

A “Gastric” Novel. Phenomenology of Hunger and Disgust since Knut Hamsun’s

Hunger

Michele Bertolini

Michele.Bertolini@unimi.it

The novel *Hunger* by Knut Hamsun, published in 1890, marks a crucial phenomenon in the literature of the 20th Century. This essay aims at showing the central role hunger plays in novel writing. The phenomenology of hunger and disgust displayed by the Norwegian writer plays several symbolic functions: it appears as a physical sensation, a process of the mind, a symbol of artistic creation and an ethical choice faced to the social disorder of modernity.

Un romanzo gastrico. Fenomenologia della fame e del disgusto a partire da *Fame* di Knut Hamsun

di Michele Bertolini

bertolinimichele@fastwebnet.it

The novel *Hunger* by Knut Hamsun, published in 1890, marks a crucial phenomenon for the literature of the 20th Century. The essay aims at showing the central role of the hunger in the novel's conception and writing. The phenomenology of hunger and disgust displayed by the Norwegian writer plays several symbolic functions: it appears as a physical sensation, a process of the life of the mind, a symbol of artistic creation and an ethical choice in front of the modern social disorder.

In un lucido saggio scritto nel 1970, lo scrittore americano Paul Auster individua nel romanzo giovanile *Fame* di Knut Hamsun, una delle opere cardinali che inaugurano la letteratura e l'arte del Novecento, un testo che si affranca in maniera provocatoria e per certi versi definitiva dalle preoccupazioni tipiche del romanzo ottocentesco¹. In *Fame* di Hamsun non ritroviamo una compiuta e coerente narrazione, non incontriamo dei personaggi, né una trama coerente o un'azione drammatica. Il racconto si apre *in medias res*, in una situazione in cui la condizione di inedia del protagonista è già presente: «a quel tempo ero affamato e andavo in giro per Christiania, quella strana città che nessuno lascia senza portarne i segni...»². Circolarmente, l'opera si chiude quasi in modo brutale e rapido, con la partenza su una nave del giovane scrittore e l'abbandono della città: «Quando fummo al largo mi rizzai in piedi, sudato e abbattuto dalla febbre, e dissi addio per questa volta alla città, a Christiania, dove tutte le finestre, ora illuminate, scintillavano»³.

La "fame" del titolo, nella lettura di Auster, non è semplicemente il soggetto del romanzo, in quanto stato fisiologico e psichico vissuto in prima

¹ Cfr. P. Auster, *L'arte della fame. Incontri, letture, scoperte: saggi di poesia e letteratura* (1997), tr. it. di M. Bocchiola, Einaudi, Torino 2002, pp. 5-14.

² K. Hamsun, *Fame* (1890), tr. it. di E. Pocar, Adelphi, Milano 2002, p. 11.

³ Ivi, p. 186.

persona dal protagonista-narratore, un io narrante privo di nome e di identità sociale. La fame si manifesta piuttosto come il motore interno di tutti i processi mentali e creativi dell'aspirante scrittore che si aggira freneticamente e convulsamente per le strade di Oslo (qui ancora Christiania), lo stimolo e al tempo stesso l'ostacolo del processo della creazione letteraria, sempre rilanciato e sempre deluso. La fame, in quanto bisogno, necessità, groviglio di desiderio e repulsione, di mancanza e di disgusto, diventa nella lettura di Auster il nome sotto cui potrebbe essere rubricata buona parte dell'arte e della letteratura del Novecento, la formula più adatta per individuare "un'arte della fame" segnata dalla massima prossimità fra vita e opera, dall'indistinguibilità fra l'arte e la vita dell'artista che la crea, come pure fra la mente che inventa, la mano che scrive e il corpo che vive.

Sarebbe facile, come è stato fatto, ricondurre il racconto delle peregrinazioni quotidiane del protagonista di *Fame* all'esperienza autobiografica del giovane Hamsun e definire frettolosamente la giovanile opera come un romanzo dal crudo naturalismo nella descrizione dello stato di prostrazione fisica e mentale di un giovane aspirante scrittore. L'io narrante di *Fame* tuttavia non è un personaggio, il romanzo non persegue l'introspezione psicologica di un carattere o di un tipo, non descrive un'evoluzione, un'ascesa catartica o una discesa progressiva verso gli inferi. Il racconto si declina piuttosto secondo la figura di una caduta reiterata, che si ripete ricorsivamente nei quattro capitoli del libro, dopo brevi momenti di sicurezza e pace. L'io protagonista di *Fame*, quale è nominato anche nelle lettere dell'autore, è piuttosto una funzione, e come la fame del titolo è un processo in continuo mutamento al punto che il flusso discontinuo di pensieri, immagini e visioni che attraversano la mente del protagonista s'identifica con l'oscillazione dei processi fisiologici dello stomaco, in un continuo alternarsi di fame e sazietà, di bisogni, desideri, irritazioni e rifiuti.

Questa intenzione emerge nella forma di una vera poetica nelle lettere che accompagnano la pubblicazione di *Fame*, uscito prima in forma anonima in un'edizione parziale (solo il primo capitolo), poi integralmente nel 1890, opera giudicata dal suo autore come il vero «punto d'inizio della sua carriera di

autore». «Ciò che m'interessa è la poesia dei nervi, del pensiero frammentato, dell'indeterminato, del vago e dei sentimenti mobili – in una parola: i movimenti della mente»⁴ – scrive Hamsun – «quelle delicate sfumature della vita della mente», che assumono l'aspetto, con un'immagine medica, «di sottilissimi tessuti, di delicate osservazioni, di frammenti del sentimento» dove «ogni parola è come una luminosa ala bianca o un movimento sulla splendente superficie del linguaggio»⁵. In un'importante lettera a Georg Brandes del 1890, questa ricerca sperimentale sul tessuto narrativo e sul linguaggio, si precisa come una presa di distanza nei confronti del naturalismo *alla* Zola: «il mio libro non deve essere considerato come un romanzo: ci sono già abbastanza persone che scrivono romanzi quando vogliono scrivere *sulla* fame – da Zola a Kielland. Ho cercato di scrivere non un romanzo ma un libro, senza l'abituale romanzare intorno a pensieri suicidi, matrimoni, picnic in compagnia o balli serali in una grande casa. Un libro sulle delicate vibrazioni di un'anima umana sensibile, la strana e peculiare vita della mente, i misteri dei nervi in un corpo affamato»⁶. La fame, quindi, assume il ruolo di protagonista nella configurazione dei processi nervosi e mentali, eccezionali, bizzarri, folli e disperati, di un individuo posto in una condizione di anormalità dall'assenza di cibo.

Se la letteratura del XIX secolo, come ha osservato Jean-Paul Aron in *Le mangeur du XIXème siècle*, fonda un rapporto duraturo fra la letteratura e ciò che attiene alla bocca (dal cibo all'atto dell'ingestione e della digestione)⁷, Hamsun si allontana dai modelli del naturalismo che pure aveva letto e assimilato. Le preoccupazioni sociali, la denuncia di una condizione di emarginazione fisica e morale restano sullo sfondo in *Fame*: non è semplicemente la necessità a costringere il protagonista al digiuno, quanto piuttosto una scelta, l'ultimo estremo tentativo per far valere la propria volontà di isolamento e di distinzione nei confronti del mondo. Il digiuno forzato assume i caratteri della performance volontaria, dell'auto-costrizione,

⁴ K. Hamsun, *Selected Letters*, H. Naess, J. McFarlane (ed. by), Norvik Press, Norwick 1990, vol. I, p. 75 (Lettera a Johan Sørensen, 8 dicembre 1888).

⁵ Ivi, p. 88 (Lettera a Yngvar Laws, fine 1888).

⁶ Ivi, pp. 114-115 (Lettera a Georg Brandes, metà 1890).

⁷ Cfr. J.-P. Aron, *Le mangeur du XIXème siècle* (1973), Payot, Paris 1989.

della permanenza in uno stato che, nella fame, si alimenta da se stesso. La fenomenologia degli appetiti, «dell'eccesso degli appetiti», e la loro spiegazione in termini di condizionamento organico e sociale, di *fêlure* ereditaria, costituisce, com'è noto, il centro intorno a cui ruota il grandioso ciclo dell'ascesa e decadenza dei Rougon-Macquart nell'opera di Zola. Appetiti fisiologici che si esprimono in pantagruelici banchetti, ma soprattutto appetiti simbolici che investono la brama di ricchezza, di piaceri, di potere, di sesso. Il ventre e il cibo assurgono in Zola al ruolo di grandi metafore delle pulsioni individuali e collettive, del ciclo capitalistico di produzione e consumo, di crescita e declino, i cui attori sono tanto divoratori quanto divorati, carnefici e vittime, e che si esprime nella lotta cannibalesca dei Grassi e dei Magri⁸.

Al contrario, nel racconto di Hamsun la fame non solo sfugge a una sua immediata metaforizzazione o trasposizione simbolica, ma non ha un oggetto determinato: non la ricchezza, né il successo, non la felicità, l'ambizione o il piacere. È piuttosto una fame che continuamente si auto-alimenta, senza procedere verso un fine precostituito: più che soggetto di un'azione, la fame è essa stessa il processo, l'azione al centro della narrazione, un'arte appunto, nel senso di una tecnica performativa e di un processo creativo. Una fame che, innanzitutto, manifesta un rapporto costitutivo con il disgusto: la fame prolungata, infatti, come polo opposto e complementare della sazietà eccessiva, genera il vomito, quel gesto che incarna sensibilmente il lavoro, l'opera del disgusto.

Il disgusto si presenta, fin dalle prime pagine del romanzo, come una sensazione forte e irrevocabile che colpisce la sensibilità nervosa sovraeccitata del giovane protagonista nelle sue deambulazioni senza meta. Si tratta in primo luogo e immediatamente di un disgusto fisico, strettamente legato alla dimensione palatale e al cibo, determinato non da un eccesso di sazietà, ma dalla fame prolungata. L'incipit del romanzo offre alcuni esempi significativi. La sensazione di piacere prodotta dalla visione di una mattina luminosa, viene presto rovinata dall'immagine di una donna che compra salsicce e che mostra il suo unico dente in una bocca ancora capace di ingoiare

⁸ Cfr. P. Vincenzi, "Appetiti mostruosi", in M. Mazzocut-Mis (a cura di), *Dal gusto al disgusto. L'estetica del pasto*, Raffaello Cortina, Milano 2015, pp. 149-179.

carne: «nervoso e impressionabile com'ero in quei giorni, provai, alla vista di quella donna, un'immediata sensazione di disgusto: quel dentone giallo sembrava un mignolo ritto sulla mascella... e lo sguardo che ella mi lanciò era ancora tutto pregno di salsiccia. Perdetti subito l'appetito e mi venne la nausea»⁹. Qualche pagina più avanti, l'incontro con il vecchio quasi cieco nel parco, che diventa il malcapitato destinatario delle affabulazioni menzognere e delle invenzioni fantastiche del giovane, segna un'altra esperienza disgustosa: «il vecchio si volse verso di me. I suoi occhi sembravano ricoperti da una pellicina sottile che dava loro un aspetto vitreo: lo sguardo era bianco e faceva un'impressione disgustosa»¹⁰. Questo primo momento di ripugnanza e rifiuto fisiologico della disarmonia e della bruttezza del mondo (di fronte a mendicanti, poveri e straccioni che costituiscono quasi dei possibili *alter ego* del protagonista, degli specchi deformanti che riflettono la sua stessa immagine), entra tuttavia in conflitto o in un rapporto dialettico con la simpatia morale che spinge il giovane scrittore a cercare di superare il disgusto fisico. Il vecchio ciabattino zoppicante che sciupa «la serenità e con la sua bruttezza insudicia la bella e limpida mattinata, mostruoso insetto strisciante», diventa il destinatario di una stravagante elemosina offerta da un accattone a un altro accattone. Dopo aver ingannato il vecchio cieco nel parco con il racconto immaginario riguardo alla sua identità fittizia e averlo ingiuriato, il protagonista vorrebbe scusarsi, ma questa volta è frenato dal disgusto fisiologico del cibo:

Al margine del parco rividi il vecchietto che la mia follia aveva messo in fuga. Il mistico pacchetto era aperto accanto a lui sulla panchina, pieno di cose da mangiare che egli stava gustando. Mi venne subito la voglia di rivolgergli la parola e di chiedergli perdono e scusa del mio comportamento. Ma la vista di quei cibi mi disgustò. Quelle vecchie dita che sembravano artigli rugosi erano affondate in modo ripugnante nei panini imbottiti e grassi. Mi sentii lo stomaco sconvolto e passai oltre senza guardare.¹¹

Il disgusto per il cibo o per l'aspetto fisico delle persone, come ad esempio la cecità del vecchio, costituisce paradossalmente un catalizzatore delle energie creative del protagonista: proprio grazie al disgusto lo scrittore può

⁹ K. Hamsun, *Fame*, cit., p. 14.

¹⁰ Ivi, p. 29.

¹¹ Ivi, p. 35.

mantenere e alimentare la sua fame, sostituendo l'immagine di una realtà contingente e prossima rifiutata con percorsi immaginativi che si aprono verso possibili storie. È soprattutto attraverso il senso della vista che si esercita questa dialettica narrativa e affabulatoria: la cecità disgustosa del vecchio sulla panchina si rovescia nelle «visioni meravigliose» che ossessionano la mente del protagonista, il quale, ossessionato dal suo racconto, comincia a raccontare una menzogna dietro l'altra «sparando balle a tutto andare»¹². In questo caso, l'assenza della vista come organo fisiologico di apertura al mondo percettivo, alla realtà quotidiana, alla fiducia nel vero si carica di valenze simboliche. Il disgusto è quindi anche, a un secondo livello, per il giovane aspirante scrittore, rifiuto dell'irrevocabile presenza del dato di esistenza, della mera fattualità, in favore di una seconda vista, più acuta e penetrante, perché capace di inventare mondi, di immaginare e dare forma a nuove identità, di aprirsi agli universi possibili. La fame, in quanto scelta, incarna metaforicamente il rifiuto di vivere l'esistenza che ci è stata assegnata, non in nome tuttavia di una redenzione catartica: il digiuno del narratore non è il digiuno dell'asceta cristiano, che si macera in funzione di una meta trascendente già intravista.

Nel giovanile romanzo di Hamsun, la fame viene da subito presentata come la condizione di possibilità che apre a una percezione più profonda, a uno sguardo deformante sulla realtà e sul mondo, in cui le cose, gli ambienti naturali e le persone appaiono al tempo stesso più vicine e più lontane, ingrandite e sfumate, un'esperienza di bisogno che introduce il protagonista all'interno di una visione insieme ipertrofica e atrofizzata del reale¹³.

L'esercizio della fame investe non solo peraltro la dimensione percettiva, e in particolare visiva, ma quella linguistica: Hamsun vive in una costante condizione di fame di linguaggio, di parole, una fame che nasce dal rifiuto del linguaggio referenziale, convenzionale, semantico. Il suo protagonista rappresenta, da un certo punto di vista, il pendant rovesciato e opposto del

¹² Ivi, pp. 31-32.

¹³ Cfr. R. Caracci, "La fame come condizione della mente e della percezione del mondo in Knut Hamsun" [on line], *Kainos. Rivista on line di critica filosofica*, 7, 2007. Pubblicato in data giugno 2007, consultato in data 15 settembre 2015. Disponibile all'indirizzo: <http://www.kainos.it/numero7/ricerche/caracci-fame.html>.

raffinato esteta Des Esseintes di *Controcorrente* (*À rebours*) di Huysmans, un'altra figura, quasi contemporanea, segnata dal disgusto, una ripugnanza generata in quest'ultimo caso dalla sazietà, dall'eccesso di cultura, di arte, di linguaggio, di parole, di erudizione, di memoria e che si traduce nella sterile impotenza creativa del solitario protagonista¹⁴.

All'assenza di cibo si accompagna una rottura del rapporto fra l'io e il mondo, fra le parole e le cose, un rifiuto del normale e quotidiano rapporto referenziale tra i nomi e le cose. Una fame di linguaggio che si traduce nell'invenzione di parole inesistenti, a cui il giovane scrittore cerca di applicare significati immateriali (*Kubooa*), attraverso la creazione *ex nihilo* di nuovi codici semantici, nell'affabulazione istrionica di continue finzioni e menzogne, nella dissimulazione della propria identità come costruzione di una nuova identità psichica e morale. La scrittura non si limita a descrivere i sintomi e gli effetti della fame, a fare del digiuno un privilegiato oggetto di rappresentazione: la fame è «insieme oggetto e soggetto di rappresentazione, ossia è ciò che viene messo in scena e ciò che permette di allestire quella stessa scena, di rappresentare»¹⁵. Nella misura in cui è soggetto e cuore pulsante delle esperienze allucinatorie del protagonista, la fame è propedeutica a un'esperienza intensificata e approfondita della vita, che tende a coincidere con l'officina e il laboratorio della creazione poetica, con il lavoro sordo,

¹⁴ Il rapporto dei personaggi di Huysmans con il cibo, sia in senso letterale che metaforico, è decisivo, in particolare in *À vau l'eau* (*Alla deriva*) del 1882 e *À rebours* (*Controcorrente*) del 1884. Se nel primo romanzo le difficoltà di alimentazione e digestione del cibo da parte del modesto impiegato Folantin sono un sintomo del suo isolamento sociale e del suo "disgusto" per la modernità e la società che lo circonda, con Des Esseintes, il protagonista di *Controcorrente*, molto più attrezzato sia sul piano culturale sia per le risorse economiche del suo predecessore, assistiamo a una dialettica evolutiva del disgusto, a una sua doppia articolazione. In principio, il disgusto è il necessario complemento del gusto raffinato e aristocratico del protagonista, sprezzante nei confronti del gusto borghese e delle masse, giudicato volgare. In un secondo momento, il disgusto si manifesta piuttosto come saturazione, eccesso di pienezza, rifiuto di ogni novità, impossibilità di trovare interesse e curiosità in qualche stimolo esterno, secondo un'accezione più vicina alla "nausea" sartriana. Anche in *Controcorrente*, assistiamo a una rottura del rapporto di significazione delle parole nei confronti del mondo: «I libri adesso li apriva ma non coglieva il significato d'una parola: si sarebbe detto che l'occhio stesso avesse disappreso a leggere. Si disse, che, saturo d'arte e di letteratura, era forse il cervello che rifiutava nuovo cibo. Come la bestia caduta in letargo che passa l'inverno rintanata, egli campava di sé, si nutriva a spese dell'organismo» (J.-K. Huysmans, *Controcorrente*, tr. it. di C. Sbarbaro, Garzanti, Milano 1975, pp. 84-85).

¹⁵ R. Caracci, *La fame come condizione della mente e della percezione del mondo in Knut Hamsun*, cit. s.p.

instancabile e misterioso della mente. La fame è mancanza attiva, che produce un cibo, che genera un alimento: questa sua dualità di passività e attività (già Diderot ricordava che lo stomaco vuole) rivela una singolare affinità con il processo della creazione letteraria. Passivo, ad esempio, è l'ondeggiante abbandono del protagonista per le strade di Oslo, «come un gavitello sperduto in mezzo al mare, contro il quale le onde s'infrangono e urlano»¹⁶, il girovagare per il labirinto della città che assomiglia a un grande ventre con le sue anse, i suoi meandri e gli spazi più aperti, così come l'ingovernabilità degli stati di prostrazione estrema provocati dall'assenza di cibo.

Nel suo circolare e convulso peregrinare per la città, il solitario protagonista abbozza testi critici, saggi, drammi teatrali, che non riesce portare a termine. La scrittura è continuamente interrotta e ostacolata, ora da impedimenti esteriori e materiali (la perdita della matita, l'umile unico strumento posseduto dall'aspirante scrittore, il ronzio delle mosche nel parco, la presenza di altri passeggiatori o dei loro sguardi, l'irrompere della presenza della folla cittadina nel cono d'ombra della sua coscienza), ora da distrazioni interne (la fuga delle idee, il vagare inarrestabile dei pensieri, una condizione di distrazione continua della mente, *pendant* degli stati di attenzione esacerbata). Non sono questi tentativi abortiti il vero oggetto del processo creativo, quanto piuttosto tutto ciò che avviene, o forse non avviene, ai margini, intorno e sulla soglia del foglio di carta. È questa dimensione processuale, metamorfica e vitale, il vero oggetto del romanzo, il prodotto sempre sfuggente e inafferrabile che, coincidendo con l'attività instancabile della mente, si sottrae a una piena oggettivazione, e non riesce infatti a tradursi in opera compiuta.

La relazione tra fame e sazietà rimanda a un'ulteriore polarità, quella tra pienezza e vuoto, tra presenza e assenza, che interviene in modo decisivo quale possibile chiave esplicativa del processo della creazione artistica. Nelle prime pagine del racconto, il protagonista, con i soldi ricavati dalla vendita al banco dei pegni del suo panciotto, compra un modesto pranzo (formaggio e pane bianco) che immediatamente divora su una panchina solitaria del parco.

¹⁶ K. Hamsun, *Fame*, cit., p. 44.

Tuttavia, la sazia tranquillità dello stomaco pieno genera una pesantezza che presto inibisce lo sforzo della scrittura, abbandonando il giovane a un intorpidito spirito di gravità. Viceversa, è la fame che acuisce l'osservazione attenta dei dettagli: «per quanto fossi assente in quei momenti, in preda a influssi imponderabili, osservavo tutto quanto avevo intorno [...]. Nulla sfuggiva alla mia attenzione. Avevo la mente libera e sveglia. Ogni cosa entrava in me con una chiarezza trasparente come se intorno si fosse accesa improvvisamente una gran luce»¹⁷. La fame risveglia e sollecita l'attività dello sguardo: il racconto di Hamsun è costruito intorno a punti di osservazione scopica, a macchine dello sguardo, come le panchine su cui il protagonista si ferma per riposare, dormire, osservare la città e i passanti, scrivere brevi articoli o saggi, meditare, fantasticare¹⁸. Riducendo e raffinando l'attività spirituale all'esercizio di un occhio aperto sul mondo, la fame svuota e libera la mente da un eccessivo ingombro: «ogni volta, dopo un periodo di fame piuttosto lungo, era come se il cervello mi scivolasse fuori dalla testa fino a lasciarla vuota: la sentivo diventare sempre più leggera tanto da non avere più peso sulle mie spalle, e i miei pensieri vagavano lontano. Mi pareva che i miei occhi si fissassero spalancati su tutti quelli che incontravo»¹⁹.

L'esercizio della fame permette un'esplorazione fenomenologica più profonda della realtà, la cui porta d'ingresso è rappresentata da una messa fra parentesi, da un preliminare svuotamento, fisico e mentale, dell'io. Se innanzitutto la fame è descritta da Hamsun come bisogno e necessità fisiologica, sentimento doloroso di mancanza e privazione che restituisce il corpo alla sua dimensione naturale e basso-corporea di sistema desiderante, rovesciando a ignorando le esigenze del gusto e dell'appetito come forma "educata" della fame, a un secondo livello la fame è presentata come assenza originaria, ferita primordiale dell'io, buco la cui origine metafisica viene imputata, nel delirio monologante del protagonista, all'azione di Dio: «Dio aveva messo un dito nella rete dei miei nervi portando delicatamente un po'

¹⁷ Ivi, pp. 20-21.

¹⁸ Sulla panchina come dispositivo scopico di osservazione e punto d'avvio di una possibile narrazione, nelle sue diverse declinazioni storico-culturali, cfr. M. Jacob, *Sulla panchina. Percorsi dello sguardo nei giardini e nell'arte*, tr. it. di G. Girardello, Einaudi, Torino 2014.

¹⁹ K. Hamsun, *Fame*, cit., p. 25.

di disordine fra tutti quei fili. Poi aveva ritirato il dito e, guarda un po', vi erano rimaste attaccate alcune piccole fibre, pezzettini di nervi, di radici. E quel dito aveva lasciato anche il buco aperto, ed era il dito di Dio e a quel dito erano dovute anche le ferite del mio cervello»²⁰.

Qui l'immagine del buco aperto che come una traccia fa segno, assenza che rinvia all'azione di una presenza divina, eleva la fame a un appetito metafisico che spinge il cervello ferito a volere e cercare altrove, al di fuori il proprio equilibrio perduto, e che può tradursi ancora una volta in potenza creativa e fecondante. La fame dell'artista in Hamsun può quindi essere interpretata come una ferita dell'io, che costituisce la segreta molla dell'ispirazione artistica e la chiave di un approfondimento conoscitivo della realtà. È un'apertura creativa che non a caso un geniale contemporaneo e connazionale di Hamsun, Edvard Munch rappresenterà pochi anni dopo, nel 1898, in uno schizzo per la rivista simbolista *Quickborn (Fiore del dolore)* nella forma dell'autoritratto ferito, in cui una ferita che sgorga dal petto del giovane artista feconda e nutre un fiore, simbolo dell'arte²¹.

Astenersi dal cibo rappresenta per il giovane scrittore una maniera per conservare una purezza nei confronti del processo di contaminazione, trasformazione, ingestione, consumazione che trascina con sé gli alimenti, le cose e le persone. È un segno di isolamento sociale, come lo è la difficile ricerca dei bistrot dove cenare per il modesto impiegato dallo stomaco guasto Jean Folantin di *Alla deriva (À vau l'eau)* di Huysmans, in quanto il cibo consumato incarna una dimensione di convivialità che contrasta con il totale isolamento dell'affamato; ma è anche un segno di distinzione aristocratica per l'arrogante straccione che non vuole accordarsi o scendere a patti con il mondo, il tentativo (impossibile) di mantenere un'integrità fisica e psichica, di scoprire ciò che giace, nascosto, in fondo al proprio sé, e che proprio il digiuno, attraverso i meccanismi allucinatori che sollecita, può rivelare.

In conclusione, la tematizzazione della fame e del disgusto nel primo romanzo di successo di Hamsun lavora su un registro al tempo stesso fisico,

²⁰ Ivi, p. 26.

²¹ Sull'iconografia e la storia dell'autoritratto ferito e il valore metaforico della ferita, cfr. S. Ugolini, *Nel segno del corpo. Origini e forme del ritratto "ferito"*, Liguori Editore, Napoli 2009.

cognitivo e morale, in possibile consonanza con la tradizione estetica e filosofica tedesca di riflessione sulla categoria del disgusto a partire dal Settecento²². Un registro stratificato che viene applicato al processo della creazione letteraria, indicando la via di una possibile fisiologia, estetica ed etica della pratica artistica. Mantenersi affamati e attivare il disgusto permettono al giovane scrittore di perseguire una dietetica e una ginnastica mentale, di inseguire un percorso di purificazione interiore, di rimanere fedele al flusso incostante della vita della mente, in cui sono i sentimenti vitali del bello, ma anche quelli altrettanto vitali del disgusto ad essere sollecitati, contro il rischio del *taedium vitae*, della noia e della tentazione del suicidio: un'ipotesi conclusiva che non a caso, nel vitalismo hamsuniano, al contrario dell'apatia delle figure di Huysmans, non viene mai presa in conto all'interno del romanzo né nel progetto di scrittura del libro²³.

Il legame profondo fra estetica ed etica che *Fame* mette in scena, suggerisce inoltre percorsi possibili che la letteratura e l'arte del Novecento hanno consapevolmente perseguito, radicalizzando le premesse contenute *in nuce* nel giovanile capolavoro di Hamsun. Eredi del giovane affamato norvegese saranno infatti, come suggerisce lo stesso Auster, i protagonisti di alcuni degli ultimi racconti di Kafka (*Il digiunatore*, *Primo dolore*, *Giuseppine la cantante ovvero Il popolo dei topi*)²⁴ che esemplificano, secondo l'indicazione di Massimo Carboni (ma prima di lui già Walter Benjamin), la figura dell'artista come asceta, ovvero quella di un fare che disfa se stesso, di un'arte inseparabile dalla vita senza opere trasformata in opera, che custodisce preziosamente e ricerca anche il proprio fallimento²⁵. Una figura che ha trovato nell'arte del Novecento non poche esemplificazioni. Non quindi

²² Con particolare riferimento a Mendelssohn e Kant, Cfr. S. Feloj, "Dal gusto palatale alla morale. Il disgusto come sentimento", in M. Mazzocut-Mis (a cura di), *Dal gusto al disgusto. L'estetica del pasto*, cit., pp. 127-148.

²³ Il tratto vitalistico distingue le figure di Hamsun, al punto che la sua "fame" si configura come una fame di vita; viceversa l'ipotesi del suicidio, o quella della conversione alla fede cattolica, perseguita dall'autore stesso, per il protagonista di *Controcorrente*, viene richiamato in maniera esplicita da Huysmans stesso nella "Prefazione" scritta all'edizione del 1903 del romanzo, quasi vent'anni dopo la prima edizione: Cfr. J.-K. Huysmans, *Controcorrente*, cit., pp. 1-18.

²⁴ Cfr. F. Kafka, *Tutti i racconti*, tr. it. di E. Pocar, Mondadori, Milano 1998.

²⁵ Cfr. M. Carboni, *La mosca di Dreyer. L'opera della contingenza nelle arti*, Jaca Book, Milano 2007, pp. 111-124.

l'estetizzazione della vita (la vita come arte), ma piuttosto l'arte come forma di vita, come prassi corporea e gestuale, che finisce con il coincidere con un comportamento vitale.

La performatività insensata delle azioni del protagonista di *Fame*, la circolarità dei suoi gesti (tutti giocati intorno all'atto del donare e del ricevere, dello spogliarsi e del rivestirsi, ma anche dell'assurdo, del non-senso, dell'ironia), le auto-costrizioni che s'impone (stare in piedi, sostare, digiunare) anticipano l'indistinguibilità fra arte e non-arte del canto-fischio di *Giuseppina la cantante*, l'ascetica rinuncia a ogni mezzo del trapezista imprigionato nella gabbia di *Primo dolore*, fino all'estremo artista del digiuno de *Il digiunatore*, unico spettatore delle sue performances, che finisce con il liquidare la sua stessa arte, e quindi la sua vita. *Fame* può essere letto come una successione di stravaganti performance solitarie che provocano i passanti, come un continuo esperimento sui limiti del proprio corpo: noleggiare una carrozza per andare in cerca di un conoscente fittizio, bussare alle porte di estranei, continuare a chiedere l'ora ai poliziotti, per poi contraddirli, inseguire persone, costringersi a stare in piedi anche se il corpo è schiacciato dalla fatica per poi sedersi nel punto più scomodo di una scalinata. L'arte della fame di Hamsun si ferma un passo prima delle estreme conseguenze del digiuno descritte da Kafka: non la morte dell'arte e quindi della vita, ma un difficile e sottile equilibrio in cui il movimento della fame deve essere mantenuto in vita e alimentato. Fino a un certo punto, dato che il movimento della fame procede verso un'inevitabile contraddizione. Il disgusto per il cibo, se spinto all'estremo (quel cibo che non fa più bene al protagonista, che il suo stomaco non è più preparato ad accogliere), porterebbe l'artista alla morte, all'impossibilità della scrittura stessa. Hamsun vuole piuttosto mantenere il suo personaggio in costante prossimità della morte, in punto di morte, cercando un difficile equilibrio tra fame e appagamento, tra totale perdita del controllo e scelta volontaria del sé. Forme di vita, performances che realizzano lo slittamento dell'arte dalla produzione di opere all'arte come tecnica e arte del vivere, come ethos e comportamento, come prassi vivente.