

## Elisabetta Brizio

### *L'innumerevole esistenza. Nota su Maschere e figure di Paolo Ruffilli*

#### **Come citare questo articolo:**

Elisabetta Brizio, *L'innumerevole esistenza. Nota su Maschere e figure di Paolo Ruffilli*, «Bibliomanie. Letterature, storiografie, semiotiche», 56, no. 13, dicembre 2023, [doi:10.48276/issn.2280-8833.10994](https://doi.org/10.48276/issn.2280-8833.10994)

Se Ruffilli non avesse scritto, a conclusione del *Prologo di Maschere e figure. Repertorio dei tipi letterari* (Il ramo e la foglia, Roma 2023), che le opere narrative da lui messe in campo giungono fino alla metà del Novecento e non oltre, si sarebbe tentati di includere nel repertorio dei tipi il protagonista del suo romanzo del 2011, *L'isola e il sogno*. Ma sotto quale voce classificarlo? L'insoddisfazione di Ippolito, la sua erranza mentale alla ricerca d'altro, di un nesso tra esperienza e sogno, suggerirebbero un modello di irresoluto, di

[terrassenüberdachung marella saldi biker boots casquette femme von dutch vanhunks kayak and camicie donna will levis jersey blundstone outlet outlet geox spaccio online benetton outlet 24 bottle diego delle palme two people fishing kayak schiebermütze chillouts mütze](#)

nichilista, comunque non estraneo alle vicende della realtà attiva e storica. Ma che si perde in un galleggiamento esistenziale nell'isola che fa da scenario al maturare del nucleo drammatico del suo pensiero ipertrofico - e isola è emblema di instabilità e vaticinio di sparizione. «Entità talattica, essa si sorregge sui flutti, sull'instabile», Sgalambro scriveva in *Teoria della Sicilia*. Che si sperde in una fluttuazione («Più la nave si avvicinava alla costa e di meno si coglieva l'insieme») congiunta allo sforzo di dare un nome e un senso agli indizi trattenuti dai paesaggi, quel lasciarsi andare al trascinarsi del ricordo, che per Ippolito è presidio e consolazione: «le sue felicissime avventure della testa». E nel flusso profondo del sogno, dove «sogno» ha qui ben poco a che vedere con le rappresentazioni inconse di un io onirico, con una materia pregnante e simbolica da interpretare. Così come con l'idea di una evasione verso universi fittizi. Sogno è condizione tanto appagante da sembrare infattibile, e tale sarà il folgorante rapporto amoroso di Ippolito. In particolare, il sogno è l'accesso privilegiato al farsi altro dell'apparenza.

Ma qual è l'atteggiamento di Ruffilli nei confronti del proprio personaggio? La visione a

*parte auctoris*? Se pure nella forma narrativa mista di storia e di immaginazione («immaginazione», paradigma ruffilliano al servizio di un pensiero teso al di là del visibile, cioè del quasi essere, e che mira alla verità «del retroscena»; quindi un tutt'altro dalla fantasticheria), dove l'autore è assente dalla storia e privo della tutela pronomiale della prima persona del racconto, che consente una maggiore libertà, un'apparente autogestione? Ora, se il punto di vista è limitato in quanto gravitante quasi esclusivamente intorno alla figura del protagonista, resta il fatto che difficilmente gli autori si appagano di questa assegnazione univoca. Tuttavia, Ruffilli non sembra cedere al travolgimento emotivo ad opera della finzione, come nel caso di Bufalino, che nel *Malpensante* scriveva di avere con la letteratura «rapporti tempestosi, come con Dio. Non ci credo, ma la bestemmio e la prego». E seguiva: «con i personaggi dei libri che amo il mio rapporto è coniugale, coi miei personaggi è una tresca». Rispetto alla posizione implicata e adorante di Bufalino rileviamo in Ruffilli, nelle vesti di autore e in quelle di interprete (e soprattutto di traduttore), uno scarto metodologico nell'imporsi di una forma di lettura cui non sono sottese l'immedesimazione, un'idea privata di narrativa, o la propria concezione delle cose, insomma quell'osmosi intellettuale per cui il critico, addentrandosi nell'esperienza artistica in esame, in realtà parla di sé e dell'insieme delle valenze autobiografiche. E non può sfuggire l'assenza, nel Ruffilli lirico, della dialettizzazione o scambio tra atto esegetico e poesia: le sue ricognizioni critiche prescindono totalmente dalle ragioni del suo versificare. Lo scarto da posizioni empatiche è dovuto alla neutralità analitica, al necessario distacco. Che per Ruffilli vale anche per la vita, come in *Diario di Normandia*: «porre fra sé e la vita / lo spazio necessario a contemplarla».

L'imperativo che vige in *Maschere e figure* prescrive di assumere i personaggi delle opere letterarie come li ha descritti l'autore, e non come li avremmo potuti concepire noi. Quindi, per quanto la letteratura possa somigliare alla vita, anche *a parte lectoris* è quanto meno controindicato quel processo di identificazione con il personaggio romanzesco che porta a commutare fenomeno estetico e fenomeno umano, con il rischio di uno sconfinamento nella finzione vera che scherma la misura reale delle cose, come in un bovarismo patologico. Solo se assunta con disposizione emozionale non eccessivamente complice la letteratura potrà riacquisire la più intima sostanza della vita e profilarne i lampi di verità. Benché come lettore, stando anche a sue dichiarazioni, Ruffilli sia inevitabilmente immerso in una dialettica tra empatia e distacco dalla materia romanzesca. Ma questo stretto contatto con i personaggi delle storie che attraversa come lettore, ovviamente non con tutti, viene meno nel ruolo del critico che ristabilisce la giusta distanza dalle circostanze dell'enunciazione, sospendendo il peso del coinvolgimento emotivo e delle finalità estrinseche a vantaggio della leggibilità e di un diagramma logico e selettivo. Nella sua fenomenologia critica sembrano decisamente decadere l'immedesimazione e il sentire empaticamente. Gli effetti del *de te fabula narratur*, insomma. Forse - ma penso a Ruffilli poeta - non decade

quell'«amore», sentimento complesso, da non fraintendere con la soggettività dell'interprete, che - scriveva Rilke nelle *Lettere a un giovane poeta* - «abbraccia» le opere d'arte, le quali «sono di una solitudine infinita e nulla può raggiungerle meno della critica», della critica estetica anzitutto.

Come in altre occasioni, anche con *Maschere e figure* siamo di fronte a un saggismo che si distingue per essenzialità e misura e che chiarisce un contesto mai perso di vista mentre ne sorprende l'elemento di novità. Giunti alla fine dei tempi e al culmine della sovrastima delle significazioni sotterranee, Ruffilli intravede la necessità di una testualità forte che arrivi alla cosa, fatta di valutazioni ingenerate da una intelligenza critica strutturante e non relativista alla cui origine c'è un esercizio non compiaciuto di sé e non concepito come esercizio di stile o veicolo di associazioni fantastiche. Ed è proprio la consapevolezza metodologica della distanza critica - da cui discende l'eminente espressione di aderenza al dato testuale per una comunicazione semantica - ad interdire, ad esempio, la postura dell'artista aggiunto all'artista, creatore di secondo grado di un testo secondo, il quale trae ispirazione dall'opera d'arte altrui, quell'*artifex additus artifici* che rivendica il proprio soggettivismo attraverso una riscrittura quale controcanto, rispetto al testo di partenza (e paradossalmente a questo tanto più infedele quanto più avulso dal suo correlativo ontologico), fatto di polivalenze, di echi e di argomenti periferici. Gli esteti dell'interpretazione e i loro continuatori (si veda in proposito M. Veronesi, *Il critico come artista dall'estetismo agli ermetici*, 2006) rifiutano il termine «critica», la classica «arte del giudicare» (ma anche distinguere, scegliere) deputata a postulare un giudizio e una valutazione razionali, e introducono quello meno vincolante di «contemplazione». Ruffilli destituisce questa complementarietà tra artista e critico circoscrivendo l'invasione del contemplatore dedito a colmare della propria individualità rimeditata quegli iati tra la volontà di dire e la difficoltà di nominare l'eventuale *inexprimable*.

La vera dimensione dell'opera è l'opera stessa, per quanto messaggio ambiguo e indeterminato, e talora alle soglie del non senso. E l'atto ermeneutico, non più curvato a una dispersione che dell'interpretazione non oltrepassi il grado propedeutico o che renda l'approssimazione infinita, è in Ruffilli un momento in cui - prendendo le distanze anche dai presupposti di un punto dell'estetica degli anni Sessanta del secolo scorso, quello della lettura come integrazione/esecuzione - attività e ricettività sono decisamente distinguibili. L'opera non necessita di integrazioni, nessuno, oltre l'autore, può presiedere alla sua realizzazione. Starà poi alle intenzioni dell'interprete interferire con il personaggio della narrazione, ma limitandosi a contestualizzarlo nel suo tempo, nel «rumore del tempo» (per dirla con Mandel'stam, per altro da Ruffilli splendidamente tradotto) che questi personaggi testimoniano o lasciano sentire, e nelle idee generali della società e della storia, e a rilevare gli effetti dei condizionamenti ideologici e letterari su di lui. E tuttavia: l'impressione complessiva che resta di *Maschere e figure* (se pure opera ben strutturata nei suoi nove

capitoli preceduti da un *Prologo* e seguiti dal lemmario conclusivo) è di un universo in cui i mille volti del regesto, immersi ma non arrestati e preclusi nel proprio tempo, fluttuano nella desituante dilatazione temporale, senza successione né prospettiva, nella sospensione e nell'indugio del simultaneo incontro tra anime di ogni tempo, e della loro contestuale compartecipazione all'istantaneità dell'intemporale. Anche per la nuova attualità di cui le figure più lontane nel tempo tornano qui a fruire.

Ci ricorda Ruffilli che già Aristotele, nella *Poetica*, affrontava la questione della priorità, in una narrazione, della trama o del personaggio. Diceva Chatman che Aristotele prima, e i formalisti e alcuni strutturalisti poi, hanno ridotto il personaggio a una funzione dell'intreccio, ma sta di fatto, Ruffilli sostiene - nella sua più o meno indiretta riserva verso i modi estremi dei metodi formale e strutturale -, che «senza la gravidanza dei personaggi nella loro differenziazione il *plot* non decolla e non procede con effetto trainante». Inconcepibile una storia come ambito di trama senza personaggio, «non vi possono essere eventi senza esistenti», secondo Chatman.

Ora, piuttosto che le opere letterarie tanto Bufalino che Ruffilli assumono quelle parti - i personaggi, appunto, ovvero l'anima della parola narrativa - che ce le fanno ricordare. Come, e diversamente, dal *Dizionario dei personaggi di romanzo, Maschere e figure* è un saggio che contiene istruzioni per l'uso della letteratura. È una guida alla lettura, o alla rilettura, dice Ruffilli, attraverso personaggi modellizzabili (prelevati anche da short stories, dal teatro, dalla poesia), tipi esemplari, talvolta da giustificare l'antonomasia. Alla rilettura: visti i tratti non sempre marginali che puntualmente ci sfuggono, o il quasi sorvolare emblematici figuranti - quanti fattori contingenti condizionano il lettore e il suo apprezzamento dell'opera? Bisognerebbe domandarlo a Proust...

Nel suo apprezzamento il lettore potrà con questa guida alla lettura acquisire la facoltà di inquadrare il personaggio in una gradazione particolare della sua maschera (e per il modo costantemente mutevole, caleidoscopico, di mostrarsi, qualche figura torna sotto un altro lemma in un altro ambito psicologico e sentimentale). Con l'aiuto della psicoanalisi (accettata o contestata) e delle coeve ideologie (anzitutto la morale cristiana, che costituisce una giustificazione storica o, nelle vesti di ideologia della conservazione, la radice di un comportamento distorto), nonché con una analisi delle strategie linguistiche e stilistiche, sarà nelle condizioni di focalizzare le diverse accezioni del nome che designa il carattere in questione e il suo corso psicologico, non accomunando figure esteriormente omologhe e immesse piuttosto in dinamiche psichiche differenti. Di scoprire sottili caratteristiche che ineriscono al fondo dell'umano, sia declinato nel suo momento storico, sia assorbito nel tempo senza tempo della scrittura letteraria. E di risalire agli archetipi fondamentali, per constatare che, mutati i tempi e le cose, negli umani permane una sostanziale affinità, e che la trasfigurazione letteraria non si preoccupa di censurare atteggiamenti e sentimenti inconfessabili (siamo soprattutto ai lemmi «libertino», «malvagio», «donna fatale»,

«androgino»). L'analisi di Ruffilli mostra dunque che le figure romanzesche ci dicono molte cose: sui caratteri che vengono da lontanissimo e non sono esclusivi parametri della modernità, sul complesso delle idee che si trovano fermate al loro posto e al loro tempo - e con le quali queste figure difficilmente sono in sintonia - e sull'intrinseca invarianza della condizione umana pur nella sua infinita mutabilità psicologica.

Dal momento che le opere letterarie traggono ispirazione dalla realtà e dalle vicende degli umani, dice Ruffilli, nel tempo hanno dato luogo a «una galleria di 'tipi', modelli esemplari, archetipi, ai quali sono riconducibili, nelle loro molteplici sfumature, tutti i personaggi degli infiniti racconti venuti alla luce del mondo». I quali trattengono caratteristiche degli archetipi letterari, poi modelli tipizzati, evoluzioni e variazioni della maschera teatrale. «Figura» deriva dal latino fingere, plasmare. La letteratura si fonda sulla versatilità del linguaggio, il quale, sulla scorta di Valéry, quindi oltre il vago e l'ordinario, ha valore finalistico e non comunicativo (in merito ai linguaggi delle opere letterarie rimando a C. Barbero, *Quel brivido nella schiena*, 2023).

Agli albori della letteratura, Ruffilli osserva, vigeva la tendenza integralista di tenere rigorosamente distinti, nel singolo personaggio, i termini in contrasto contestuali in un carattere. Questa istanza integralista si attenua o si esaurisce con i ritratti antieroiici della letteratura moderna, dove il personaggio, non più figura d'eccezione, non viene più rivestito di enfasi in quanto «ha ricomposto in sé la duplicità non nella contrapposizione delle due facce, ma nella contiguità, e la mescolanza inevitabilmente stinge i colori e attenua i contorni». È per lo sforzo di ricomposizione di tensioni contrarie che il modello del protagonista della letteratura moderna, Ruffilli scrive, «risulta spesso ridotto alla condizione abulica, all'inerzia, all'indifferenza». Alla noia come incapacità di sollevarsi da una ormai cronica condizione di uniformità e di monotonia, votato pertanto all'introversione patologica, all'angoscia. Ed è talora proprio questa la genealogia del tipo del «pigro», che prende le sfumature di «superfluo, accidioso, ignavo, abulico, irresoluto, inetto, nihilista, indifferente, estraneo». Ogni tipo caratteriale qui si distingue per tonalità di tratti psicologici. Questi i lemmi che si succedono in *Maschere e figure*: il pigro, il libertino, l'ipocrita, l'ingenuo, il bello, la donna fatale, il malvagio, il vanitoso, l'androgino. Conclude l'opera un dizionario dei tipi, introdotti dal significato di «maschera». Quella maschera comica o tragica che dai tempi del teatro classico, fino alla fissazione dei tipi nella commedia dell'arte, indicava allo spettatore le caratterizzazioni essenziali dei personaggi («persona» in latino è maschera di scena), la tipizzazione di una condizione sentimentale. Già personaggio fisso del teatro, la maschera è progredita da oggetto materiale a una sorta di psicologia, espressa in codice, di tratti caratteriali. Un riferimento archeologico sul filo della coesistenza dei contrari - e insieme un rinvio alla pulsione di morte che tanto inerisce al tipo letterario del pigro: la maschera di Arlecchino, con le parole di Ivan Buttazoni (*Arlecchino*, 2022). «Il personaggio di Arlecchino incarna da secoli la voce dei morti,

provocando la risata dei vivi, e l'esperienza catartica della liberazione dall'angoscia di vivere, e da quella di morire».

Veniamo allora ad alcune specializzazioni della figura del pigro. Da sempre modello al negativo (come in altre tipizzazioni, la condanna è in sintonia con i dettami del cristianesimo, che oltre tutto annovera l'accidia tra i sette peccati capitali), dice Ruffilli, al di qua dell'idea taoista della pigrizia come contesa con il movimento che è origine di morte. Fino alla *Commedia*, e alla collocazione della tumultuosa folla delle anime in pena degli ignavi nell'Antinferno in quanto immeritevoli della ben più alta tragedia dei peccatori condannati nei cerchi infernali. «Eppure - Ruffilli osserva - l'inazione sembrerebbe l'unica conseguenza logica di tutti i testi sapienziali dell'umanità, compresi quelli giudaico-cristiani», a giudicare dal detto *vanitas vanitatum et omnia vanitas*.

La figura dell'inetto, del non volitivo, dell'essere inutile che per insufficienza vitale si astiene dalla partecipazione - e finanche dall'osservazione - alle vicende del mondo non è certo una invenzione della letteratura del Novecento (così come l'inefficienza non è la malattia esclusiva del Novecento letterario). Ricordiamo Amleto, Wilhelm Meister, Bouvard e Pécuchet. Immagine particolare dell'inefficienza è il principe Myškin, che come altre figure dostoevskijane è *iuroidivj*, folle di Dio. Lo straniero destabilizzante, il puro francescano, il paradosso che aggredisce ogni società costituita. Com'è noto, nell'*Anticristo* Nietzsche assume il tipo dell'idiota per contrastare le definizioni di «genio» e di «eroe» riferite da Renan alla figura di Gesù: «Ci sarebbe da rammaricarsi che non sia vissuto un Dostoevskij nelle vicinanze di questo interessantissimo *décadent*, un uomo, intendo dire, che sapesse appunto avvertire il trascendente fascino di una siffatta mescolanza di sublimità, malattia e infantilismo» (trad. di Ferruccio Masini). La schiera eliotiana degli *hollow men* ha radici lontane.

Oblomov è un superfluo che si adagia nello stagnare del tempo. Ignavo, indolente per una sfasatura tra volontà e azione, è la vera incarnazione della pigrizia e della passività.

L'apologia della lentezza e dell'orizzontalità e dell'inazione sistematica. Soprattutto, dice Ruffilli, «nell'incapacità di Oblomov ad agire, c'è anche il senso di una resistenza, premeditata o istintiva, all'accettazione delle regole crudeli della vita». Che in lui oscilla nel galleggiamento tra torpida meditazione ed evasione del pensiero. «Oblomovismo» è la definizione che l'amico Stolz attribuisce a questo stato: condizione esistenziale, quindi, pronunciata dallo stesso Gončarov. Una infermità morale, quasi la reificazione della stessa malattia di cui soffriva la Russia, nei cui romanzi, diceva Nietzsche, i reietti, le malattie nervose e una «infantile idiozia» sembrano essersi dati appuntamento. Per Ruffilli Evgenij Onegin è figura prototipica del nostro tempo, come in altra letteratura russa in anticipo sul decadentismo. Affetto dall'ipocondria russa («Al britannico *spleen* quasi uguale, / Insomma, la russa *chandrà*, / Lo prese a poco a poco»), lo stato d'animo accidioso che nel suo caso si intreccia al dandysmo e si risolve in glaciale disprezzo verso il mondo. I personaggi russi del

sottosuolo - paradigma della solitudine assoluta e di una autoriflessività esclusiva e cupa - sono indagatori delle radici più profonde e oscure della parte emersa dell'esistenza, della sua energia distruttiva senza che un barlume di leggerezza vi aleggi, senza speranza di farsi una ragione magari lucidamente folle, come al contrario Zeno o Mattia Pascal, per la propria sopravvivenza.

Diversi, infatti, sono gli esiti dell'inefficienza nei personaggi di Pirandello, Borgese, Svevo. Mattia Pascal confessava di essere inetto a tutto, Filippo Rubè, assodato il cedimento del proprio velleitarismo, si limiterà a censire la propria abulia. Entrambi scongiurano l'irrigidirsi nella forma, cioè l'irrigidirsi in ciò che pare, o che appare, della vita. Moscarda finirà per abbandonarsi, senza nome e senza ricordi, al fluire della vita «che non conclude»: «rinascere attimo per attimo», impedire al pensiero di ricreare «il vuoto delle vane costruzioni». Alla cognizione della «lucida follia» si giunge riflessivamente nel sentire il comico, nel riconoscere, oltre l'avvertimento del contrario (e Adriano Meis, appunto, è il sentimento del contrario di Mattia Pascal, più che il suo sdoppiamento), la tragedia o la triste commedia in cui l'esistenza si trova imbrigliata. Nelle opere di Svevo si va dal suicidio del disadattato e pedestre schopenhaueriano Alfonso Nitti, dopo essersi implacabilmente notomizzato, alla finale evasione dalla realtà nell'idealizzazione di Angiolina da parte dell'atono Brentani, alla visione della vita come casualità e malattia. E con Zeno (*Xénos*, straniero, estraneo, dissimile, altro) l'inefficienza non è più un destino individuale o un marchio d'infermità, ma uno status che ci accomuna. La vita è malattia - e rendersene conto è segno di salute - e la nostra coscienza fluttua in autoinganni più o meno consapevoli. Per alcuni, quindi, l'inefficienza è una condizione elitaria, tant'è che l'anti-Zeno non è il superuomo ma l'uomo comune, cioè colui che non ha coscienza della propria miseria, per lo meno dei propri limiti.

Lavreckij sembra scisso tra rimpianto e vaghe aspirazioni tardive che hanno l'indifferenza come esito. Bazarov, teoreta del nichilismo e della negazione, è redento dall'ormai tardo proposito di non voler soggiacere al vuoto della vita. Diversa è l'abulia di Laevskij, disilluso, accidioso, nevrotico nella sua dimensione elucubrativa, analista ossessivo di azioni o decisioni che mai realizzerà: «Con la mia irresolutezza ricordo Amleto [...] Come ha visto giusto Shakespeare!». La condanna all'inazione del romantico René, secondo Ruffilli, riepiloga il dualismo romantico - e compensa questa dicotomia con una certa voluttà del dolore per la propria pur dissezionante apatia. Dualismo che si profila come aspirazione a una elevazione cui fa riscontro l'incapacità di ogni finalismo. Sicché, la verità perseguita e il nulla ontologico culminano in una paradossale coincidenza. Siamo di fronte a una variante dell'ironia romantica che sorge sull'umana inadeguatezza rispetto alla realizzazione del fine, sull'asintoto di una prossimità vissuta come lontananza.

Frédéric Moreau è vittima di fantasie bovaryche e del rimpianto della giovinezza prima: «nostalgia forzata», dice Ruffilli, o «rassegnata pietà per le defunte illusioni giovanili»,

diceva Flaubert. Con piglio filosofico e con indole antimetafisica, Ulrich conduce la propria critica della realtà come qualcosa di incontrovertibile che conferisce legittimità - o che nega la categoria della possibilità - ai suoi valori. Per la sua complessità, come altre figure del resto, Ruffilli lo riprende nel lemmario dei tipi sotto la voce «androgino» (per l'ibridismo, l'indifferenziazione di maschile e femminile che permea l'amore con Agathe). Il saggismo di Ulrich, che rifiuta i valori che discendono da un'unica *ratio*, consiste in teoria nel vagliare tutte le possibilità strappandole al determinismo - tangibile la presenza diffusa di Nietzsche, in un'opera, emblematicamente, incompiuta, indice della dissoluzione dell'integrità del soggetto. È insensibile alle proprie qualità, che non è all'altezza di convogliare verso un obiettivo, e che al contrario gli impediscono di schematizzare la propria prospettiva che difetta di un nucleo cardinale. Soprattutto, le qualità lo inchioderebbero in un ruolo. Qualità che non possiede Leopold Bloom, mediocre con inclinazioni voyeuristiche e masochiste, che soffre di forti complessi di inferiorità. Un Odisseo decisamente diseroicizzato nel suo svogliato girovagare in una giornata qualunque, che si conclude con il ritorno alla meno impegnativa Itaca del n. 7 di Eccles Street.

E ancora (ovviamente il campionario dei «pigri» è qui solo parziale) Hans Castorp, esitante tra alti ideali e conformismo acquiescente. Emblema di questa binarietà è il suo persistente stato febbrile, il labile discrimine tra salute e malattia, di cui avverte la forte seduzione in quanto, con Nietzsche, questa comporta un incremento di coscienza. Trova protezione nell'immobilismo voluttuoso del Berghof, dove il tempo non scorre come nel disincantamento della pianura. Ai tempi eccitati della pianura tornerà ancora più frastornato, per perdersi nella folla tumultuosa della grande guerra, cantando a mezza voce alcuni versi del già magico *Lied*, il *Tiglio* di Schubert. E il più maturo Harry Haller, il lupo della steppa, essere solitario dapprima irretito nel dilemma istinto-spirito, o più in generale nella nevrosi tipica di chi si trova tra due età e due culture che si incrociano, disegna tuttavia un diagramma di guarigione. E Ferdinand Bardamu che di continuo abbandona ogni relativa stabilità raggiunta, per riprendere il viaggio nella spessa notte e guardare alla morte: perché è proprio nella cognizione della morte il senso di ogni cosa, non solo in termini di estinzione fisica. Lo straniero Meursault, che racconta la propria inappartenenza a un mondo di cui non possiede cognizione alcuna. Roquentin, modello dell'esistenzialismo negativo del suo autore: quando ci si accorge che nulla ha una ragion d'essere, quando nulla più giustifica l'esistenza e le sue illusioni, alla vita subentra la nausea come contemplazione di questa vacuità. Gli indifferenti di Moravia, tra abulia e conformismo: c'è la presenza del male che aleggia nel salotto degli Ardengo all'orizzonte del loro tedio indefinito. Per concludere con il tenente Drogo nella condizione sospesa della Fortezza Bastiani dove vive l'attesa e di attese. Nei personaggi kafkiani l'inerzia, dice Ruffilli, non è un punto di avvio ma di arrivo, derivata, indotta dalla frustrazione per l'impotenza umana nei confronti della macchina assurda che schiaccia l'uomo.



Straniero, smarrito per autoesclusione, estenuato e vilipeso, una volta sperperato il controllo su di sé, «l'uomo in rivolta assume le sembianze di uno scarafaggio kafkiano che, dorso a terra, agita invano le zampe contro il cielo» - si legge nella nota che introduce *Il personaggio uomo* di Debenedetti. Ma Gregor non può essere uno scarafaggio, sosteneva Nabokov nelle *Lezioni di letteratura* e sulla scorta delle proprie cognizioni entomologiche. È invece un coleottero. E tuttavia - scrive Nabokov, che riprendo da Barbero, nella traduzione di Franca Pece - «stranamente il coleottero Gregor non scopre mai di avere delle ali sotto la corazza del dorso (questa mia riflessione è acuta e dovete custodirla gelosamente per tutta la vita; ci sono dei Gregor, e come loro tante persone comuni, che non sanno di avere le ali)».