nell'abbandono, mentre la sua "roba" viene scialacquata dal genero.

Dovendo indicare qualche passaggio del testo, che possa valere come un campione efficace e rappresentativo delle modalità della narrazione, è utile far riferimento alle pagine del capitolo IV della prima parte, in cui è descritta una tipica giornata di Mastro don Gesualdo. Sono pagine nelle quali si è esercitata l'intelligenza critica di studiosi come Borsellino (9), Luperini (10) e Masiello (11), dei cui studi occorre tener conto. Due grandi coordinate reggono l'insieme: quella temporale e quella spaziale.

Per costruire la ricchezza necessaria a riscattarlo dalle sue origini, Gesualdo si impegna in un'attività febbrile: ha campi da far rendere, operai da sorvegliare, trattative da concludere in una successione incalzante e priva di respiro. Tutto il suo tempo di vita si trasforma in tempo di lavoro, in una corsa affannosa per superare ostacoli o ritardi che si frappongono alla sua volontà.

Il narratore moltiplica i riferimenti cronologici che scandiscono un tempo implacabile: Gesualdo deve fare presto perché ha «*ancora i covoni sull'aia*» al podere della Canziria; dal paese si reca al frantoio del Giolio, dove sorprende il fratello e i dipendenti imboscati e intenti a giocare a carte e dove, dopo averli ripresi, interviene materialmente a sistemare una macina. Riparte per il paese, annunciando che più tardi deve passare dal Camemi e che «*ci vogliono due ore di strada*»; attraversa una campagna bruciata dal sole, un paesaggio erto e brullo, e arriva in paese quando

suona il mezzogiorno. Qui incontra il canonico Lupi, che vorrebbe intrattenerlo sul suo futuro matrimonio e con cui discute soprattutto su un appalto stradale.

Raggiunto dal cognato, litiga con lui finché insieme vanno da un compratore, Pirtuso, che si accorda per rilevare un podere poco redditizio, di cui Gesualdo si vuole disfare. Mentre i suoi interlocutori si dedicano al pranzo, lui invece va ritirare una lettera alla posta; viene supplicato da un contadino malato di acquistare le olive ormai mature, che non è più in grado di raccogliere, ma conclude quest'affare senza neanche scendere da cavallo e riprende la sua corsa.

Sotto il grande sole dell'ora meridiana, attraversa la gola arroventata del petrajo e giunge alla strada in costruzione del Camemi, dove inveisce contro la fiacchezza dei suoi dipendenti; al termine dell'itinerario, arriverà alla Canziria a «*circa due ore di notte*».

Nel suo attivismo non si concede il tempo per riflettere su altro che non sia il guadagno, ma nel racconto compaiono alcune figure anonime, col compito di segnalare al lettore l'insensatezza di quel frenetico correre. Il primo è un povero vecchio, incontrato sotto il sole proprio mentre sta per entrare in paese, che gli dice: *«O dove andate vossignoria a quest'ora?... Avete tanti denari, e vi date l'anima al diavolo!»*. Il secondo è il malato di malaria, cui non concede neanche una sosta di pietà: *«lasciò cadere un'offerta minima, seguitando ad andare per la sua strada senza voltarsi»*. Infine, sulla strada del Camemi, incontra un vecchio spaccapietre *«sparso di peli bianchi», «magro e impolverato»,* con gli occhi *«infuocati»,* che guarda i corvi *«quasi sapesse cosa volevano e li aspettasse»*.

Anche la presentazione dello spazio paesaggistico viene sottoposta ad uno "slittamento" dal piano puramente realistico a quello simbolico: il narratore, attraverso l'accumulo di notazioni descrittive, non solo cerca di esaurire tutte le sfaccettature della realtà, ma le carica di una valenza ulteriore, soprattutto per il senso che, all'insieme, fornisce la frase conclusiva dei paragrafi e che ne contiene la chiave di lettura. Seguiamo le scene che rappresentano il percorso di Gesualdo sotto la canicola e il viaggio verso il cantiere stradale. Nel primo caso il sovrapporsi degli elementi descrittivi conferisce al tutto l'aspetto di una visione allucinata (*«il paese in cima al colle, arrampicato su precipizi, disseminato fra rupi enormi, minato da caverne che lo lasciavano come sospeso in aria...»*); le immagini spettrali si moltiplicano (*«le finestre spalancate nell'afa, simili a tanti buchi neri»*) fino alla frase conclusiva, che evidenzia *«le croci dei campanili vacillanti nel cielo caliginoso»*). Più che in presenza di uno scenario reale, sembra di essere davanti ad un miraggio o a un viaggio verso la morte.

Analogo il caso della presentazione finale del paesaggio desertico, riarso e lunare, che culmina nell'immagine dei *«corvi»,* che *«ripassarono gracidando, nel cielo implacabile»*.

Fin dal momento in cui il percorso di vita del self-made-man disegna una curva ascendente, il narratore, attraverso l'elaborazione linguistica, comincia suggerire un ordine di significati diverso, che al personaggio-protagonista invece sfugge: una premonizione della sconfitta e della morte, con cui è destinata a concludersi l'intera vicenda.

### **9.3 Il decadimento fisico e morale di una stirpe esausta**

La nefasta cupidigia di denaro e una ripugnante commistione di politica ed eros sono alla base della storia di una grande famiglia siciliana narrata, “*con toni implacabili e moralmente risentiti*”, da Federico De Roberto, con *I Viceré* (1894).

Protagonista è l'antica stirpe degli Uzeda di Francalanza (detti *i Viceré* a causa del titolo di un lontano antenato). La narrazione espone vicende che si svolgono dal 1854 al 1882: dal dominio borbonico a quello successivo all'unità nazionale.

I personaggi appaiono mossi esclusivamente dal proprio tornaconto, secondo una pulsione psichica distruttiva e autodistruttiva (13).

Osserviamo qualche esempio significativo per il nostro tema: cominciamo dal principe **Giacomo**

**XIV.** Egli lotta dapprima con cupa e ostinata dedizione per impossessarsi dell'intero patrimonio di famiglia; con il prestigio del titolo e abusando del primato di capo-famiglia, altera o impugna o falsifica testamenti, calpestando le ultime disposizioni della defunta madre; «*sotto la vernice di un'educazione formalista, commette ribalderie di ogni genere...; coarta e ricatta gli eredi del patrimonio per consolidare il proprio*» (14). Quando ha ottenuto lo scopo, si erge a custode inflessibile «*capace di vendere l'anima per un baiocco*», lesinando su ogni spesa e sacrificando perfino le esigenze legittime dei figli.

Alla fine Giacomo soccombe all'insorgere di una malattia mortale, temuta e vanamente esorcizzata attraverso inutili pratiche scaramantiche. Persino sul letto di morte, egli continua a tramare e fare progetti sul suo patrimonio, modificando in continuazione le disposizioni testamentarie; ma il figlio Consalvo, proprio osservando il vano smaniare del padre, percepisce per la prima volta l'assurdità dell'ossessiva ambizione paterna, nel quadro di una più generale insensatezza esistenziale, che fino ad allora ha voluto caparbiamente ignorare (e che continuerà ad ignorare anche in seguito).

Altrettanto lucida e coerente determinazione mostra un altro personaggio: il **duca Gaspare d'Oragua**, che con limpido cinismo conia il motto: altera o impugna o falsifica testamenti, calpestando le ultime disposizioni della defunta madre; altera o impugna o falsifica testamenti, calpestando le ultime disposizioni della defunta madre; altera o impugna o falsifica testamenti, calpestando le ultime disposizioni della defunta madre; «*ora che l'Italia è fatta, dobbiamo fare gli affari nostri*». Gran patriota a parole, opportunista nel concreto, è il politico di provincia, clientelare, furbo, «*corto di vedute e presuntuoso per giunta*», che interpreta gli orientamenti diffusi nel suo ceto. È pronto a volgere le vicende pubbliche al suo personale vantaggio e proprio giocando queste carte approda nella cerchia del potere politico del nuovo Regno, essendo infine insignito del titolo di senatore.

La vena di follia, che è presente nella dinastia, guida anche gli atteggiamenti verso la ricchezza di altri due personaggi: **donna Ferdinanda e don Blasco**.

La prima, destinata a restare nubile e con una modestissima rendita, non rimpiange il matrimonio, ma «*si adopera per costruire una sua ricchezza personale praticando l'usura su pegno o ipoteca, facendo fruttare gli interessi, sino ad ottenere in proprio casa e campagne*». (9). In questa “*zitellona*” usuraia la sete di arricchimento si accompagna al culto fanatico della nobiltà degli antenati e della propria stirpe.

Don Blasco, costretto al monastero benedettino dalla logica del maggiorascato e del fedecommesso, non si dà solamente ad un'esistenza gaudente e dissoluta, ma continuamente trae piacere nell'attizzare discordie e contrasti fra i parenti, per l'eredità. Borbonico di vecchia data, sarà pronto, dopo la soppressione delle antiche compagnie religiose, a partecipare alla gara per accaparrarsi le terre ex-conventuali e a speculare acquistando i Buoni del Tesoro del nuovo regno, laico e liberale.

Invece il giovane **Consalvo**, principe di Francalanza, assai meno coinvolto nelle intricate questioni di denaro, di rapporti patrimoniali e di conflitti familiari, è destinato ad incarnare l'immobilità della storia (11), la continuità e l'adattamento di una tradizione di forza e di potere alla nuova realtà socio-politica, come lui stesso chiarirà, dopo la propria elezione a deputato nelle fila della Sinistra Storica:

*«Certo la monarchia assoluta tutelava meglio gli interessi della nostra casta; ma una forza superiore, una corrente irresistibile l'ha travolta... Dobbiamo farci mettere il piede sul collo anche noi? Il nostro dovere, invece di sprezzare le nuove leggi, mi pare quello di servircene!».*

#### **9.4 Quasi una tossicomania: il denaro come posta in gioco**

Di poco precedente, come data di pubblicazione, rispetto ai *Viceré*, risulta il testo intitolato *Il paese di Cuccagna* (1891), nel quale **Matilde Serao** rielaborò in forma letteraria, fedele al modello di Emile Zola, vari reportages giornalistici realizzati a Napoli.

Particolarmente interessanti sono le pagine dedicate al gioco del lotto, descritto come una febbre che aveva contagiato tutte le classi della città partenopea. Vi sono approfonditamente esaminate varie forme patologiche ed ossessive che tale pratica aveva assunto in tutti i gradini di quell'universo sociale (dai più miserabili ai più prosperi), provocando rovina e disperazione (15).

Dal canto suo, lo scrittore **Luigi Gualdo**, milanese ma cosmopolita e grande frequentatore di Parigi, diede alle stampe nel 1892 il romanzo *Decadenza*, in cui un ambizioso protagonista, avvocato e parlamentare, assalito dalla malinconia e dalla noia esistenziale, cerca di sfuggire alla «vuota lentezza delle ore» tentando la sorte nelle sale da gioco della Riviera (16).

Alle spalle di quest'opera vi è certamente un testo della grande letteratura europea, *Il giocatore* di

**F. Dostoevskij**, pubblicato nel 1867, al cui centro si collocano tutti gli effetti euforizzanti e tragici del gioco d'azzardo (17). Il libro si basa sulle dirette esperienze dell'autore, accanito frequentatore dei tavoli verdi, e ricostruisce il clima interno ai casinò, tutte le forme in cui si svolge il gioco d'azzardo, i vari tipi di frequentatori abituali delle sale (dai poveretti che si giocano tutti i loro averi fino ai ricchi aristocratici annoiati), l'ambiente delle città circostanti, la fauna di profittatori, avventurieri ed imbrogliatori che popolano la scena.

Il narratore, che parla in prima persona, si chiama *Aleksej Ivanovic*; è stato assunto come precettore di una giovane dal padre di lei, un generale russo, che soggiorna con i suoi famigliari in una località termale tedesca: Dostoevskij la battezza emblematicamente *Roulettenburg*, ma è facilmente identificabile con Wiesbaden.

Innamorato della sua allieva *Polina*, un giorno riceve da lei - che pure ostenta indifferenza sentimentale nei suoi confronti - una discreta somma unitamente alla preghiera di tentare per lei la fortuna alla roulette, visto che la sua famiglia sta affrontando una fase di precarietà economica. Il protagonista viene seguito perciò fin da quando, inizialmente, varca la soglia del casinò e fa la sua prima puntata - con tutta la curiosità e la meraviglia del principiante - a quando, progressivamente, cade in un coinvolgimento sempre più angoscioso, finché tocca il fondo del proprio auto- annullamento, insistendo nel giocare contro il destino stesso ed illudendosi che «*domani, domani tutto finirà*».

Il denaro diventa quindi per lui il veicolo di una vera e propria passione travolgente, un'intossicazione da cui gli risulta impossibile liberarsi.

Il narratore è particolarmente efficace nel cogliere le varie fasi di sviluppo di questa dipendenza, con i suoi momenti di esaltazione e di frustrazione, rappresentando la vertigine del rischio di cui *Aleksej* è sempre più prigioniero. Leggiamo un solo passo (riportato in fotocopia):

« *“Trente et un!” Gridò il croupier. Avevo vinto ancora una volta. Ora possedevo ottanta federici in tutto. Li spinsi tutti quanti sulle dodici cifre medie e la ruota cominciò a girare: uscì il 24. Mi posero davanti tre rotoli da cinquanta federici ciascuno e dieci monete d'oro: adesso disponevo in tutto di duecento federici. Ardevo come di febbre. Spinsi tutto quel mucchio di denaro sul rosso e, di punto in bianco, tornai in me! In quella posta era tutta la mia vita*».

Lo stesso Dostoevskij scrisse che il protagonista non doveva essere un semplice giocatore, ma «*un poeta nel suo genere*», aggiungendo: «*un poeta che si vergogna della sua poesia, sebbene la necessità del rischio lo nobiliti ai suoi stessi occhi*».

Diventato un professionista del gioco d'azzardo, *Aleksej*, finisce per trascinare nella propria rovina «*anche l'amore che avrebbe potuto salvarlo, pur essendo stato per lui non meno tormentoso della passione per il giuoco*» (18). Infatti nella conclusione il protagonista - dopo essere passato da un casinò all'altro ed essersi ridotto in pessime condizioni economiche - potrebbe rinsavire, allorché scopre che *Polina*, al di là delle apparenze, lo ha sempre amato e che lui potrebbe servirsi della somma donatagli da un amico per avviare un'esistenza regolare con lei al suo fianco; ma impiega invece i soldi per continuare a puntare al gioco, rinviando a un ipotetico futuro quella svolta decisiva per la sua vita che non si verificherà mai.

Il romanzo è tanto ricco di implicazioni psicologiche che **Freud**, com'è noto, alla fine degli anni Venti, vi dedicò un saggio, in cui, unitamente a quanto fece per l'analisi di una novella di *Stefan Zweig*, mise a fuoco il meccanismo della *coazione a ripetere* (19). Per di più, disturbato forse dall'eccessiva disinvoltura di alcuni suoi discepoli e dei critici improvvisati, Freud vi affermò chiaramente che occorreva usare cautela nell'interpretazione e che la psicoanalisi doveva «*deporre le proprie armi davanti allo scrittore e al nucleo essenziale della creazione artistica*» (20).

## NOTE ALLA LEZIONE 9

- 1) Claudio Magris, *Introduzione a Faust*, Sansoni, Firenze 1967, p. XIX;
- 2) Franco Moretti, *Opere mondo*, Einaudi, Torino 1994, p. 11;
- 3) Gyorgy Lukacs, *Goethe e il suo tempo*, trad. it. Nuova Italia, Firenze 1974;
- 4) Piero Citati, *Goethe*, Adelphi, Milano 1990;
- 5) Cfr. J.W. Goethe, *Faust II*, trad. it. F. Fortini, Mondadori, Milano 1970, p.511;
- 6) Giovanni Verga, *Mastro don Gesualdo*, Einaudi, Torino (Introduzione e commento di **G. Mazzacurati**);
- 7) Nino Borsellino, *Storia di Verga*, Laterza, Roma-Bari 1992, p. 101;
- 8) Romano Luperini, *L'incontro e il caso*, Laterza, Roma-Bari 2007, pp.209-232;
- 9) Nino Borsellino, *Storia di Verga*, cit.;
- 10) Romano Luperini, *L'incontro e il caso*, cit., ma anche *Verga moderno*, Laterza, Roma- Bari 2005, in part. pp. 58-68 e pp. 151-158;
- 11) Vitilio Masiello, *La chiave simbolica del Mastro don Gesualdo*, contenuto in *Icone della modernità inquieta*, Palomar, Bari, pp.95-119. Più in generale dello stesso si veda *Il punto su Verga*, Laterza, Roma- Bari 1986;
- 12) Federico De Roberto, *I viceré*, Garzanti, Milano 1976;
- 13) Vittorio Spinazzola, *Il romanzo anti-storico*, Editori Riuniti, Roma 1990;
- 14) Matilde Serao, *Il paese di Cuccagna*, Vallecchi, Firenze, più volte ristampato; cfr. Il lemma *Serao* in *Dizionario critico della letteratura italiana*, a cura di V. Branca, UTET, II ediz., Torino 1986;
- 15) Su Gualdo cfr. il paragrafo di Elsa Sormani in *Bizantini e decadenti nell'Italia umbertina*, in *Letteratura Italiana*, diretta da C. Muscetta, Vol. VIII, Laterza;
- 16) Fedor Dostoevskij, *Il giocatore*, (si cita dall'edizione scolastica della Nuova Italia, curata da F. Pilato);
- 17) Ettore Lo Gatto, *Storia della letteratura russa moderna*, Nuova Accademia, Milano 1960;
- 18) Sigmund Freud, *Dostoevskij e il parricidio*, in *Opere*, Vol. X pp. 521 ss., Bollati Boringhieri, Torino 1989;
- 19) Ibidem.

## **POSTILLA SU FREUD**

Analizzando il comportamento del giocatore compulsivo, **Freud** propose tre osservazioni di notevole rilievo: a) il giocatore d'azzardo non gioca per vincere denaro, ma per il gioco in se stesso;  
b) il giocatore nevrotico continua a giocare per un senso di colpa che deve essere espiato attraverso la perdita e l'autopunizione; c) il comportamento primario al quale tale dipendenza si rifà è la masturbazione.

Si sono quindi susseguiti gli approfondimenti da parte di vari psicanalisti; tra i più significativi, quelli di **Bergler** (1958) e quello di **Rosenthal** (1984). Il primo evidenziò l'importanza delle fantasie infantili di onnipotenza: soggetti che hanno di sé un'immagine fortemente squalificata tendono a nutrire l'illusione di poter prevedere e dominare la casualità e l'azzardo.

Il secondo ha, invece, rilevato che il giocatore compulsivo da un lato proverebbe soddisfazione sfidando il Fato (identificato con il padre punitivo) ma nello stesso tempo ne otterrebbe un'espiazione punitiva, per aver tentato la Fortuna (la madre). Il gioco dunque opererebbe come un rito, in cui si esprime la domanda d'amore e in cui si riattualizzano, in un circolo vizioso, i complessi di colpa che premono per trovare sollievo.

Questo clinico ci invita a pensare all'espressione "*essere baciato dalla sorte*": l'aspettativa di ottenere i favori e la predilezione della femminile "*dea bendata*", qualora assuma una dimensione smodata, eludendo il principio di realtà, strutturalmente collegato alla funzione paterna, suscita fantasmi inconsci di auto-punizione, che agiscono attraverso la "*rincorsa*" alle perdite, riattualizzando- in termini concreti e materiali- i rifiuti affettivi subiti e sofferti nell'infanzia e non riconosciuti a livello adulto e consapevole.

Il grande interrogativo che si pone oggi, per i professionisti e i volontari che intervengono nei casi di "ludopatie" (sempre più numerosi e spesso portatori di effetti devastanti sui singoli e sulle famiglie) è se un giocatore patologico non possa guarire, se non sottoponendosi ad un'adeguata cura psicanalitica, che incida in profondità sulle sue strutture caratteriali, o se, invece, utilizzando interventi di sostegno più circoscritti, egli non possa imparare a smussare le punte del comportamento patologico e a riportarlo entro un perimetro accettabile per sé e per gli altri, regolando il proprio equilibrio personale attraverso modifiche progressive, sofferte e pazienti.

