

“Se è, può essere.” Animali fantastici ne *La stiva e l’abisso* di Michele Mari

Angelo Castagnino

Nel monumentale *corpus* di riferimenti letterari che distinguono la produzione narrativa di Michele Mari assumono particolare rilievo la tradizione del romanzo di avventura (su tutti London, Stevenson e Conrad, giustamente elevati ad un rango che travalica i confini della letteratura per ragazzi, e Melville, sorta di nume tutelare) e l’ibridazione fra animale, umano e non-umano, raffigurata tramite il ricorso al genere gotico, al modo fantastico e al tema del *Doppelgänger* in *Di bestia in bestia* (1989)¹ e *Io venía pien d’angoscia a rimirarti* (1990).² L’interazione con il non-umano è una delle costanti dell’opera di Mari, al punto da meritare uno spazio a sé nella monografia di Carlo Mazza Galanti, nel capitoletto intitolato “Animali.” In tale contesto di chiaro interesse verso il contatto con la realtà animale, non molta attenzione accademica ha ricevuto il romanzo *La stiva e l’abisso* (1992), nel quale i sopracitati *topoi* dell’avventura incontrano le tecniche narrative tipiche del modo fantastico attraverso l’interazione fra la ciurma di un galeone in stallo ed i pesci che la “visitano.”³ Tale eufemismo copre una gamma di situazioni che vanno dalla telepatia alla vera e propria zoofilia, attraversando i diversi stati di quell’attrazione estetica per l’animale non-umano che si definisce come biofilia e che Roberto Marchesini e Sabrina Tonutti, nel loro *Animali magici*, mettono in relazione ad una attrazione istintiva verso mitologiche creature marine, come il leggendario pesce vescovo.⁴

Il presente articolo intende illustrare le implicazioni scaturite da tale scelta narrativa, attraversando le fasi dell’ossessione generata dai pesci per poi riflettere sugli elementi che permettono di approfondire la tematica dell’interazione fra forme di vita umane e non. A tale scopo si procederà con l’analisi di tre elementi portanti dell’opera in questione: i pesci saranno studiati come agenti mediatori di ossessione, di qualità fantastiche e della particolare interpretazione che il romanzo offre del sostentamento e della catena alimentare. Il risultato sarà un’analisi del romanzo come portatore di messaggi inerenti alla condizione post-umana, in cui gli eventi legati al galeone (simbolo della presenza e dell’attività umana che invadono l’oceano,

¹ Michele Mari, *Di bestia in bestia* (Milano: Longanesi, 1989).

² Michele Mari, *Io venía pien d’angoscia a rimirarti* (Torino: Einaudi, 2016). Particolarmente la figura dell’uomo-lupo pone la produzione di Mari in una posizione di interesse transnazionale, in cui le implicazioni gotiche di tale caratterizzazione hanno ricevuto attenzione crescente. Già al centro delle riflessioni di importanti nomi della letteratura novecentesca (si pensi a “The Werewolf” di Angela Carter, autrice di grande influenza in Italia, in particolare sulle opere di Simona Vinci), questa figura è ritornata prepotentemente nell’immaginario della cultura popolare negli anni Duemila nell’ambito, fra gli altri, della fortunata serie *Twilight*, dove è stata affiancata alla raffigurazione strettamente contemporanea del vampiro. A seguito di tale *revival*, il personaggio dell’uomo-lupo è stato recentemente tematizzato in *Werewolves, Wolves and the Gothic*, eds. Robert McKay e John Miller (Cardiff: University of Wales Press, 2017). Cfr. anche le trasfigurazioni onomastiche di Knightwolf e Ladyhawke in Michele Mari, *Cento poesie d’amore a Ladyhawke* (Torino: Einaudi, 2007).

³ Michele Mari, *La stiva e l’abisso* (Milano: Bompiani, 1992).

⁴ Roberto Marchesini e Sabrina Tonutti, *Animales Mágicos* (Barcellona: De Vecchi, 2017), 39. Nella definizione di Edward Wilson la biofilia è introdotta come “the innately emotional affiliation of human beings to other organisms” (“l’innata affinità emotiva degli esseri umani verso gli altri organismi”). Tradotto dall’autore. Edward O. Wilson, “Biophilia and the Conservation Ethic,” in *The Biophilia Hypothesis*, eds. Stephen R. Kellert and Edward Wilson (Washington DC: Island Press, 1993), 31.

e quindi la natura) divengono sintomatici del passaggio da una visione del mondo antropocentrica ad una in cui gli equilibri di potere si spostano verso le forme di vita non umane. La proprietà mediatrice degli animali fantastici ricorrerà frequentemente, in quanto *La stiva e l'abisso* ne propone una costante raffigurazione di messaggeri o di esseri “di mezzo,” capaci di connettere la dimensione subacquea alla superficie⁵ e di fungere da collegamento fra il regno animale e la specie umana, oltre che di divenire portatori di una forma sia di comunicazione fra la vita e la morte, sia di continuazione della vita dopo la morte. A conferma della loro funzione mediatrice, gli stessi pesci sono interpretabili come creature fondamentalmente ibride, di dimensione comparabile ad un tonno ma di forma accostabile ad un cetaceo, difficilmente riconducibili a delle specie conosciute e che rimandano all'insondabilità di buona parte degli abissi. Questa ambivalenza delle creature marine—e delle loro controparti mitologiche—è stata sottolineata da Boria Sax con valenze psicoanalitiche legate all'ambientazione acquatica. Come la mente umana, l'oceano è solo parzialmente conosciuto e, proprio per questo, è da sempre fonte di leggende. Per estensione, l'ambiguità di ciò che è ignoto (ma vagamente immaginabile) si è riversata sulla reputazione dei marinai e dei loro racconti, due degli elementi portanti di questo saggio che si concentra sul valore mitopoietico di creature che usano proprio i marinai per trasmettere le loro storie, in opposizione alla tendenza autopoietica dell'antropocentrismo:

They were initiates of a world about which most people might only dream as they watched ships vanish beyond the horizon from the shore. They brought back strange tales from distant lands and were intimate with the wind, waves and weather. At the same time they had a reputation as being unreliable, a bit like the sea itself.

(Avevano accesso ad un mondo che la maggior parte delle persone poteva solo sognare, mentre vedeva le navi svanire all'orizzonte dalla riva. Riportavano strane storie da terre distanti ed avevano familiarità col vento, le onde ed il tempo meteorologico. Avevano anche la reputazione di essere inaffidabili, un po' come il mare stesso.)⁶

Ne deriva dunque un richiamo alle creature fantastiche catalogate da Borges nel *Libro degli esseri immaginari*, ma anche all'accettazione di un fenomeno inizialmente considerato inverosimile, connotazione che rimanda alla *Metamorfosi* di Kafka e alla lunga tradizione di “interferenze” dell'elemento fantastico in contesti altrimenti realistici.⁷ Inevitabilmente, questo discorso aprirà anche un canale comunicativo con alcuni dei testi che hanno influenzato il dibattito sulla relazione con la realtà non umana in ambito filosofico e nei *cultural studies*, come

⁵ La rilevanza dell'opposizione fra ciò che è situato in alto e in basso, fra “su” e “giù,” è un altro dei motivi ricorrenti nella narrativa di Mari, come esemplificato soprattutto da *Di bestia in bestia*. Da una prospettiva strutturale, il suo primo romanzo è fondato sulle diverse implicazioni spaziali degli eventi che hanno luogo nel castello fra i ghiacci, e l'opposizione fra cultura e natura va di pari passo con ciò che accade “sopra” o “sotto,” nei diversi piani dell'edificio.

⁶ Boria Sax, *Imaginary Animals* (Londra: Reaktion, 2013), 165. Tradotto dall'autore.

⁷ In particolare gli studi di Remo Ceserani partono dalla consapevolezza che “elementi e atteggiamenti del modo fantastico, da quando è stato messo a disposizione della comunicazione letteraria, si ritrovano con grande facilità nelle opere di impianto mimetico-realistico.” Ciò invita un'interpretazione del modo fantastico in relazione all'intenzione realistica del romanzo, e non solo in funzione di allontanamento da una percezione del verosimile. Remo Ceserani, *Il fantastico* (Bologna: Il Mulino, 1996), 11.

la produzione filosofico-etologica sugli *human-animal studies* di Marchesini e le riflessioni sul post-umano di Rosi Braidotti, a cui si aggiungeranno le categorizzazioni—più prettamente letterarie—sul fantastico portate avanti da Francesco Orlando.⁸

La stiva e l'abisso narra le vicende di un galeone impossibilitato a seguire la propria rotta a causa di condizioni metereologiche avverse. Lo stallo che ne deriva genera una serie di conflitti interni alla ciurma, divisa fra chi resta fedele al capitano Torquemada e chi sostiene le ambizioni ribelli del secondo ufficiale, Menzio. Lo smarrimento dei marinai trova sfogo nel principale elemento fantastico del romanzo: una specie sconosciuta di pesci stabilisce con la ciurma un rapporto telepatico amplificato dall'unione carnale con gli uomini. Se dunque i pesci ossessionano (piacevolmente, ma anche tragicamente) i marinai, l'*incipit* de *La stiva e l'abisso* offre invece un'illustrazione della realtà animale contrapposta all'atteggiamento che gli umani mantengono per l'intera durata del romanzo. La nave—simbolo della presenza umana nell'oceano—è circondata da elementi naturali che continuano il proprio corso indipendentemente dagli uomini che, al contrario, sviluppano un'ossessione per i pesci e per la bonaccia. Nell'*incipit* l'albatros, che attende il proprio turno per ore, cattura il pesce nell'unico momento in cui esso si espone al rischio uscendo dall'acqua. Questo passaggio ricorda alcune rappresentazioni dell'inevitabilità della natura in Leopardi (si pensi al *Dialogo della natura e di un islandese*), in cui il flusso degli eventi naturali si perpetua ignorando la volontà umana che, invece, si ostina a voler psicologizzare la natura.⁹

È opportuno osservare che, nel romanzo di Mari, si parla sì del contatto con animali non umani (i pesci), ma con una specie dotata di qualità magiche e non realmente esistente. Si discuterà quindi di una categoria letteraria precisa, quella dell'animale fantastico, e ciò avrà ripercussioni inevitabili sull'approccio qui proposto all'interpretazione de *La stiva e l'abisso*, che si dirigerà perciò con maggiore insistenza verso le implicazioni strettamente narrative di questa scelta. Nell'analisi che segue, il ruolo dell'ossessione, del fantastico e della funzione del sostentamento alimentare sarà studiato in modo simile in tre sezioni che partono dal *close reading* di alcuni brani chiave del romanzo, per poi suggerire quale posizione *La stiva e l'abisso* occupi nel panorama della narrativa sulla relazione fra animali umani e non umani. Da questo percorso emergerà una proposta di lettura che vede le vicende del galeone come premonitrici del “tramonto dell'uomo,” inteso come la fine della sua prevalenza sulle altre specie viventi.

Ossessione

La rilevanza artistica della nevrosi e della fissazione è ben chiara a Mari, che ad essa dedica ampi spazi dell'enciclopedico saggio *I demoni e la pasta sfoglia*.¹⁰ Secondo Mari l'ossessione non

⁸ Francesco Orlando, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme* (Torino: Einaudi, 2017).

⁹ Almeno nel contesto dell'atto sessuale, il tentativo di psicologizzare l'animale contrasta, fra le altre voci, con quella di Jacques Derrida, che sottolinea come la stessa assenza di vestiti non possa venire percepita con le stesse connotazioni di tabù da un essere che non conosce la nozione di vergogna. Si veda Jacques Derrida, “The Animal That Therefore I Am (More to Follow),” *Critical Inquiry* 28, no. 2 (Winter 2002): 373. Il capitano Torquemada denota invece un atteggiamento antropocentrico, quando prova a interpretare le motivazioni dei pesci usando categorie che li assimilano alla percezione e alla volontà umane: “Se provo a immaginare di essere un pesce, penso che la vista di una nave, di una barca, dell'uomo dovrebbe suggerirmi solo un'immagine: la padella. Che abbia voluto suicidarsi? Stento a crederlo. Eppure, oltre al suicidio, l'unico motivo che la mia mente sa trovare a un tal gesto è una dote dell'animo: la generosità. Sì, perché, indipendentemente dalla sua straordinaria bellezza, c'è qualcosa di magnanimo, in questo pesce, che ne veste la venuta d'un'aura di sacrificio.” Mari, *La stiva e l'abisso*, 116.

¹⁰ Michele Mari, *I demoni e la pasta sfoglia* (Milano: Il Saggiatore, 2017).

riguarda solo chi ne fa esperienza direttamente, ma ingloba chiunque ne riceva la produzione letteraria: la scrittura di un ossesso deve sempre rimandare, direttamente o indirettamente, alla fonte della sua mania, e la prefigurazione della morte (e quindi dell'estinzione) è uno dei motivi che vi ricorrono maggiormente. Nel caso de *La stiva e l'abisso*, la devozione per il romanzo di avventura di origine anglosassone genera il personaggio del capitano Torquemada, la cui gamba in cancrena e la crescente fissazione per le creature marine sono evidenti omaggi alla grande tradizione narrativa di ambientazione navale così cara all'autore.¹¹ Chi volesse sintetizzare all'estremo *La stiva e l'abisso* dovrebbe far notare che il romanzo è, anzitutto, il racconto di un'ossessione collettiva, trasmessa attraverso l'uso narrativo dei pesci come elementi mediatori e vissuta da prospettive molteplici: quella del capitano, del suo Secondo ufficiale, Menzio, e degli uomini della ciurma. L'ossessione è quella di poter vivere una vita diversa dall'isolamento fisico, emotivo ed intellettuale imposto dalla navigazione e simbolizzato fino all'estremo dalla bonaccia che impedisce alla nave ogni movimento. Tramite una sorta di contatto telepatico con i pesci, sublimato dall'attività sessuale con essi, i marinai "visitati" vivono, come fossero reali, esperienze non loro: interessi culturali in diversi ambiti del sapere umanistico e scientifico, relazioni con donne angeliche e idealizzate, avventure ereditate da altri galeoni. I pochi esclusi sono investiti da un'ossessione analoga e, impossibilitati a essere parte della magia, la forzano con un maldestro approccio empirico, arrivando a sventrare i pesci per carpirne i segreti.

La funzione narrativa dei pesci si rivela quella di custodire una sorta di memoria comune della specie umana, l'abilità di trasferirne l'esperienza da un individuo all'altro dopo averne ingurgitato la carne e, soprattutto, gli occhi, organi visivi notoriamente al centro della tradizione transnazionale del fantastico, dal romanzo gotico classico a Hoffmann e Gautier, fino alle implicazioni più strettamente psicoanalitiche del romanzo del Novecento. Il capitano Torquemada, escluso da ogni interazione interpersonale diretta sulla sua nave per via della gamba incancrenita, scalpita per la voglia di conoscenza, intesa come cultura in senso lato, ma anche come informazione su ciò che accade a bordo e sulla natura di uno strano odore di pesce fresco che occupa sempre più spazio fra i suoi pensieri. Da ciò deriva una rappresentazione letteraria dell'isolamento che assume la forma metaforica della prigione (la cabina in cui il capitano è confinato) esternata tramite riferimenti a specie animali, con la sensazione asfissiante di "essere nel ventre di un capodoglio."¹² La speranza di essere visitato dai pesci offre una promessa di liberazione che viene continuamente rimandata, prolungando così lo stato ossessivo di Torquemada.¹³ A questo partecipa anche una raffigurazione fantastica dell'isolamento, tramite cui il capitano sostituisce le proprie deduzioni agli stimoli sensoriali che non può ricevere, essendo impossibilitato a vedere e sentire la ciurma se non nella propria cabina. Il silenzio e l'abulia dei marinai proiettano, nella mente di Torquemada, l'idea di comandare un gruppo di

¹¹ Su tutti i possibili esempi spicca, ovviamente, il capitano Achab di *Moby Dick*. Nella raccolta di racconti *Tu, sanguinosa infanzia* (Milano: Mondadori, 1997), Mari propone un'affascinante lettura di "otto scrittori che erano lo stesso scrittore," con Melville che prevale in una ipotetica competizione su Conrad, Defoe, London, Poe, Salgari, Stevenson e Verne, con il capitano Achab raffigurato come ambasciatore della sua produzione letteraria.

¹² Mari, *La stiva e l'abisso*, 11.

¹³ Questa prospettiva rafforza il paragone con *Moby Dick*. Più che il confronto con la balena, Melville ne racconta i preparativi e la prefigurazione; similmente, Mari caratterizza Torquemada come personaggio il cui rapporto coi pesci è costruito sull'attesa. A volere psicologizzare il personaggio, si potrebbe anche ipotizzare una lettura in chiave gotico-fantastica della "prigione" nella sua cabina come una rivisitazione del tema della sepoltura di un vivo, il "live burial" caro sia a Poe che a Freud per le sue implicazioni psicoanalitiche legate alla tafofobia.

fantasmi,¹⁴ mentre il senso dominante diviene l'olfatto, con l'odore di pesce e il tanfo proveniente dalla cancrena a suggerirgli una fantastica metamorfosi del proprio corpo. Alla luce di queste considerazioni, Torquemada emerge come portatore di qualità letterarie che vanno ben oltre il semplice (ed evidente) omaggio all'eredità di Melville. Con la sua gamba incancrenita, il capitano impersona una raffigurazione finzionale della disabilità motoria, per cui la sua impossibilità di muoversi serve ad un preciso scopo narrativo: amplificare l'isolamento di chi già si trova prigioniero della bonaccia, ma è anche limitato nelle proprie azioni e colpito nell'autorità che lo vorrebbe al comando del vascello, aspetti che estremizzano le nevrosi tramite cui il personaggio è costruito. A causa della sua caratterizzazione di ispirazione intellettuale, il capitano incarna anche implicazioni che rimandano all'umanesimo inteso nella sua accezione antropocentrica. Per buona parte del romanzo, Torquemada insiste nel voler capire un fenomeno, quello della relazione magica con i pesci, che non può essere spiegato razionalmente. Ciò smonta la centralità dell'uomo nella relazione con l'animale non umano e prefigura già alcune considerazioni sulla realtà post-umana e sull'ipotesi di un mondo alternativo (e potenzialmente futuro) in cui le gerarchie sono capovolte e la capacità decisionale non è più un'esclusiva della specie umana: nel romanzo sono i pesci ad avere l'ultima parola su chi "visitare," su come farlo e su quali condizioni dettare.

L'ibridazione scaturita dalla dimensione sensoriale e da connotazioni soprannaturali riverbera nel contatto fra uomo e animale, diventando un *leitmotiv* dell'intera opera. Quando i marinai si congiungono carnalmente ai pesci, vedono attraverso occhi non loro, e ricevono persino stimoli legati al gusto: "mentre facciamo, io vedo: da dentro, come fossero storie mie. Se lui mi racconta di uno che si mangia un bel pasticcio d'oca io sento il sapore, proprio così, lo sento in bocca."¹⁵ Il contatto fra uomo e pesce assume così le sembianze narrative di un'epidemia, della dipendenza da una droga, di un disturbo compulsivo e persino di una ipersessualità che non resta fine a se stessa, ma diviene strumento tramite il quale allargare gli orizzonti intellettuali dei marinai che "fanno cose"¹⁶ non per semplice godimento sessuale ma per amplificare il trasferimento telepatico delle storie custodite dai pesci. Proprio la mancata unione carnale coi pesci accomuna Torquemada alla loro condizione liminale: il capitano dirige un vascello che non si muove, impartisce ordini a un secondo ufficiale che non lo ascolta e a una ciurma che non risponde più agli stimoli e, se i pesci sembrano il risultato di una strana ibridazione, egli stesso è fisicamente diviso fra salute e malattia, essere polimorfo la cui gamba malata assume connotazioni narrative animalesche, altro esempio di come il suo antropocentrismo non possa far altro che identificare l'alterità della gangrena (e dunque di un nemico, un invasore) con forme di vita non umane. La sua impotenza fisica (ancor più grave se letta in opposizione al suo stato gerarchico di uomo al comando della nave) prefigura già una condizione post-antropocentrica, in cui l'essere umano non rappresenta più la forza dominante del pianeta, e la perdita di autorità di Torquemada diviene strumento narrativo rivolto a tale scopo, indicando una gerarchia che è una pura convenzione a cui non corrisponde più una reale superiorità decisionale. A ciò si aggiunge l'unicità del suo rapporto con la natura, anch'esso lasciato a metà: il capitano riceve la visita di un pesce, ma la precarietà della salute di entrambi impedisce l'unione completa—concessa invece a molti altri membri della ciurma—fatto che

¹⁴ Questa raffigurazione trova posto nella lunga tradizione letteraria marinaresca fatta di spettri, superstizioni e credenze popolari, come quella dell'Olandese Volante, vascello fantasma portatore di brutti presagi, o della *Ballata del vecchio marinaio* di Coleridge.

¹⁵ Mari, *La stiva e l'abisso*, 45.

¹⁶ *Ibid.*, 43.

ingigantisce i rovelli che tormentano il personaggio che, nel comandare il vascello, dovrebbe incarnare l'autorità dell'uomo sull'oceano.

Seguendo la logica (ancora riconducibile ai saggi de *I demoni e la pasta sfoglia*) per cui più un personaggio vive una fissazione e più suscita interesse, anche chi non intrattiene una relazione con i pesci deve sviluppare una sua ossessione. È il caso di Menzio, portatore di una ecofobia che gli fa percepire la natura come costante minaccia alle proprie ambizioni di ammutinamento e di scoperta di un fantomatico tesoro. Tale atteggiamento porta Menzio ad aggredire fisicamente i pesci, e gli incute il timore che il leggendario Kraken difenda il forziere sul fondo dell'oceano in un crescendo che, nei passaggi finali della storia, lascia spazio al terrore di chi, restato apocalitticamente “ultimo uomo” nel microcosmo che la nave rappresenta in mezzo all'infinità dell'oceano, rimane in balia dei pesci che assediano la nave. In tal senso, Menzio rappresenta l'uomo solo dinanzi alla natura percepita come pericolo per le proprie ambizioni individualistiche, siano esse manie di grandezza (il tesoro e l'ammutinamento) o istinto di sopravvivenza e conservazione (i passaggi finali in cui il Secondo ufficiale teme per la propria vita dinanzi al ritorno prepotente dei pesci). Simultaneamente, il romanzo si presta, tramite questo personaggio, a riflessioni riguardanti l'aspetto capitalistico (a tratti, anche colonialista) dell'antropocentrismo. Il tesoro al centro dei pensieri di Menzio è un residuo della Guerra di Restaurazione fra Spagna e Portogallo, ed è legato allo sfruttamento minerario di un arcipelago. Le sue aggressioni contro i pesci si intrecciano alla volontà di arricchirsi, in un modo che richiama le parole di Braidotti che, nel riassumere alcuni concetti fondamentali del pensiero di Foucault, scrive che il capitalismo è “biopolitico nella misura in cui punta a controllare tutto ciò che vive,”¹⁷ aspetto che prefigura alcuni principi base della trasformazione strettamente contemporanea del capitalismo, fondato sul rifiuto dell'altro che Menzio incarna:

Il capitalismo avanzato e le sue tecnologie biogenetiche generano una forma perversa di postumano. Il nocciolo di tale capitalismo consiste nella radicale recisione di ogni interazione umana e animale, dato che tutte le specie viventi sono catturate negli ingranaggi dell'economia globale. Il codice genetico della materia vivente—la vita in sé—è il capitale fondamentale.¹⁸

Con la dovuta storicizzazione (l'ambientazione temporale del romanzo di Mari esclude ovviamente la tecnologia contemporanea, mentre permette riflessioni legate all'inizio del capitalismo europeo), il secondo ufficiale propone una visione simile dell'accumulazione di denaro, in cui la materia vivente e il corpo altrui (sia nell'accezione umana sia in quella animale) diventano una sorta di capitale da investire, “spendibile” ai fini di un ritorno economico individuale.

Se la morte accomuna tutti gli umani, *La stiva e l'abisso* connette la loro esperienza a ciò che umano non è—ma che è comunque essere vivente—proprio in relazione alla fine della loro esistenza biologica. I marinai che abbracciano il contatto con i pesci muoiono con la speranza che questi trasmettano le loro storie ad altri, e sono costantemente mossi dall'istinto di gettarsi in mare ed abbandonarsi definitivamente al processo per cui essere mangiati dai pesci equivale alla preservazione della propria esperienza terrena in una forma diversa. In tal senso, l'espedito narrativo rappresentato dai pesci rientra nell'ambito di un'idea di post-umano letterario che

¹⁷ Rosi Braidotti, *Il postumano: la vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte* (Roma: Derive Approdi, 2014), 119.

¹⁸ *Ibid.*, 13.

adatta ai pesci—per evidenti esigenze di *setting*—la tendenza strettamente contemporanea a riflettere sul trasferimento e sulla preservazione in forme diverse della coscienza umana, soprattutto tramite le *cloud technologies*.¹⁹ Proprio a riguardo dell'interpretazione della mente che “usa” il cervello come strumento, ma non dipende necessariamente da esso, Marchesini riflette sulle possibilità del trasferimento dell'identità umana altrove:

According to this interpretation, the subjective identity—understood as a set of mental contents, be they memories, projections, inclinations, dreams or goals—is therefore said to be part of an “amodal relation with the body” rather than a direct expression of the body. This is why the individual's mind can be extracted and therefore saved from the decay of the body. To extract the mind from the body means to give it immortality without having to rely on an extra worldly dimension, but it also means to think of inhabiting different bodies (not necessarily organic) and of overcoming the phylogenetic dimensionality.

(Secondo questa interpretazione, l'identità soggettiva—intesa come una serie di contenuti mentali, siano essi ricordi, proiezioni, inclinazioni, sogni o obiettivi—è dunque parte di una “relazione amodale con il corpo” piuttosto che un'espressione diretta del corpo. È per questo che la mente dell'individuo può essere estratta e quindi salvata dal disfacimento del corpo. Estrarre la mente dal corpo significa renderla immortale senza doversi affidare ad un'ulteriore dimensione terrena, ma significa anche pensare di poter abitare in corpi differenti (non necessariamente organici) e superare la dimensionalità filogenetica.)²⁰

Ne *La stiva e l'abisso* l'animale non umano diviene il tramite per la rappresentazione romanzesca di questo trasferimento, trasmettendo agli umani una duplice funzione: ricevere esperienze altrui implica la speranza di una continuazione della propria esperienza dopo la morte biologica, elemento amplificato dal sacrificio dei molti personaggi che si abbandonano volontariamente al mare. Chi resta escluso da questo ciclo muore disperato, come accade ai marinai non “visitati” e a Menzio: “C'è una voce, signore, su questa differenza. Dice che i primi muoiono contenti perché hanno saputo delle storie, e ci ripensano intanto che attendono la morte; e che i secondi no, così non hanno niente che li consoli, e invidiano gli altri.”²¹ Ne deriva che anche l'ossessione ne *La stiva e l'abisso* non è semplicemente un espediente stilistico-narrativo o un tributo che Mari paga alla tradizione letteraria di Ahab e degli altri personaggi che lo hanno avviato alla scrittura in gioventù. Essa è, ai fini del discorso qui improntato, soprattutto metafora della condizione dell'uomo solo dinanzi all'immensità della natura, e metro di paragone dei diversi atteggiamenti che l'essere umano assume dinanzi al non-umano e—considerato che l'ultimo uomo, Menzio, è destinato a perire e lasciare spazio ai pesci che assediano il galeone—

¹⁹ Ne è esempio l'episodio di *Black Mirror* intitolato “Be Right Back,” in cui si prefigura la possibilità di memorizzare l'attività di un individuo sui *social media* per poterne ricostruire la personalità dopo la morte ed installarla su un robot con le sue sembianze, elementi tramite cui la tecnologia sostituirebbe l'effetto perturbante tipico del modo fantastico (fatto di automi, bambole, marionette, e altri dispositivi antropomorfi) con espedienti che, seppur avveniristici, non appaiono irragionevoli in un futuro a medio termine. *Black Mirror*. “Be Right Back.” Directed by Owen Harris. Written by Charlie Brooker. Netflix, February 11 2013.

²⁰ Roberto Marchesini. *Over the Human. Post-Humanism and the Concept of Animal Epiphany* (Cham: Springer, 2017), 138. Tradotto dall'autore.

²¹ Mari, *La stiva e l'abisso*, 66.

all'idea di estinzione ed alla prefigurazione di una realtà post-umana. Interpretare il vascello come metafora dell'umanità che invade fisicamente la natura (l'oceano), ma soccombe ad essa, invita considerazioni sulla natura che reclama e riconquista il suo spazio originario come, scrive Simona Vinci, "fa sempre con tutto," persino nei casi più estremi di violazione (si pensi alle aree circostanti al reattore di Chernobyl, dove fauna e flora hanno lentamente ristabilito la loro presenza).²² Letto sotto questa luce, il romanzo (pubblicato nel 1992) appare dunque persino come precursore di alcune tematiche divenute di estrema urgenza in anni strettamente recenti, come l'ecofobia di Menzio e il destino dell'ecosistema dopo la presenza umana indicano fortemente. Ciò si inserisce, in ottica più propriamente filosofica, nel discorso di Kojève su come immaginare ed interpretare la fine della prevalenza umana sui destini del pianeta e, se non necessariamente un'estinzione della specie umana, un suo ritorno all'animalità:

La scomparsa dell'Uomo alla fine della storia non è una catastrofe cosmica: il mondo naturale resta ciò che è da tutta l'eternità. Non è nemmeno una catastrofe biologica: l'Uomo resta in vita come animale che si trova in accordo con la Natura e con l'Essere dato. A scomparire, sono l'Uomo propriamente detto, cioè l'Azione negatrice del dato e l'Errore o, in generale, il Soggetto opposto all'Oggetto. Di fatto, la fine del Tempo umano o della Storia, cioè l'annientamento definitivo dell'Uomo propriamente detto o dell'individuo libero e storico, significa semplicemente la cessazione dell'Azione nel senso forte del termine. Il che vuol dire praticamente: la scomparsa delle guerre e delle rivoluzioni sanguinose.²³

La ciurma di Torquemada trova dunque posto in una simile anticipazione del post-umano: la morte è solo biologica perché i marinai rivivranno nelle storie dei pesci. In questo senso, l'ideale tipicamente umanistico che vedeva nella poesia e nella gloria letteraria la perpetuazione dell'individuo dopo la morte viene trasferito in una capacità mitopoietica conferita all'animale non umano. La fine di Menzio rimanda all'aspetto prettamente violento sottolineato da Kojève, essendo il secondo ufficiale del vascello portatore di "rivoluzioni sanguinose" (l'ammutinamento che finisce per decimare ancor più la ciurma) e di "guerre" (l'aggressione contro i pesci), elementi che la sua morte estingue.

Magia e modo fantastico

A prima vista, la premessa narrativa de *La stiva e l'abisso* pare rifarsi ai canoni del realismo magico. Ciò avviene introducendo un'ambientazione che, pur senza essere completamente irrealistica, sembra trasmettere una partecipazione esagerata e quasi intenzionale della natura a

²² Il riferimento è a Simona Vinci, *Rovina* (Milano: Ambiente, 2007), 63. Alan Weisman ha espresso concetti simili, immaginando il destino delle metropoli moderne senza i loro abitanti. Alla luce degli attentati terroristici contro New York, Weisman riflette sulla distruzione di edifici iconici un tempo considerati irremovibili, ma invita a considerare uno scenario diverso: quello in cui la città cambia a causa non delle azioni degli uomini, ma della loro assenza. La capacità della natura di riconquistare lo spazio che le è stato sottratto è al centro di questo discorso: "the time it would take nature to rid itself of what urbanity has wrought may be less than we might suspect" ("il tempo che sarebbe necessario alla natura per disfarsi di ciò che l'urbanizzazione ha causato potrebbe essere inferiore a quello che potremmo immaginare"). Tradotto dall'autore. Alan Weisman, *The World Without Us* (New York: Thomas Dunne, 2007), 21.

²³ Alexandre Kojève, *Introduzione alla lettura di Hegel* (Milano: Adelphi, 1995), 541.

fenomeni inusuali ma che, come suggerito in precedenza, è più funzionale a una rappresentazione delle infinite combinazioni di una natura che non deve scendere a patti con l'uomo. Per questo, la totale assenza di vento che blocca il vascello appare più vicina a esigenze strettamente narrative legate a sostenere un determinato sfondo: la stessa condizione del galeone, catturato in una bonaccia perpetua, assume una funzione paragonabile a quella delle torrenziali piogge di Macondo o, nella tradizione italiana, della Napoli di *Malacqua*, con un'exasperazione di condizioni meteorologiche che partecipano attivamente alla costruzione dell'ambientazione narrativa. La bonaccia non è solo inspiegabilmente duratura, ma sembra avere scelto il galeone, come se fosse mossa da un'intenzione propria: “a guardare all'orizzonte, a Nord-Ovest, si capisce che là c'è del vento, che le nuvole vanno: e forse anche a Sud, benché la foschia non lasci distinguere molto: come se la bonaccia fosse solo qui, una fottutissima chiazza d'olio nel mare.”²⁴ Tale condizione prepara il *setting* del romanzo ad ospitare eventi improbabili che dovranno però essere percepiti come verosimili e realmente accettati dai personaggi.

Persino Torriani, solitario studioso rappresentante del sapere scientifico, discende negli abissi convinto che una struttura sferica da lui costruita possa proteggerlo dalla pressione dell'oceano, senza neanche curarsi dell'evidente problema della mancanza di ossigeno. Se altri passaggi rimandano a un'abdicazione del sapere umanistico inteso nella sua accezione antropocentrica, l'abbandono di Torriani ne rappresenta una controparte prettamente scientifica, in cui il sapere tecnico si arrende dinanzi agli eventi soprannaturali. Anche Torriani rientra nell'interpretazione kafkiana dell'elemento irrazionale, in cui il fatto stesso di assistere a un determinato fenomeno lo rende credibile, indipendentemente da quanto inverosimile lo si considerasse in un primo momento. I pesci, i principali portatori di elementi magici, si presentano al lettore con caratteristiche simili alla balena bianca di Melville: sono sì fonte di ossessione intellettuale, ma sono al contempo introdotti come titolari di una fisicità impressionante, dai colori sgargianti e da una forma sconosciuta persino a dei navigatori esperti, diventando parte di un sistema semiotico in cui la straordinarietà della loro funzione deve corrispondere a particolari qualità esteriori. Persino il leggendario Kraken si propone nell'immaginazione di Menzio come minaccia reale, diventando ulteriore strumento delle sue manie di persecuzione generate da qualsiasi cosa si frapponga fra lui e il tesoro. Se, nota Borges nel *Libro degli esseri immaginari*, il Kraken è stato tradizionalmente raffigurato come un'enorme amplificazione del polpo,²⁵ esso non è solo capace di avvolgere una nave coi tentacoli ed affondarla, ma anche di appestare il mare con il suo liquido.²⁶ Similmente, Menzio descrive Torquemada negli ultimi momenti di vita, quando il capitano sembra sciogliersi sul ponte della sua nave in un processo di divenire animale, attraversando una metamorfosi che, nello spurgare il liquido della cancrena, lo accomuna ad una seppia, al culmine di un processo tramite cui lo stesso capitano aveva precedentemente immaginato di espellere, con il male, un animale polimorfo, lombrico gigante e tentacolare che continuasse a vivere di vita propria. È Menzio a paragonare il nemico morente ad una seppia, in un procedimento tramite il quale egli proietta

²⁴ Mari, *La stiva e l'abisso*, 70.

²⁵ Jorge Luis Borges, *Il libro degli esseri immaginari* (Milano: Adelphi, 2014), 118-19.

²⁶ Degno di nota è anche il racconto “La spirale” di Italo Calvino, contenuto nella raccolta *Le cosmicomiche*. La storia del mollusco che genera una conchiglia si presta a considerazioni ecocritiche, particolarmente nel paragone fra il paesaggio iniziale e ciò che lo sostituisce nell'antropocene. L'arrivo dell'uomo è simbolizzato dal treno, la macchina che per eccellenza rappresenta sia il progresso tecnico sia l'invasione e la distruzione della natura. Interessante è anche la descrizione di ciò che il treno trasporta: un vagone pieno di enciclopedie, chiaro riferimento all'ambizione tipicamente umanistica e antropocentrica di dominare il sapere.

l'immagine delle creature temute sul rivale, dunque ancora nell'ecofobica convinzione che male, nemico e natura debbano coincidere.²⁷

Tutto ciò suggerisce diverse considerazioni su che tipo di fantastico si presenta nel romanzo di Mari. Dopo deboli segnali di dubbio intellettuale, l'unione telepatica fra uomini e pesci è accettata con stupore solo iniziale, ma non con l'incredulità che ci si aspetterebbe. Essa, semplicemente, avviene, e ciò basta a farla percepire come reale: l'affermazione "se è, può essere"²⁸ racchiude questo tipo di percezione dell'elemento fantastico. Questo fa sì che l'elemento soprannaturale nel romanzo di Mari si possa accostare alla categorizzazione di Orlando, quando si riferisce ad un "soprannaturale di imposizione"²⁹ simile al fenomeno con cui *La metamorfosi* di Kafka investe Gregor Samsa e i suoi familiari. Nel racconto di Kafka, la trasformazione in insetto è sì vissuta come disgrazia, ma non come evento impossibile: una volta verificatasi, essa entra di diritto nel dominio di ciò che è verosimile. Qualcosa di analogo accade con il trasferimento delle esperienze tramandate dai pesci: la premessa strutturale è simile, anche se la percezione di disgrazia è sostituita piuttosto da un'aspirazione ad essere partecipi dell'elemento divenuto realistico e si introduce, nel romanzo di Mari, come rappresentazione estrema di quella freudiana pulsione di morte che porta all'autodistruzione, qui nella forma dei suicidi dei marinai che si gettano in mare col sorriso sulle labbra.

Un'altra categorizzazione possibile sarebbe quella di "soprannaturale di tradizione" che Orlando collega alla rivisitazione di racconti e leggende popolari, in questo caso rievocati e tramandati dai pesci.³⁰ *La stiva e l'abisso* costruisce un mondo in cui l'esperienza reale di un evento inverosimile è vissuta come un desiderio per cui si può anche essere disposti a morire, senza ricevere null'altro in cambio. L'esperienza di questo soprannaturale è, di per sé, fonte estrema di piacere: non ci si trova ad inventare creature giganti per dare sfogo alla propria follia come in *Don Chisciotte*, a vendere l'anima in cambio di successi personali come in *Faust*, o a trattare col diavolo per soddisfare desideri sessuali come nel gotico classico (si pensi a *Il monaco* di Matthew G. Lewis o a *L'italiano, o il confessionale dei penitenti neri* di Ann Radcliffe). Fatta esperienza della propria unione con i pesci, i personaggi si abbandonano a questo fenomeno, aspetto che esclude la connotazione di incertezza di cui è ricca la critica letteraria sul fantastico: sulla nave alcuni episodi trovano una spiegazione razionale, mentre altri si rifanno più chiaramente a ciò che Todorov indicava come "meraviglioso," legato a forze soprannaturali e incomprensibili. Sembra più opportuno, dunque, far ricadere il romanzo di Mari nel territorio della teoria della ricezione avanzata da Coleridge quando auspicava una sospensione dell'incredulità che richiede l'aperta collaborazione del lettore. Nell'ambientazione costruita in questo romanzo, bisogna accettare che l'unione coi pesci implica effetti che vanno oltre le visioni, ma fanno vivere in prima persona ai marinai esperienze altrimenti impossibili per via del loro livello di istruzione e per la classe sociale, particolarità che suggerisce persino un'interpretazione "democratica" dell'effetto fantastico. Emerge anche un aspetto di rottura nella presenza del fantastico nei confronti delle regole. Ciò è uno dei fili conduttori dello studio di Orlando, che evidenzia come il soprannaturale si accompagni spesso alla narrazione di patti, all'enunciazione di regole, o alla scrittura—reale o metaforica—di contratti (si pensi al *topos* letterario del patto con il diavolo, o alle questioni legali connesse alle eredità familiari nel romanzo gotico classico). Nel caso de *La stiva e l'abisso*, la rottura avviene in un'ambientazione,

²⁷ Mari, *La stiva e l'abisso*, 270.

²⁸ *Ibid.*, 48.

²⁹ Orlando, *Il soprannaturale letterario*, 117.

³⁰ *Ibid.*, 166.

quella del vascello, che certamente si presta alle caratteristiche appena elencate, in quanto l'aspetto soprannaturale contribuisce alla sospensione delle gerarchie, delle consuetudini, delle aspettative e dunque delle regole tipiche di questo *setting*, a cui ognuno dei marinai è soggetto prima dell'introduzione dei pesci come elemento di rottura. Nel rapporto con l'animale non umano c'è addirittura un totale sovvertimento gerarchico per cui la capacità decisionale è conferita ai pesci, liberi di scegliere il proprio partner sessuale e negarsi a chi non rispetta determinate regole di segretezza.

In relazione alla presenza non umana nelle opere di Mari, Mazza Galanti sottolinea che “le bestie sembrano custodi di un'innata e misteriosa virtù mitopoietica. La loro enigmatica diversità è capace di scuotere le certezze soggettive e autoriflessive dello sguardo umano per restituirlo a una dimensione oggettiva, arcaica, imprevedibile.”³¹ Proprio la mitopoiesi è uno degli elementi che emergono con più forza dal contatto fra i marinai e gli animali fantastici che si uniscono a loro. Più che sfociare nel campo della creazione del mito, però, i pesci trasmettono ai marinai di Torquemada storie realmente vissute da altri uomini, inglobate ingurgitando gli occhi dei morti in mare, diventando agenti di preservazione che, più che creare, custodiscono e tramandano le storie. Essi rappresentano dunque una sorta di memoria comune che non distingue, fra gli esseri viventi, gli animali umani da quelli non umani. Si tratta di un'esperienza reciproca che rimanda alle considerazioni di Marchesini su come non sia necessario appartenere a una specie per capire ciò che i suoi esemplari provano,³² per poi assimilarlo adattandolo a sensazioni conosciute.

Ne consegue che, tramite il contatto con i pesci, i marinai fanno esperienza di amori realmente vissuti da altri, ereditano virtù poetiche da scrittori defunti, parlano lingue mai ascoltate in precedenza, ricordano naufragi di altre ciurme e tentativi di abordaggi di navi nemiche. Particolarmente nel caso del capitano, la vicinanza (che non si completa in amplesso) con un pesce moribondo ne amplifica le doti retoriche, ispirandogli riferimenti iperbolici a litoti, iperbati, allitterazioni e costruzioni avversative, mentre il suo atteggiamento nei confronti della gamba in cancrena diviene sempre più irragionevole ed aperto a soluzioni creative ma irrazionali. Alla luce degli effetti che i pesci hanno su Torquemada, il modo fantastico emerge come veicolo di una curiosa contraddizione: la mancata unione con l'animale non umano estremizza l'aspetto umanistico (raffigurato dalle iperboli retoriche del capitano), fino a che questo processo si trasforma in un tale eccesso di fiducia nell'uomo che promette solo conseguenze irreparabili, se Torquemada si sottoponesse alle assurde cure verso cui si mostra incline. Tali espedienti letterari emergono dunque anche come messaggi che contrastano la tendenza autopoietica della specie umana a definire (anche nella dimensione narrativa) la propria esperienza terrena senza rapportarsi alla realtà non umana: in questo romanzo, la capacità dell'uomo di elevare la propria condizione è consequenziale alla volontà di unirsi all'animale fantastico.³³ Come sottolinea

³¹ Carlo Mazza Galanti, *Michele Mari* (Fiesole: Cadmo, 2011), 42.

³² Nel rifarsi alla radice greca del sostantivo *simpatia*, Marchesini scrive “it is not indispensable nor necessary to be identical in order to feel ‘sympathy’ (in its original meaning of ‘feeling together’), to understand what the other is feeling. Identity is not necessary to feel the coordinates of the other on our own body” (“non è né indispensabile né necessario essere identici per provare ‘simpatia’ (nel suo significato originario di ‘sentire insieme’), per capire cosa l'altro stia provando. L'identità non è necessaria per provare le coordinate dell'altro sul nostro stesso corpo”). Tradotto dall'autore. Roberto Marchesini, *Beyond Anthropocentrism. Thoughts for a Post-Human Philosophy* (Sesto San Giovanni: Mimesis, 2018), 31.

³³ Per una definizione di autopoiesi, si intenda quella che Marchesini mutua da Humberto Maturana, adattandola alle esigenze dell'analisi narrativa che si prestano con più evidenza agli scopi del presente saggio: “I will use autopoiesis to describe the human being as a self-demiurge, therefore autarchic and solipsistic in his self-definition, heroic in subjugating the world, able to constantly re-negotiate his existential *limes*, indifferent to anything surrounding him in relation to his ontological perspective” (“Userò il termine autopoiesi per descrivere l'essere umano come auto-

Marchesini, la capacità sensoriale umana non è sufficiente alla percezione universale e oggettiva della realtà, ed il modo in cui essa arriva alla specie umana non è espressione del mondo esterno, ma del “dialogo” che l’individuo instaura con il mondo.³⁴ Nel suo rifiuto a confrontarsi con la realtà non umana, Menzio si fa portatore di una mitopoiesi bassa, fatta di scurrilità, luoghi comuni ed una rappresentazione ostentata di virilità che cozzano con le sublimi parole di chi è “visitato” dai pesci. Il secondo ufficiale diventa, quindi, ulteriore strumento della opposizione, molto cara a Mari, fra ciò che è “sopra” e quello che resta “sotto,” in questo caso con riferimento all’alto e al basso dei diversi registri retorici possibili. Lo stesso Torquemada appare colpevole di una visione antropocentrica della realtà, quando fa coincidere il mondo intero con ciò di cui lui può verificare l’esistenza, sostenendo (mentre la sua fine si avvicina) che “il mondo incomincia e finisce con questa cabina,”³⁵ come se una concezione del mondo al di fuori dell’esperienza umana non fosse possibile.³⁶

Catena alimentare

La stiva e l’abisso introduce una raffigurazione peculiare della catena alimentare, dato che umani e non umani si mangiano a vicenda. Insieme al potere decisionale conferito non ai marinai ma alle creature fantastiche, e all’emergere dei pesci magici come nuova specie, il cibo come elemento di rottura di uno *status quo* gerarchico rimanda alla nozione di superamento dell’antropocentrismo nella definizione fornita da Braidotti: “Il post-antropocentrismo destituisce il concetto di gerarchia tra le specie e il modello singolare e generale d’Uomo come misura di tutte le cose. Il vuoto ontologico così aperto viene riempito velocemente dall’arrivo di nuove specie.”³⁷ Data l’interpretazione qui sostenuta delle vicende del vascello come rappresentative della fine dell’antropocentrismo, il cibo assume anche una valenza simile a quella che si osserva nella *fiction* post-apocalittica, in cui il potere e l’autorità passano attraverso la possibilità di garantire e negare accesso a scorte alimentari ed usare il cibo come una vera e propria arma. Una lettura più attenta permetterà di isolare momenti in cui il cannibalismo e persino una forma di vampirismo entrano a far parte della raffigurazione del rapporto fra esseri umani, non umani e il sostentamento dell’individuo. Ciò comporta delle implicazioni rilevanti nell’analisi qui approntata, se si considera che la connotazione fantastica del romanzo di Mari è fondata esattamente sul principio che vuole i pesci come portatori dell’esperienza umana dopo aver ingurgitato gli occhi dei cadaveri nel mare. Il fenomeno opposto si incarna particolarmente in Menzio, con passaggi in cui l’elemento fantastico è sostituito, nella sua caccia verso i pesci, da esigenze dettate dalla sopravvivenza, ma anche dall’iperbolica aggressività che ne caratterizza la persona. Nell’uccidere e divorare i pesci magici, Menzio attraversa diverse fasi che vanno dall’incredulità verso la loro qualità soprannaturale, legata alla costruzione retorica dell’animale

demiurgo, e quindi autarchico e solistico nella sua autodefinizione, eroico nel soggiogare il mondo, capace di rinegoziare costantemente il suo *limes* esistenziale, indifferente a qualsiasi cosa lo circonda in relazione alla sua prospettiva ontologica”). Tradotto dall’autore. Marchesini, *Over the Human*, 149.

³⁴ Marchesini, *Beyond Anthropocentrism*, 8.

³⁵ Mari, *La stiva e l’abisso*, 255.

³⁶ In un altro passaggio il capitano rafforza la sua concezione di superiorità dell’uomo verso l’animale non umano come una vera e propria forma di dominio esprimendo, nei confronti del pesce, il desiderio: “se invece io fossi un principe africano egli sarebbe la mia scimmia.” Se dunque il romanzo presenta Torquemada e Menzio in antitesi come rivali per l’autorità gerarchica sugli altri marinai, una lettura imperniata sulla loro relazione con gli animali non umani fa emergere diversi punti di convergenza. *Ibid.*, 111.

³⁷ Braidotti, *Il postumano*, 75.

non umano come “altro,” passando attraverso una volontà empirica di sezionarne i corpi per carpirne il segreto, fino a trasformarli in pasto non solo con connotazioni legate alla sopravvivenza, ma ad uno scempio spettacolare da esibire al resto dei marinai. Questo elemento si contrappone al già citato *incipit* in cui l'albatros che divora il pesce compie semplicemente il corso della natura, evento spogliato di valenze che trascendono l'istinto dell'animale.³⁸ Si può dunque suggerire una lettura del romanzo basata su diverse connotazioni legate alla nozione di sostentamento, nell'accezione di sfamare o dissetare i marinai, fino alle più estreme conseguenze di atti di cannibalismo e vampirismo. È possibile estrapolare diverse valenze simboliche dell'alimentazione che rimandano ad una raffigurazione romanzesca del rapporto fra l'animale umano e quello non umano, in un contesto in cui la fame e la sete assumono anche una funzione metaforica, legata alla voglia di conoscenza e avventura che accompagna i rapporti con i pesci, ma anche ad una immagine gerarchica secondo la quale chi comanda sul cibo comanda su tutto e tutti.

Il desiderio di dominio di Menzio si esplicita in una sorta di parodia dell'ossessione introdotta precedentemente in questo discorso. In diverse circostanze, essa assume la forma del tesoro, del Kraken, dell'ammutinamento, o persino della convinzione che Torquemada nasconda la formula alchemica per ricavare l'oro da metalli meno nobili. A tutto ciò si accompagna l'ossessione per i pesci, tanto forte quanto è costante il loro rifiuto ad unirsi al Secondo ufficiale della nave. Questa esclusione scatena reazioni legate al gesto di divorare fisicamente l'alterità rappresentata dai pesci e ad una concezione gerarchica della consumazione del cibo. Arrivato a soluzioni irragionevoli nel tentativo di carpire il segreto custodito dai pesci, Menzio si spinge fino ad entrare in un territorio che vuole essere empirico, ma che finisce per raffigurarlo come portatore di un concetto perversamente parodico di scienza. Ne è il massimo esempio il passaggio in cui Menzio, nell'ennesima dimostrazione di ecofobia, non osa mangiare gli occhi rinvenuti nel ventre di un pesce, ma costringe il marinaio Pandorga (un suo subordinato, e dunque rappresentante del legame fra gerarchia e cibo nel romanzo) a cibarsi di uno dei bulbi ritrovati:

Ti ricordi di un certo vasetto? Mi ci è cascato l'occhio, poco fa, e mi son detto: va' va' come si conservano bene 'sti bulbi, ci fosse qui la mia mamma sarebbe orgogliosa del suo figliuolo... Insomma Pandorga, ci sarà stato ben un motivo se quel pesce ne aveva ingurgitati tanti: e se il segreto fosse tutto lì? Tra un po' lo scopriremo.³⁹

Alla mancata reazione magica, non innescatasi per via del mancato rapporto sessuale con i pesci, fa seguito un'interpretazione elementare e solo abbozzata del metodo empirico: “D'altronde è questa, la scienza: prendere un esempio e dire: la va così; prenderne un altro e dire: la va così; confrontare il così e il così, e se sono uguali dire: signori la legge è questa, cioè così-cosà.”⁴⁰ Nel fare ciò, Menzio innesca un vero e proprio atto di cannibalismo, con Pandorga che, nel mangiare gli occhi che si trovano nel ventre del pesce, si ciba di organi umani. Il secondo ufficiale si erge

³⁸ Rifacendosi all'idea de *La stiva e l'abisso* come tributo alla tradizione di libri di avventura marinaresca, l'idea dell'animale che uccide per istinto e per un naturale corso degli eventi richiama alla memoria alcuni dei passaggi fondamentali di *Moby Dick*. L'interazione fra Starbuck e Ahab in particolare è basata su un'antitesi, con il secondo ufficiale che sostiene una visione più razionale della balena, interpretando con scetticismo la volontà di esigere vendetta per un gesto di natura che non può essere caricato di connotazioni intenzionali.

³⁹ Mari, *La stiva e l'abisso*, 195.

⁴⁰ *Ibid.*, 197.

ad interprete di una epistemologia tattile in cui l'appropriazione fisica, violenta e forzata passa attraverso la cattura e si contrappone alla conoscenza cerebrale che il resto della ciurma ottiene nell'unirsi armoniosamente ai pesci.⁴¹ Ciò rientra in una tendenza più generale del romanzo a localizzare la verità delle cose in una zona precisa del corpo, cioè il ventre, cosa che amplifica la centralità del cibo nell'interpretazione. È aprendo il ventre di Agustín che si trova la prova di ciò che lo ha ucciso: avere ingerito un'anguilla gli risulta fatale. È nell'apparato digerente dei pesci che si trovano gli occhi, ed il fatto che Menzìo alla fine divorì uno dei pesci conferma il suo atteggiamento aggressivo nei confronti della realtà non umana.⁴²

La stiva e l'abisso si presta anche ad un parallelismo fra la catena alimentare intesa come gerarchia e l'attività sessuale. Nell'ambito delle regole della nave, i due mozzì sono destinati a subire fisicamente i marinai più anziani, fra cui Menzìo, che si riserva il privilegio di approfittare del giovane Manolito. Finché si resta nell'ambito delle gerarchie e convenzioni umane, a Menzìo è conferita autorità sull'attività sessuale; laddove, invece, la misteriosa unione con i pesci ha luogo, egli rimane sempre rifiutato ed escluso, a rimarcare la sua caratterizzazione di personaggio chiuso dinanzi alla realtà non umana e dunque non meritevole dell'esperienza concessa agli altri. Ne *La stiva e l'abisso*, il cibo e le bevande sono costantemente strumenti tramite i quali esplicitare una superiorità gerarchica, aspetto che incrementa sempre più man mano che il vascello diventa simbolico di una condizione post-umana. Vi sono addirittura riferimenti vampireschi legati alla punizione per chi consuma più acqua potabile del necessario: a questi marinai andrebbe prelevata una quantità di sangue comparabile alla insubordinazione, ed il loro sangue dovrebbe essere successivamente ingerito dagli altri nella forma del dolce sanguinaccio. Il trasferimento del sangue (in una eventualità apocalittica, una delle poche cose che l'individuo sopravvissuto può ancora dichiarare come propria) assume così le connotazioni di una valuta, usata per pagare debiti, saldare conti in sospeso e, soprattutto, esemplificare precise condizioni gerarchiche. Proprio quest'ultima valenza fa sì che all'occupante dell'ultimo gradino della scala gerarchica, il mozzo Ernestìn, sia chiesto il sacrificio del proprio sangue per ravvivare un pesce morente. Il romanzo propone dunque una forte connotazione della fisicità del corpo, aspetto che si amplifica con l'avvicinarsi della fine dell'esperienza umana, termine ultimo che si specchia nella fine della vita sul galeone.

Dinanzi all'approssimarsi dell'estinzione, le gerarchie sono usate nell'illusione di preservare il proprio corpo ed usare quello altrui come cavia o come strumento la cui consunzione si preferisce: Pandorga mangia un bulbo oculare per ordine di Menzìo, a Ramiro viene imposto di accoppiarsi con un pesce per capirne la trasmissione del pensiero, ed Ernestìn dona il proprio sangue al posto del capitano, in una rappresentazione romanzesca di quella condizione di chi non può essere destinato a diventare soggetto "politico" ed è dunque percepito come "spendibile" da chi invece segue le logiche del potere.⁴³ Come nota David Del Principe a proposito di Dracula, la

⁴¹ Svariate riflessioni di natura epistemologica in relazione al non umano sono contenute nel volume curato da Caterina Mordeglià, *Animali parlanti*. Particolare rilevanza per il mio discorso hanno le riflessioni che mutuano dalla sezione sugli uccelli, la cui cattura comporta delle implicazioni simboliche che ricordano spesso il medesimo meccanismo narrativo a cui si ricorre per i pesci ne *La stiva e l'abisso*. Francesco Santi, "Uccelli, santità, seduzione, perversione," in *Animali Parlanti: letteratura, teatro, canzoni*, ed. Caterina Mordeglià (Firenze: Edizioni del Galluzzo, 2017), 85-102.

⁴² Mari, *La stiva e l'abisso*, 253.

⁴³ Con riferimento ai romanzi di Elsa Morante, Giuseppina Mecchia sintetizza un concetto simile: "Only by ignoring those beings who are not or cannot become political subjects—that is, according to ancient law and until very recently, women, children and animals—can power modulate itself in always new but profoundly analogous forms" ("Solo ignorando quegli esseri che non sono o non possono diventare soggetti politici—cioè, secondo la legge antica

condizione di chi è vampirizzato presuppone la marginalizzazione e l'oggettificazione della vittima:⁴⁴ poco dopo essere stato costretto a donare il proprio sangue, Ernestin viene spinto al sacrificio estremo, essendo mandato, solo ed inesperto, in balia di un Menzio furioso per la mancanza di cibo, forma forzata di digiuno. Lo stesso digiuno, condizione storicamente essenziale nel romanzo post-apocalittico (si pensi a *L'ultimo uomo* di Mary Shelley o, in tempi più recenti, a *La strada* di Cormac McCarthy), assume qui una valenza del tutto particolare, che non è quella di un gesto atto a riaffermare la volontà individuale sul proprio destino, né quella coercitiva di chi è costretto alla fame da altri. Più di un marinaio si lascia morire di fame nel romanzo, indicando che l'immedesimazione totale con la realtà fantastica fa dimenticare gli aspetti pratici della vita, persino quelli legati alla sopravvivenza.

Simultaneamente il digiuno e la fame crescono d'importanza ed assumono valenze più aggressive mentre gli eventi sulla nave precipitano verso la fine, aspetto che conferma l'interpretazione apocalittica di un romanzo che raffigura la condizione umana dinanzi alla fine dell'antropocentrismo, con la scarsità di scorte alimentari come *topos* evidente di questo genere letterario. Nell'enunciare la propria intenzione di prendere Menzio "per fame,"⁴⁵ il capitano dà inizio al climax finale, in cui il cibo gioca un ruolo fondamentale: d'ora in poi esso non è più solo indicatore di gerarchie, ma vera e propria arma da sferrare contro il nemico. La stessa campana del rancio, la cui semiotica è tradizionalmente associata al ristoro e alla pausa dal lavoro, diviene messaggio di terrore ed introduce l'affronto estremo alla realtà non umana, con Menzio che mangia una zuppa preparata con uno dei pesci magici e con il pasto usato come arma la cui sola vista uccide gli ultimi marinai restati in vita. Ancora una volta, la noncuranza di Menzio è segno della convinzione dell'uomo di poter fare a meno di chi gli sta intorno, di una perversione dell'antropocentrismo che lo porta all'estinzione. L'idea di Menzio di "seppellirci tutti"⁴⁶ è un sogno di dominio che lo condanna: egli non può governare un'intera nave senza una ciurma e senza l'aiuto della natura (considerato che la bonaccia impedisce ogni movimento).

Conclusioni

Attraverso lo studio dei tre nuclei tematici enunciati in partenza—ossessione, magia e catena alimentare—è stato possibile chiarire i motivi per cui *La stiva e l'abisso* suggerisce importanti riflessioni di carattere ontologico. In particolare emerge la lettura del romanzo in chiave antropocentrica, mirata a raffigurare il fallimento di questo approccio, soprattutto quando quest'ultimo si rifà ad una visione autopoietica dell'umanesimo in cui il fattore non umano resta marginalizzato. L'animale fantastico diviene portatore di una memoria che funge da ponte fra specie diverse, e ciò ha suggerito un'analisi metaforica dei principali personaggi umani. Torquemada e Menzio sono introdotti in antitesi ma, concentrandosi sul loro rapporto con il non-umano, i due marinai non sono poi così diversi: con le sue iperboliche figure retoriche il capitano incarna una sorta di eccesso nel volere interpretare la magia dei pesci con categorie limitate alla prospettiva umanistica, mentre il secondo ufficiale è depositario di una ecofobia più estrema, che

e fino a un tempo molto recente, donne, bambini e animali—il potere può modularsi in fome sempre nuove ma profondamente analoghe"). Tradotto dall'autore. Giuseppina Mecchia, "Elsa Morante at the Biopolitical Turn," in *Thinking Italian Animals. Human and Posthuman in Modern Italian Literature and Film*, eds. Elena Past e Deborah Amberson (New York: Palgrave Macmillan, 2014), 135.

⁴⁴ David Del Principe, "(M)eating *Dracula*: Food and Death in Stoker's Novel," *Gothic Studies* 16, no. 1 (May 2014): 25.

⁴⁵ Mari, *La stiva e l'abisso*, 171.

⁴⁶ *Ibid.*, 139.

vede nella natura un ostacolo alle sue ambizioni individualistiche e che sfocia in un confronto più aperto ed aggressivo. Insieme alla raffigurazione narrativa di queste forme di autopoiesi e antropocentrismo, il tema centrale che collega l'elemento fantastico alla dimensione reale è lo studio di un'altra metafora, quella che vede gli eventi della nave come precursori di una condizione in cui il dominio dell'essere umano sulle altre specie viene meno. Chiudendosi con la disperazione di un "ultimo uomo" destinato a perire, il romanzo usa il vascello, simbolo dell'intrusione umana nell'immensità della natura, per suggerire riflessioni di natura apocalittica legate all'estinzione e a un ritorno della centralità dell'animale non umano. Per questo motivo il riferimento alla gerarchia si è fatto sempre più frequente man mano che il saggio illustrava il collegamento fra finzione letteraria e realtà materiali, con il ribaltamento del potere decisionale e narrativo, conferito ora alla specie non umana. Rifacendoci ad una delle considerazioni iniziali, quella su Mari come propugnatore di un ruolo "alto" della tradizione del romanzo di avventura marinairesca, *La stiva e l'abisso* emerge dunque come applicazione pratica di tale intenzione, suggerendo importanti spunti per un approccio analitico sia letterario sia filosofico.