

Due letture *woke* del romanzo di (anti-)formazione: *Il Professor Unrat* di Heinrich Mann e *Vergogna* di J.M. Coetzee

Cecilia Regni

Università "Tor Vergata"
(cecilia.regni@libero.it)

Abstract

Questo articolo esplora l'influenza trasformativa della critica *woke* sull'analisi letteraria, esaminando come questa lente critica contemporanea rilegga in modo innovativo le opere letterarie canoniche. Prendendo in esame *Il Professor Unrat* di Heinrich Mann e *Vergogna* di J.M. Coetzee, lo studio dimostra come una prospettiva *woke* possa illuminare le complesse dinamiche di potere, i ruoli di genere e le ingiustizie sociali intrinseche nelle opere letterarie. L'analisi rivela che l'approccio *woke* offre una nuova prospettiva sul romanzo di formazione, evidenziando le narrative di "anti-formazione" dei protagonisti. In *Il Professor Unrat*, l'omonimo personaggio subisce un declino morale, mentre in *Vergogna*, David Lurie attraversa una profonda crisi personale. Entrambi i romanzi sfidano le tradizionali nozioni di educazione e crescita personale, esponendo le strutture sottostanti di oppressione e disuguaglianza.

Parole chiave

Wokismo, romanzo di formazione, letterature comparate

DOI

<https://doi.org/10.58015/2036-2293/738>

Diritto d'autore

Questo lavoro è fornito con la licenza *Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale*: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.

Gli autori mantengono il diritto d'autore sui propri articoli e materiali supplementari e mantengono il diritto di pubblicazione senza restrizioni.

1. Il risveglio dei testi, il wokismo e la trasformazione della critica letteraria

Nato negli Stati Uniti come movimento per la giustizia sociale, il wokismo ha rapidamente guadagnato terreno nelle università, sia americane che europee. Le critiche che animano il wokismo si concentrano su sistemi di potere considerati oppressivi, come il patriarcato, il razzismo e la supremazia bianca; esso promuove invece una rivalutazione critica di concetti come scienza, storia e tradizione umanistica molto spesso considerati strumenti di supremazia e perpetuazione di disuguaglianze a servizio dei gruppi dominanti. *The Oxford English Dictionary*, nel quale il termine *woke* fa il suo ingresso nel 2017, riporta la seguente definizione: «Originally: in a state of awareness or vigilance; spec. well-informed, up-to-date. Now chiefly: alert to... In more recent use sometimes derogatory, esp. as a means of characterizing such alertness (or the political and social views stereotypically associated with it) as doctrinaire, self-righteous, or pernicious»¹. Il termine colloquiale *woke*, il cui significato è in continua evoluzione e si è fatto strada anche in ambito accademico, definisce dunque un movimento controverso. Nonostante i critici vedano in esso un'ideologia che promuove una visione relativistica della verità e una polarizzazione eccessiva del dibattito pubblico, il wokismo ha attirato l'attenzione internazionale per la sua capacità di mobilitare le nuove generazioni attorno a temi come la giustizia sociale, l'uguaglianza e l'inclusione, ma anche di sviluppare un'aspra critica al sistema patriarcale, al razzismo e alle disuguaglianze, sensibilizzando l'opinione pubblica e stimolando un dibattito più ampio su questi temi, investendo irrimediabilmente e in maniera irreversibile anche la critica letteraria. Secondo Charles Pulliam-Moore che ricostruisce l'etimologia e l'evoluzione del termine partendo dalla definizione presente nell'*Urban Dictionary*², il significato del termine va ben oltre all'idea dell'essere "sveglio" e consapevole di quello accadendo intorno, «Like most slang, the meaning of "woke" changes depending on who's saying it, and to whom. Among black people talking about Ferguson, "stay woke" might mean something like: "stay conscious of the apparatus of white supremacy, don't automatically accept the official explanations for police violence, keep safe»³. Un tale risveglio e presa di coscienza rappresentano dunque una sfida radicale alle norme e ai valori critici fino ad oggi egemoni e introducono nuove prospettive metodologiche, chiamando così ad una rilettura della storia della letteratura e dunque anche dei grandi capolavori. Il rinnovamento critico si attua portando avanti studi di caso specifici, ovvero riletture di opere letterarie che incarnano o permettono di riflettere sui principi del wokismo o che fanno del wokismo lo strumento di analisi privilegiato. Di particolare interesse sono le nuove interpretazioni di forme narrative tradizionali come la forma del romanzo, in generale, e in particolare delle ramificazioni del romanzo di formazione.

Il contributo si propone, adottando una prospettiva critico-ermeneutica ispirata alla cultura *woke*, di analizzare due opere distanti tra loro in termini di tempo e spazio,

¹ «Woke», in *The Oxford English Dictionary*, <<https://www.oed.com/search/dictionary/?scope=Entries&q=woke>> (Consultato: 5 novembre 2024).

² «Being woke means being aware. Knowing what's going on in the community», <<https://www.urbandictionary.com/define.php?term=Woke>> (Consultato: 5 novembre 2024).

³ Charles Pulliam-Moore, *How "woke" went from black activist watchword to teen internet slang*, *Splinter*, 8 gennaio 2016, <<https://www.splinter.com/how-woke-went-from-black-activist-watchword-to-teen-int-1793853989>> (Consultato: 5 novembre 2024).

Professor Unrat oder das Ende eines Tyrannen di Heinrich Mann e *Vergogna* di J.M. Coetzee, le cui caratteristiche narrative e i temi trattati permettono una lettura in cui il risveglio e la presa di coscienza sono al centro di percorsi di formazione non canonici. Entrambe le opere pongono l'attenzione, anche se con strumenti diversi e un differente risultato, su questioni marginali, in particolare sul potere delle figure femminili e sul ruolo che esse rivestono nella trasformazione dei personaggi maschili nonché nel rimodellamento della morale borghese e del dominio dell'uomo, fortemente connotato al maschile, bianco. L'indagine è finalizzata ad affinare lo sguardo critico sul problema dell'identità, delle sue forme e del suo divenire nella produzione letteraria agli antipodi del secolo breve e si configura come lettura alternativa ad una prospettiva canonica: i personaggi, attraverso la trasformazione, sembrano liberarsi, non necessariamente in senso positivo o con esiti positivi, da un punto di vista egemone, borghese o colonizzato che esso sia.

2. «Tutto questo però è solo la bella facciata [...] Dentro non c'è altro che grigiore e miseria». *Il Professor Unrat, la crisi del mondo europeo e il romanzo di (anti)-formazione*

Il Professor Unrat, opera pubblicata nel 1905 da Heinrich Mann, fratello più grande ma meno noto del premio Nobel Thomas Mann, merita particolare attenzione e si presta ad un'analisi *woke* di contenuti, personaggi e mezzi espressivi. Il romanzo narra la crudele parabola esistenziale di un anziano insegnante di liceo, il professore Raat, che si innamora fino all'abiezione e alla perdizione di una cantante di cabaret e, in feroce competizione con alcuni suoi allievi, riesce a ingraziarsela e a sposarla, violando le regole del decoro della piccola città. L'opera, che inizialmente ebbe uno scarso successo di pubblico nonché suscitò disagio e irritazione, procurò ad Heinrich Mann solo a partire dagli anni Trenta una notevole fama quando il regista Joseph von Sternberg ne trasse un toccante melodramma che suggellò la notorietà dell'attrice Marlene Dietrich nei panni della protagonista. Tale parabola ricettiva si espresse anche nell'apprezzamento da parte del fratello Thomas che passò dal sottolineare gli aspetti manchevoli dell'opera, al dichiararne apertamente l'importanza e l'innovazione sul piano linguistico e contenutistico.

Il mondo piccolo borghese della angusta città tedesca in cui si svolgono le vicende verrà sconvolto dalla parabola di formazione di segno negativo del cinquantasettenne professore Raat. Il percorso di trasformazione si insinua già a partire dalle prime parole con cui l'autore presenta il suo personaggio: «Dato che si chiamava Raat, in tutta la scuola lo chiamavano Unrat, ovvero Spazzatura. Niente di più spontaneo e di più naturale»⁴. Un personaggio in cui la natura ossimorica della sua identità si legge già dal nome: l'appellativo professore, figura con un ruolo ben determinato e definito di guida culturale ma soprattutto morale dei giovani, è seguita dalla parola *Unrat* che in tedesco significa immondizia, spazzatura, lerciume, fino ad arrivare al significato estremo di cosa nauseabonda, escremento. Tale caratterizzazione delinea immediatamente la vera natura del protagonista. Il suono della parola *Raat* si avvicina anche al termine *Rat*, ovvero consiglio, ammonimento, che con il prefisso *un-* nega al personaggio in questione la possibilità di rappresentare una fonte autorevole di consigli e ammonimenti. Anche

⁴ Heinrich Mann, *Il professor Unrat* [1905], trad. di Giulio Schiavoni, Milano, Mondadori, 2024, p. 4.

l'autore sceglierà il nomignolo Unrat piuttosto che il vero cognome con cui il personaggio verrà chiamato solamente in apertura. Un insegnante deriso già all'inizio della sua carriera, alla perenne ricerca di autoaffermazione, la stessa che anche ora che è vecchio, con il mento spigoloso e la barba rada brizzolata e giallognola, non riesce a trovare. L'anziano professore impiega le sue forze nella vana ricerca di un colpevole e nella contrapposizione estenuante con i suoi studenti di cui deve affrontare anche la derisione. I suoi alunni, che usano il crudele nomignolo, in un bisbiglio o in un grido liberatorio che si perde nella nebbia, sono fonte di costante preoccupazione e rabbia per il protagonista; così tutto il lessico è improntato al linguaggio della caccia 'beccare', 'in trappola', 'messi nel sacco'⁵ in quella istituzione che è la scuola che, come la burocrazia degli affari e la Chiesa in altri tardi romanzi di formazione, rappresentano i centri del potere egemone⁶. I contenuti delle lezioni di Unrat, passando attraverso un meccanismo scolastico inefficace, perdono il loro fascino, la loro musicalità, così accade ad esempio per la *Pulzella d'Orléans*:

Tutti coloro che, alla prima lettura, avevano avvertito in quei versi un soave splendore l'avevano visto offuscarsi ormai da tempo [...] Occorreranno forse vent'anni perché Giovanna d'Arco possa rappresentare di nuovo per questi giovani qualcosa di più di un ricordo libresco e polveroso⁷.

Il percorso di formazione degli studenti si realizza per altre vie, «la gioventù comincia a disprezzare la maturità e ad autodefinirsi in opposizione ad essa»⁸. La gioventù in *Professor Unrat*, con l'assenza di un sistema di formazione adeguato e l'avvicinarsi ad esperienze educative di segno negativo come la frequentazione dei locali notturni, è espressione della involuzione di una gioventù «sradicata, narcisistica, regressiva» come afferma Franco Moretti⁹. Il vecchio professor Raat, quasi «fosse stato uno di loro che inaspettatamente si fosse trovato investito di potere e messo in cattedra»¹⁰ può dunque solo incarnare l'innescò di un meccanismo di anti-formazione da cui difendersi e contro cui opporsi. Il professor spazzatura considerava l'indolenza come la perniciosità di un cittadino inutile alla collettività e il suo ruolo di crudele dominante i cui sforzi sono solo volti alla sottomissione degli alunni si esprime costantemente nel suo linguaggio, così come nella sua postura e chi legge presagisce che la storia non si concluderà bene: «Dalla sua postazione sopraelevata, da cui dominava tutte quelle teste, Unrat si beava della propria presunta sicurezza; ma intanto si profilava all'orizzonte una nuova sciagura, la causa era Lohman»¹¹. Raat è dunque quel 'tipo' in cui, secondo György Lukàcs, confluiscono integrandosi tutti i «momenti determinanti, umanamente e socialmente essenziali, d'un periodo storico»¹². Anche la produzione letteraria del vecchio docente è sterile, come la sua postura educativa, nonostante ripeta spesso la massima «Le sole cose

⁵ Ivi, p. 482.

⁶ Cfr. Franco Moretti, *Il romanzo di formazione* [1987], Einaudi, Torino, 1999, p. 258.

⁷ Heinrich Mann, *op. cit.*, p. 482.

⁸ Franco Moretti, *op. cit.*, p. 259.

⁹ Cfr. *ibidem*.

¹⁰ Heinrich Mann, *op. cit.*, p. 653.

¹¹ Ivi, p. 670.

¹² György Lukàcs, *Saggi sul realismo* [1946], Torino, Einaudi, 1970, p. 15.

autentiche sono l'amicizia e la letteratura»¹³. Dell'amicizia, sentimento chiave nel romanzo di formazione tradizionale e legame umano imprescindibile nella crescita morale della persona, Unrat non sa molto,

Ma la letteratura! Quella sì che costituiva la sua grande opera, di cui la gente comune non sapeva nulla; un'opera che da tanti anni prosperava nel silenzio del suo studiolo e che un giorno o l'altro suscitando lo stupore generale, sarebbe forse sbocciata fuoriuscendo dalla tana di Unrat! Essa trattava nientemeno che delle particelle correlative in Omero!¹⁴

La discesa nei bassifondi della città e l'inizio del crollo delle certezze borghesi, sarà caratterizzata anche da una discesa di tipo linguistico, da un percorso ricco di ambiguità e di «segni di un linguaggio sconosciuto»¹⁵. Le parole che condurranno Raat alla fine del terzo capitolo sulla giusta pista per trovare la cabarettista Rosa Fröhlich, in una spasmodica ricerca notturna, quasi in un sogno (o in un incubo), verranno infatti pronunciate da un operaio nel dialetto tedesco settentrionale, così come accadrà per il calzolaio, per gli attori dell'Angelo Azzurro, il locale dove si esibisce la cantante, e per la gente del popolo. Una discesa che potrà all'abbandono della parte razionale e controllata del professore e che sarà, come nel bosco delle fiabe, costellata di incontri e scontri, non occasioni di crescita, ma passi incerti verso la sicura rovina. Il suo continuo cercare di aprir bocca va di pari passo con la mancanza di pensieri articolati e congrui, quelle parole significative, arma fondamentale che un professore dovrebbe impugnare in classe, si riducono ad un balbettio, ad una espressione impotente, un pronome personale 'io' tremante di fronte alla potenza della figura femminile che esige rispetto e «se ne infischia» di quello che Raat rappresenta¹⁶. L'incontro con il perturbante può avvenire solo mediato dallo specchio attraverso cui il protagonista ha il coraggio di guardare la cantante intenta a riparare il suo vestito di scena.

Le figure femminili nella tradizione occidentale sono sempre attraversate da una tensione e dall'ambiguità di rappresentare forze salvifiche, ma anche di corruzione. La Beatrice di Dante così come Gretchen nel Faust di Goethe sono fonte di beatitudine e salvezza, ma è nell'accezione di perturbante, inquietante e sessualmente inquieto, anche nel senso psicanalitico del termine, che la cabarettista Rosa Fröhlich fa la sua comparsa nel romanzo. La cantante, con il suo linguaggio sarcastico e le sue semplici canzonette, si ricollega così ad una lunga tradizione di figure femminili, non ultime le donne tentatrici di Franz Wedekind, Karl Kraus, ed è connotata da immagini che vanno dalla *femme fatale* alla *femme fragile*¹⁷, ruoli per i quali la donna assume tratti di potenza sconosciuta, ma anche di dolcezza e ingenuità. Il risveglio del potere femminile e l'impeto del suo ruolo nel romanzo si carica di violenza verbale già dalle prime parole,

¹³ Heinrich Mann, *op. cit.*, p. 1075.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Franco Moretti, *op. cit.*, p. 268.

¹⁶ Cfr. Heinrich Mann, *op. cit.*, p. 1259.

¹⁷ Entrambe le due tipologie di rappresentazione del femminile sono presenti nell'opera di Heinrich Mann i cui romanzi e racconti sono popolati sia di tipiche figure della letteratura della decadenza e dell'estetismo come quella della donna bella, malata e fragile, che di donne fatali, potenti, ingannatrici e seduttrici.

è da subito evidente come attraverso l'opera di seduzione della cabarettista si realizza la messa in ridicolo del professore e della posizione che egli riveste nella società. Tutti i personaggi, soprattutto quelli maschili, saranno investiti dalla forza espressionistica della caricatura, tecnica presa in prestito dall'arte grafica con cui Heinrich Mann sperimenterà nuove vie espressive¹⁸. Solo Rosa Fröhlich non si cristallizzerà mai in una figura tipizzata o grottesca, ma si articolerà in immagini di grande complessità.

L'analisi della figura femminile, della cantante Rosa Fröhlich, che nasce come donna fatale ma sarà trascinata anche lei nel vortice discendente del protagonista, e del ruolo che ella ha nel romanzo non può essere sviluppata senza prendere in esame il personaggio di Lola nel film. Qui la donna diventerà riconoscibile e indimenticabile nel suo ruolo di *femme fatale*, sintesi di desiderio e paura, ma anche simbolo di eros e potere. L'attrice Lola-Dietrich, allora ventinovenne, seppe impersonare la cantante, «fatta d'amore dalla testa ai piedi» come intona in un famoso ritornello, ma anche la peccaminosa diva in grado di incarnare l'oscuro avvento del nuovo secolo e la fine del decoro borghese, di cui Raat è rigida espressione. L'autore riesce così, attraverso un processo di satira al quale nemmeno le figure femminili sembrano infine sottrarsi, a tessere una peculiare modalità estetico-letteraria fatta di ironia, gioco di ruolo, e costruisce un percorso allegorico tra eros e potere nel quale le figure maschili, espressione della borghesia guglielmina, dal vecchio professore di liceo fino ai suoi giovani studenti che di quella società ne diventeranno presto il centro pulsante, vengono sovvertite in uno progressivo ribaltamento e risveglio di sensi.

3. L'odore della vergogna o la visione nella disperazione. Educare attraverso il trauma, *Vergogna* come romanzo di (anti-)formazione lirico

Il significativo incipit di *Vergogna*, romanzo pubblicato nel 1999 dell'autore J.M. Coetzee, boero naturalizzato australiano premio Nobel per la letteratura nel 2003, è altrettanto denso e già dall'incipit si preannuncia il dipanarsi di quell'intricato rapporto tra identità maschile e femminile, tra potere e morale e tra senso e ragione che caratterizza in generale le sue opere¹⁹. Tali dicotomie complicheranno la crisi personale del protagonista, la cui identità appare già dalle prime righe tanto complessa quanto la linearità della sua esistenza presto compromessa: «Per un uomo della sua età, cinquantadue anni, divorziato, gli sembra di avere risolto il problema del sesso piuttosto bene». Il protagonista non avrà però risolto i suoi problemi esistenziali, così come sembrerebbe. David Lurie, professore associato di Scienze della comunicazione alla Cape Town University, boero come lo stesso Coetzee, verrà infatti allontanato dall'Università a causa di una denuncia per molestie da parte di una studentessa con cui avrà una breve relazione e ricercherà nel rapporto con sua figlia, giovane contadina nella parte orientale della Provincia del Capo, la via per continuare a vivere nell'asprezza della vita di una campagna le cui caratteristiche paesaggistiche e naturali si fanno

¹⁸ Sia Heinrich che il fratello Thomas Mann sono abili caricaturisti. È forse un libro di pungente satira attraverso la caricatura l'unica opera a cui lavorano a quattro mani durante un loro soggiorno in Italia.

¹⁹ Cfr. Dominic Head, *The Cambridge Introduction to J. M. Coetzee*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

specchio della dura convivenza tra le tante etnie che abitano e hanno abitato quella parte dell’Africa²⁰.

Se in *Professor Unrat* troviamo il personaggio principale alle prese con i suoi studenti in una quotidianità fatta di frustrazione e soprusi sia nei confronti degli allievi, che di violenza verbale riversata su Unrat stesso, la realtà di David Lurie viene descritta come semplice e apparentemente ordinaria. Da subito si comprenderà che di ordinario e semplice non c’è niente dato che l’appuntamento fisso delle due del giovedì pomeriggio dell’attampato docente al 113 del Windsor Mansions è con Soraya, una prostituta alta e bruna, il cui incontro nel «deserto della settimana», pur non trattandosi di amore ma di un affetto dato dal piacere, «è diventato un’oasi di *luxe et voluptè*»²¹. Il tiepido affetto è solo una delle emozioni controllate e limitate che Lurie porta avanti nella sua esistenza ormai priva di colpi di scena «Vive nei limiti del suo reddito, nei limiti del suo carattere, nei limiti delle sue capacità sentimentali»²². Anche dal punto di vista lavorativo il protagonista è autore di tre libri che non hanno suscitato alcun interesse nella critica e l’ultima idea con la quale si ‘gingilla’, come faceva Unrat con la ricerca sulle particelle correlative di Omero, è un’opera musicale su Byron e il suo soggiorno italiano. La situazione in cui si trova appare ossimorica già dalle prime pagine. È un insegnante che sa di non poter lasciare un segno educativo nelle vite che ha davanti, in quegli studenti e studentesse che dimenticano subito il suo nome: «Non provando alcun rispetto per la materia che insegna, non riesce a lasciare il segno sugli studenti [...] Continua a insegnare perché gli dà da vivere; anche perché gli insegna l’umiltà, gli fa capire qual è il suo posto nel mondo». Allo stesso tempo è a suo agio nella acquisita condizione di mediocrità che affronta non senza un velo di ironia, quasi a voler indicare che potrebbe molto di più ma lì si ferma: «L’ironia di questa situazione non gli sfugge: colui che viene per insegnare impara la più bruciante delle lezioni, mentre coloro che vengono per imparare non imparano niente»²³. Come per Unrat per cui gli ultimi anni di insegnamento sembrano potersi concludere tutti uguali nel meccanismo di sottomissione degli alunni, così anche per Lurie non rimane che adagiarsi in una quotidianità che se da un lato non rappresenta più uno stimolo a rinnovarsi dall’altro è una culla sicura in cui giacere.

L’incontro con la studentessa Melanie Isaacs cambierà la sua vita, svolta esistenziale visibile sin dal primo sguardo tra lei e Lurie, come quello che c’era stato tra Rosa Fröhlich, che si mostra nello specchio, e Unrat. La ragazza, vestita in modo

²⁰ Come spiega Hannah Arendt «I boeri discendevano dai coloni olandesi che intorno alla metà del XVII secolo erano stati dislocati nella zona del Capo per rifornire di carne e verdura fresca le navi dirette alla volta dell’India [...] La schiavitù nel caso dei boeri era stata una forma di adattamento di un popolo europeo a una razza negra» e la popolazione indigena, quegli esseri ‘naturali’ come privi di uno specifico carattere umano, rappresentava l’unica forza lavoro sul territorio caratterizzato da una scarsa fertilità. «Essi – i boeri continua Arendt – trattarono gli indigeni come una materia prima e vissero del loro lavoro come si potrebbe vivere dei frutti di piante selvatiche [...] I boeri vissero sulle spalle dei loro schiavi allo stesso modo in cui gli indigeni erano vissuti di una natura in coltivata e immutata». Hannah Arendt, *L’origine del totalitarismo* [1948], trad. di Amerigo Guadagnin, Einaudi, Torino, pp. 267-269.

²¹ John Maxwell Coetzee, *Vergogna*, trad. di Gaspare Bona, Torino, Einaudi, 1999, p. 3.

²² Ivi, p. 4.

²³ Ivi, p. 6.

appariscente e carica di dettagli che luccicano, «ciondoli d'oro» e «palline d'oro»²⁴ gli restituirà un sorriso che nel flusso di coscienza del professore sarà intriso di malizia più che di timidezza e rappresenterà quasi una legittimazione all'azione: «Le donne sono sensibili al peso di uno sguardo concupiscente»²⁵. E così la musica e il vino trovano il loro posto come elementi imprescindibili, come nell'Angelo Azzurro, nel rituale «che uomo e donna recitano da secoli», quei riti che facilitano la vita.

Il femminile prende però forme diverse, non canoniche e inaspettate: la giovane studentessa, le ex-moglie, la prostituta Soraya, ma anche la figlia Lucy che ha scelto la dura vita di campagna e che ama le donne o semplicemente sembra non aver bisogno degli uomini. Per il professor Lurie il mondo femminile, nella sua delicata potenza, rimane socchiuso e incomprensibile «Mestruazioni, parti, stupri e le loro conseguenze: questioni di sangue, fardello della donna e riserva delle donne»²⁶. Per questo rimarranno forse per gran parte incomprensibili le scelte della figlia Lucy: il restare in quel luogo ostile e restare sveglia, piuttosto che assopita negli agi del mondo europeo delle origini – il padre cerca continuamente di convincerla a tornare in Olanda, terra originaria del popolo boero, dove vive la madre – e l'accettare a suo modo la violenza subita e il frutto di quella violenza. Il protagonista sembra dunque riuscire nel superamento di quello che Hanna Arendt aveva definito come l'orrore all'origine della schiavitù: «i boeri non riuscirono mai a liberarsi del primitivo orrore provato davanti a una specie di uomini che l'orgoglio e il senso della dignità umana impedivano loro di accettare come simili»²⁷. Lucy porta nel suo nome un'idea di donna primigenia, quasi una memoria dell'australopiteco Lucy trovato in Africa negli anni Settanta, e viene molto spesso descritta dal padre come lo strano prodotto di due abitanti della città, lui e la madre, o forse il risultato della Storia, indicata sempre con la lettera maiuscola, che sembra chiudere il cerchio. Viene anche presentata nei termini di un «ritorno al passato» o di una «giovane e solida colonna» con i piedi scalzi e i fianchi larghi. Per Lucy e per Lurie lo stupro sarà semplicemente «un altro episodio della grande campagna di redistribuzione» quello che il mondo occidentale, attraverso il lavoro dei missionari, non ha saputo nobilitare:

David parla italiano, parla francese, ma né l'italiano né il francese lo salveranno nel cuore dell'Africa nera. E' inerme, una specie di personaggio da vignetta, un missionario in tonaca e casco coloniale che aspetta, mani giunte e occhi al cielo, mentre i selvaggi blaterano nel loro idioma incomprensibile, preparandosi a immergerlo nel calderone bollente. Il lavoro

²⁴ Sempre Arendt si sofferma più volte riflettendo sul rapporto tra l'imperialismo e la scoperta di miniere d'oro e giacimenti di diamanti in Africa. In questo breve momento del romanzo il professore sembra essere attratto dall'oro come lo erano stati gli europei, inglesi, tedeschi, americani, olandesi, nella loro frenetica corsa «alla materia prima più superflua sulla terra [...] insignificante rispetto al ferro, al carbone, al petrolio e alla gomma; ma è il più antico simbolo della ricchezza pura e semplice», op. cit., p. 263.

²⁵ J.M. Coetzee, *Vergogna* cit., p. 12.

²⁶ Ivi, p. 99.

²⁷ Hannah Arendt, op. cit., p. 268.

missionario: che cosa ha lasciato quell'immensa impresa di nobilitazione dell'uomo? Niente, si direbbe²⁸.

Lucy non apparterrà ad una nuova generazione di coloni europei orgogliosi di vivere in un mondo modificato o creato da loro, ma si farà strumento di ibridazione e di integrazione, non dunque perpetuando l'indolenza boera, ma semplicemente accettando la regola di quella natura e di quelle leggi umane²⁹. Come ai tempi dell'arrivo dei coloni così nel presente storico del romanzo, in quella parte del continente nero, unica realtà incontrastata descritta come arida e fredda, gli esseri umani si comportano come parte di una natura incontaminata e ne accettano il dominio e spesso la crudeltà. Si sviluppa una catena di violenza che continua ininterrotta, dallo sterminio delle tribù nemiche ai massacri insensati perpetuati nei secoli fino al fatto narrato dello stupro. Tali esseri umani, forse maggiormente la parte maschile di essi, appaiono come belve selvagge. Fanno eco alla violenza della storia e della Storia gli animali, non più quelli terribili e pericolosi, ma tutta la schiera di creature che entrano, per non uscirne più, dalla clinica in cui Lurie presta servizio, o i cani che ospita Lucy nella fattoria.

Nel trauma vissuto da Lurie e da sua figlia quella natura incontaminata e difficile da addomesticare si rivela, come tutto il mondo esterno, troppo forte. La nuova identità del romanzo di formazione contemporaneo fa dunque del trauma, e delle metafore che scaturiscono da esso, il nucleo centrale della narrazione, in quello che Moretti definisce come una forma letteraria in qualche modo ibrida: il romanzo lirico³⁰. Tale forma è caratterizzata piuttosto che da eventi che si susseguono in un rapporto diacronico, in brevi lampi di presente, «un filo di momenti lirici» che assecondano il risveglio dei sensi e della percezione, così come accade in numerose opere di inizio Novecento, così come accade per il rivoluzionario romanzo di Robert Musil *Die Verwirrungen des Zöglings Törless*³¹. Proprio di questa opera tanto innovativa quanto crudele, pubblicata un anno dopo *Il Professor Unrat*, nel 1906, J.M. Coetzee scrive nel 2001 una breve ma complessa introduzione in cui mette in risalto, creando un collegamento critico tra quest'opera e quello che l'autore aveva realizzato pochi anni prima in *Vergogna*, la crisi del mondo europeo e le cause che l'hanno generata. Scrive Coetzee «the most stubbornly retrogressive feature of German culture [...] was its tendency to compartmentalize intellect from feeling, to favour an unreflective stupidity of the emotions»³². L'autore spiega con queste parole, come fa Lurie nelle sue riflessioni, come in un mondo senza più regole date da Dio l'artista agisca per conto suo, seguendo anche gli impulsi più complicati e non necessariamente positivi: «Does art always trump morality? This early work of Musil's offers the question, but answers it in only in the most uncertain way»³³. Il percorso di (anti)-formazione nel romanzo di Coetzee passerà proprio per questi momenti lirici in cui la continuità della narrazione romanzesca si interrompe, non

²⁸ J.M. Coetzee, *Vergogna* cit., p. 90.

²⁹ Cfr. Hannah Arendt, *op. cit.*, p. 270.

³⁰ Franco Moretti, *op. cit.*, p. 262.

³¹ Ivi, p. 264.

³² Robert Musil, *The Confusions of Young Törless* [1906], trad. di Shaun Whiteside, London, Penguin, 2001, p. 9, introduzione di J.M. Coetzee.

³³ J.M. Coetzee, *Vergogna* cit., p. 13.

potendo più farsi risposta artistica alla complessità della realtà³⁴. Come sottolinea puntualmente Marc Redfield, nella parola tedesca *Bildungsroman*, più frequentemente presa in prestito da altre lingue che tradotta, si uniscono la rappresentazione e la formazione e gli intenti pedagogici ed estetici sembrano trovare un equilibrio e un'omologazione così come l'educazione del soggetto e la forma testuale sembrano viaggiare insieme: «The *Bildungsroman*, in short, is a trope for the aspirations of aesthetic humanism»³⁵. Venendo a mancare tale equilibrio tra sviluppo narrativo e sviluppo personale, anche l'opera d'arte di cui si occupava il professor Lurie in *Vergogna* prenderà altre forme. David abbandonerà l'intento di elaborare una forma artistica chiusa e non ricorrerà più al linguaggio umano, andando a scomporre anche le ricche melodie pianistiche immaginate. La soluzione artistica sarà quella di esprimersi con suoni quasi comici, semplici e forse ridicoli, con il «*plin plon plan*» di un benjo giocattolo trovato in soffitta. Lurie descrive la nascita di tale musica nuova:

E cosa, cosa strana, a spizzichi e bocconi la musica prende corpo. A volte trova il ritmo di una frase prima ancora di sapere quali parole la formeranno; a volte le parole impongono la cadenza; a volte l'ombra di una melodia, dopo essere rimasta sospesa per giorni ai margini dell'udito, si dispiega e si rivela in tutto il suo fulgore [...] il suo posto è nella musica, nel suono piatto e metallico delle corde del benjo [...] Questa dunque è l'arte, pensa, e questi sono i suoi meccanismi!³⁶

Anche la lingua inglese definita come «stanca, friabile, rosa all'interno dalle termiti»³⁷, perde vigore nell'opera lasciando spazio ad un crogiuolo di lingue europee e non. Sulla consapevolezza di tale processo di abbandono progressivo riflette più volte lo stesso Lurie:

È sempre più convinto che l'inglese sia un mezzo inadatto alla verità del Sudafrica. Intere parti del codice linguistico inglese si sono spessite, hanno perso le articolazione, la capacità di esprimere, la facondia. Come un dinosauro che spira e sprofonda nel fango, la lingua si è irrigidita³⁸.

L'arte, anche la sua, si realizzerà dunque oltre la lingua, superando l'eroticismo e l'elegiaco. Allo stesso modo il percorso di (anti-)formazione si svilupperà in una maniera ben diversa da quella attesa, ma forse nell'unico modo possibile affinché, come per il cane che accompagna le giornate di Lurie alla fine del romanzo, il destino possa compiersi:

Si fa l'abitudine a tutto, anche al continuo peggioramento di ciò che già era ai limiti della sopportazione [...] Apre la porta della gabbia [...] il cane scuote il didietro sciancato gli annusa la faccia, gli lecca le guance, le labbra, le orecchie [...] Portandolo fra le braccia

³⁴ Cfr. Marianne Hirsch, *The Novel of Formation as Genre: Between Great Expectations and Lost Illusions*, «Genre», 12, 1979, pp. 293–311.

³⁵ Mark Redfield, *op. cit.*, p. 39.

³⁶ J.M. Coetzee, *Vergogna cit.*, p. 172.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ivi*, p. 111.

come un agnello, ritorna nell'ambulatorio [...] Hai deciso di abbandonarlo al suo destino?
-Sì, lo abbandono al suo destino³⁹.

4. Voce alle ombre, una ridefinizione di (anti-)formazione tra identità femminili e potere

I due percorsi di (anti-)formazione rappresentano la ricerca dell'identità dell'essere umano moderno la cui appartenenza non è data ma è conquistata in una progressiva presa di coscienza che, passando per percorsi imprevedibili e non priva di traumi, porta alla *Menschwerdung*, al superamento del semplice uso della parola e allo sviluppo di tutte le facoltà umane⁴⁰. Il romanzo novecentesco rompe definitivamente con la struttura lineare lungo la quale l'educazione si realizza e si compie quasi prescindendo dal soggetto⁴¹. Le opere di finzione, da Franz Kafka a Robert Musil e Ingeborg Bachmann⁴², narrano così dell'impossibilità di formazione e dell'assenza di una sintesi e di una coerenza. Anche quello di Unrat così come quello di Lurie sono processi di formazione rovesciati o ramificati, iniziazioni che portano alla rovina e alla consapevolezza invece che alla maturazione. Questo è dato anche dal fatto che anziché appartenere alla gioventù, la forma simbolica della narrativa europea, i protagonisti si avviano verso l'anzianità e per loro non è biologicamente e biograficamente più possibile alcuna formazione. L'evoluzione è possibile solo di segno negativo o complesso⁴³.

Le due opere, anche se in maniera diversa e a tratti anche contrapposta, inducono alla riflessione sui totalitarismi che hanno caratterizzato il XX secolo e che permettono di considerare l'intero periodo «come la quiete che precede la tempesta, una fase preliminare delle successive catastrofi»⁴⁴. Anche i percorsi esistenziali delineati sono affini ed è importante ricordare che, come riassume Arendt, nei decenni che vanno dal 1884 al 1914, e che includono anche l'anno di pubblicazione di Professor Unrat, si conclude con la conquista dell'Africa l'epoca dell'imperialismo «caratterizzata da una quiete stagnante in Europa e da una frenetica ridda di avvenimenti in Asia e Africa»⁴⁵.

La scuola in Mann o l'accademia in Coetzee, i luoghi dell'egemonia europea maschile bianca, in cui ci si è dedicati esclusivamente al lato oggettivo della socializzazione dimenticando troppo spesso quello soggettivo, senza «la legittimazione del sistema sociale "dentro" la mente del singolo»⁴⁶, sono luoghi pronti ad implodere sotto la spinta di forze esterne, il perturbante del femminile o il potere di quelli che erano schiavi e si sono liberati dalle catene. I professori Unrat e Lurie, espressione di quella classe borghese dominante, vengono così trasformati dagli incontri sul loro percorso

³⁹ Ivi, pp. 203-204.

⁴⁰ Cfr. Giovanni Sampaolo, "Bildungsroman": genealogia linguistica di un mito tedesco, in *Icone culturali d'Europa*, Francesco Fiorentino (a cura di), Macerata, Quodlibet, 2009, pp. 99-120.

⁴¹ Cfr. Mark Redfield, *The Phantom Bildungsroman, Aesthetic, Ideology and the Bildungsroman*, New York, Cornwell University Press, 1996.

⁴² Si vedano, solo per citare alcuni esempi distanti anche temporalmente nel Novecento, le opere *Amerika (Der Verschollene)* di Kafka, *Der Mann ohne Eigenschaften* di Musil o *Malina*, una delle ultime opere di Ingeborg Bachmann.

⁴³ Cfr. Franco Moretti, *op. cit.*, p. 262.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ Hannah Arendt, *op. cit.*, p. 171.

⁴⁶ Franco Moretti, *op. cit.*, p. 258.

esistenziale e, non abitando più nel romanzo di formazione, affrontano gli incidenti di percorso: quelle che erano occasioni di crescita per l'eroe goethiano divengono incidenti, non più generati dall'eroe stesso, ma manifestazioni contro di esso⁴⁷. L'amore perturbante e la violenza nell'Africa nera, gli attimi espressionisti e confusi della ricerca spasmodica dell'Angelo Azzurro e gli istanti di visione e di liberazione sessuale suggellano il dominio dell'inconscio e si traducono in momenti lirici per cui passa la caduta così come quel tipo novecentesco di formazione dei protagonisti⁴⁸. Quasi una incarnazione di tali momenti, i minuti passati sull'argine dello stagno ad ammirare le oche selvagge⁴⁹ o i brevi intermezzi musicali, perle di tenerezza e tristezza su flutti scuri. Mentre in Mann, nonostante la sperimentazione, il linguaggio è ancora strumento di espressione e di descrizione dell'interiorità, in Coetzee il legame tra esperienza e parola si infrange e il trauma può essere descritto solo ricorrendo ad una parola diversa⁵⁰. Dalla forma conclusa del *Professor Unrat* che fa dell'(anti-)formazione il segno decifrabile che qualcosa della tradizione letteraria sta cambiando, al «mosaico instabile»⁵¹ e aperto di Coetzee, dal torpore dell'inizio del secolo scorso al risveglio di fine Novecento. Queste le tappe narrative in cui proprio le figure femminili, non più specchio del maschile, allertano il lettore e fanno intuire che la crisi della società europea, della borghesia e dunque anche del mondo occidentale conosciuto era, ma forse è ancora oggi, alle porte e la «forma simbolica» del romanzo di formazione non è più in grado di affrontare, risolvere e trovare una collocazione nella finzione letteraria i problemi dell'essere umano⁵².

⁴⁷ Cfr. *ivi*, p. 262.

⁴⁸ Cfr. Mark Redfield, *op. cit.*, p. 38.

⁴⁹ Proprio le zone paludose con le molte specie di uccelli che le popolano e le crudeli pratiche di caccia realizzate dagli uomini delle paludi, sono descritte nell'incipit del discorso *He and His Man* che J.M. Coetzee ha tenuto in occasione del conferimento del Premio Nobel per la letteratura nel 2003. Le anatre così come le tante varietà di volatili, tarabusi, germani, alzavole e fischioni, sembrano rappresentare la molteplicità, la fragilità degli esseri umani così come la precarietà dei sogni e delle speranze che vengono infranti, in un meccanismo di morte che non lascia scampo.

⁵⁰ Franco Moretti, *op. cit.*, p. 266.

⁵¹ *Ivi*, p. 271.

⁵² *Ivi*, p. 272.