

Studia Litteraria
Universitatis Jagellonicae Cracoviensis 1 (2006)

ANNA WRÓBEL
Instytut Filologii Romańskiej
Uniwersytet Jagielloński

IL MERIDIONE TRA LA MORTE E IL MISTERO NELLE OPERE DI GUSTAW HERLING-GRUDZIŃSKI

Gustaw Herling-Grudziński¹ fu un autore che della realtà circostante riusciva a generare la sostanza della sua creatività. Siccome passò a Napoli la maggior parte della sua vita, le sue opere accolsero motivi tipici per questa città particolare, e più in genere per tutto il Meridione, di modo che venne chiamato uno scrittore „napoletano d'adozione”. La città costituisce in primo luogo lo sfondo per i suoi racconti, da *Il Principe Costante* fino a *Requiem per il campanaro* e appare come un motivo ricorrente in numerosi brani del *Diario scritto di notte*. Viene descritta spesso con parole amare, che celano tuttavia una difficile e perciò nascosta ammirazione dello scrittore, il quale, pur avendo sofferto la necessità di rimanere in emigrazione proprio in quel luogo, n'era rimasto colpito fin dai giorni della seconda guerra. Con la sua opera Herling contribuì in modo rilevante ad arricchire l'immenso discorso su Napoli, offrendo un prezioso punto di vista: quello di uno straniero, un „altro”. Per di più, vi era pervenuto con la propria, complicatissima storia, che scontratasi con la complessità della città in cui gli capitò di vivere, diede frutti di molto valore nel campo della letteratura.

1. Sofferenza e Morte

Il segreto della morte e della sofferenza è un argomento che nelle opere di Gustaw Herling ritorna con grande intensità e costituisce perfino una specie di ossessione. Lo scrittore è dell'opinione che nel mondo contemporaneo si assiste ad uno spezzamento del precedente ordine assiologico, che rende molto più complicate le scelte individuali e le inevitabili decisioni riguardanti questioni essenziali. Non è possibile fuggire dalla responsabilità. Quest'impostazione ci conduce alla causa dell'onnipresenza della disperazione e del dolore nella

¹ Il Italia noto come Gustaw Herling, dato che il suo cognome nelle traduzioni italiane delle sue opere viene dimezzato.

prosa di Herling, poiché essi collocano l'uomo in una situazione nella quale sarà lui a dover decidere, mentre tutto sembra aver perso senso.

Krzysztof Pomian, un noto ammiratore dell'opera di Herling, indicò la riflessione sui sistemi totalitari come il motivo guida che cimenta le variegate componenti del Diario scritto di notte, quali la narrativa, la saggistica e la memorialistica. In questo contesto il titolo del libro sarebbe un riferimento alle tenebrosità dei nostri tempi. È una tematica alla quale l'autore polacco non rinuncerà mai e tutta la sua opera porterà tracce del tempo passato da lui in „un mondo a parte”, quello dei lager sovietici: il tempo di tenebre.

Tanto più stimolante doveva essere per lui Napoli, che a causa della sua collocazione geografica, in modo particolarmente forte vive la fragilità della vita umana. Nonostante ciò è necessario sottolineare che fu proprio l'herlinghiano atteggiamento verso la morte e verso il dolore una delle principali ragioni della mancanza d'intesa tra di lui e la città dove aveva scelto di morire. Paradossalmente quella immensa metropoli all'ombra del Vesuvio, posta su un terreno di intense attività sismiche e caratterizzata da un alto tasso di criminalità, ha imparato a sorridere in faccia alla morte e alla sofferenza, come se fosse questo l'unico modo di convivere con l'immensità del male in cui ci si imbatte ad ogni passo.

Nelle sue minuziose rappresentazioni Herling non nasconde il suo sbalordimento di fronte alla confidenza che i napoletani nutrono verso la morte, che una volta si manifestava tra l'altro in un particolare culto delle ossa dei morti privi di identità. Nei cimiteri napoletani si trovano caverne riempite di teschi, i quali venivano puliti e ai quali venivano offerte preghiere, lumini e fiori. Si credeva che questi suffragi fossero necessari per facilitare il transito delle anime dal purgatorio al paradiso. In questo modo il sacro si fondeva con il profano e la magia con la religione. Questa macabra usanza popolare risaliva ai tempi dell'epidemia di peste del 1656, quando in ogni giorno si contavano 1500 vittime, che venivano sepolte nelle fosse e nelle catacombe delle chiese, diventate in questo modo tumuli collettivi.

Ancor oggi il 2 novembre al cimitero Poggioreale di Napoli sembra una comune festa di vivi e morti: un chiassoso incontro di famiglie intorno alle tombe che si svolge in un'atmosfera da picnic, con i bambini che giocano e una musica quasi dolce che si diffonde dai megafoni. A queste manifestazioni Herling dedicò l'annotazione del 2 XI 1979, dove si legge tra l'altro:

Nel corso di tanti anni mi ci sono dovuto abituare, o almeno capire abbastanza per non farmi sorprendere ogni volta. Ma non è così facile. L'atteggiamento dei napoletani verso la morte, privo dell'ignoto, mi farà sempre presente quanto io sia un estraneo in questa città e quanto essa sia estranea per me. Ho coniato numerose „teorie” riguardo a questo argomento, ma ognuna dopo un tempo non mi bastava più. Il fenomeno tocca qualcosa di tanto profondo, che nessuna interpretazione mentale è capace di afferrarlo neanche in parte. Qui la confidenza con la morte è fisica e naturale, come se Poggioreale non fosse cimitero ma uno dei quartieri di Napoli, un po' diverso e „speciale” rispetto agli altri².

² G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą*, Czytelnik, Warszawa 2001, p. 131: „W ciągu tylu lat powinienem się być oswoić albo przynajmniej zrozumieć to na tyle, by mnie za każdym razem nie zaskakiwało. Ale nie takie to łatwe. Stosunek neapolitańczyków do śmierci, odarty z Nieznanego, będzie mi zawsze uprzytamiał, jak bardzo obcy jestem w tym mieście; i jak bardzo

Una delle „teorie” create da Herling come spiegazione del fenomeno, la troviamo nell'introduzione ad uno dei suoi primi racconti, *Il Principe Costante*:

Nel cielo, nel mare, nel sole, nell'aria, negli alberi del Meridione c'è qualcosa che non ammette la sofferenza, che non lascia il tempo di guardarsi indietro. Qui vivere significa correre a perdifiato, non fermarsi nemmeno per un attimo, non voltarsi a guardare indietro, finanche piangere continuando a correre. Non per niente a Napoli i funerali assomigliano a cortei frettolosi: i morti vengono piantati copiosamente e alla svelta (...). Non per niente, inoltre, quelli che non vogliono lasciar rimarginare le proprie ferite sbattono la porta in faccia alla vita e *si rinchiodano in casa* (come si usa dire qui) per molte decine di anni. Questo non è un paese di persone che credono nel segreto valore della ribellione: o l'uomo va avanti insieme al proprio destino, oppure si rinchioda in casa³.

Eppure cercando di comprendere le ragioni dell'atavismo napoletano, si scopre man mano come esso sia solo un'apparenza, ovvero uno dei tanti comportamenti che Raffaele La Capria chiamò „la quotidiana recita dei napoletani”⁴. Gustaw Herling se ne accorse dopo che lui stesso ebbe vissuto a Napoli il terremoto del 1980. Quest'esperienza lo convinse che di fronte ad un pericolo imminente spariscono le maschere e si fa sentire il solito panico e terrore, perché ad un tratto l'uomo si trova di fronte a forze che non riesce a comprendere.

Proprio a quest'argomento è dedicato il racconto *Le macerie*, nel quale lo scrittore richiama un suo viaggio nei terreni distrutti dal cataclisma. Tra le rovine del paese di Torra Alta si sente una voce che accumula in sé l'essenza della disperazione: „Andiamo Concetta, andiamo figlia mia, il Dio non c'è”. Questo grido è come una testimonianza che di fronte ad una strage negli uomini si spezza qualcosa che sembrava essere di più resistente. Forse perché „l'orrore pone all'uomo domande decisive ed essenziali con una rara forza e trasparenza”⁵. In forte contrasto con quest'atmosfera di terrore rimane il motivo del presepio napoletano, che ritorna nel racconto, dato che l'azione si svolge nel periodo natalizio. Grudziński riserva brani interi alle descrizioni di questa tradizione popolare e alle riflessioni sul cosiddetto „presepismo”. A Napoli, dove tutto un settore di artigianato vi è connesso, i presepi sono rappresentazioni non solo del luogo di nascita di Cristo, ma anche dell'intero paese. Questa ricostruzione dell'immagine di vita si contrappone drammaticamente alla distruzione dei paesini terremotati, dove non è più possibile risuscitare la vita.

Il continuo senso di minaccia presente in queste terre si può spiegare anche esaminando la complessa storia di Napoli. Oltre a numerose invasioni, essa fu segnata da grandi epidemie di peste, che Grudziński chiamò „i periodi in cui la città moriva”. Molte pagine del *Diario* richiamano le cronache di quei tempi,

jest mi ono obce. Układałem na ten temat rozmaite »teorie«, każda po jakimś czasie przestawała mi wystarczać. Zjawisko sięga czegoś tak głęboko wrośniętego, że nie uchwyci go nawet w części żadna rozumowa interpretacja. Tutaj poufalość ze śmiercią jest fizyczna i naturalna, jak gdyby Poggioreale było nie cmentarzem, lecz odmienną nieco od innych, »specjalną« dzielnicą Neapolu”. La traduzione in italiano di tutte le citazioni tratte dagli scritti di G. Herling-Grudziński non pubblicati in Italia è mia.

³ G. Herling, *Ritratto veneziano e altri racconti*, Feltrinelli, Milano 1995, p. 35.

⁴ Cfr. R. La Capria, *L'armonia perduta*, Rizzoli, Milano 1999, pp. 47–56.

⁵ G. Herling-Grudziński, *Opowiadania*, Czytelnik, Warszawa 2001, p. 197: „Groza stawia człowiekowi pytania podstawowe i ostateczne z wyjątkową jaskrawością i mocą”.

ormai remoti, ma sempre vivi nella coscienza dei napoletani e sulle tele dei loro pittori. L'argomento ritorna anche nel racconto *La peste a Napoli – Resoconto di uno stato d'assedio*. Non è tuttavia una narrazione storica, anche se l'autore indica fonti autentiche (p. es. la descrizione dello sviluppo del morbo è tratta letteralmente dalle cronache napoletane dello storico Salvatore De Renzi). Del tutto fittizia è però la storia portante, su un imperatore spagnolo del Regno di Napoli che, per soffocare una ribellione, causò l'epidemia nella città facendovi venire dalla Sardegna un reparto di soldati appestati. Il racconto, in cui si sente l'eredità di Defoe e di Camus, è infatti una metafora dello stato di guerra proclamato in Polonia e della conseguente epidemia diffusasi nella vita pubblica polacca che veniva sistematicamente distrutta e putrefatta. In questo contesto la citazione delle parole del canonico napoletano Celano: „la nostra povera città fu assassinata” si riferiscono al paese natio dello scrittore. La Napoli seicentesca diviene una metafora della Polonia dei foschi anni Ottanta.

Quello che tormenta Herling di più è il „vuoto nel dolore”, la sofferenza privata di una trascendenza, per cui non si trova più né un rimedio né una consolazione. I personaggi che vivono un tale tormento vengono presentati in modo particolarmente drastico. Spesso i loro nomi sono nascosti dietro le iniziali, come nel caso dell'antiquario V., un amico napoletano di Herling, la cui miniatura viene presentata nel *Diario*. Il discorso riguarda il problema dell'anzianità. L'antiquario ottantenne, paralizzato e molto trascurato, confessa ad un certo punto, facendo polemica ad un filosofo cattolico:

La vecchiaia è piena di fetidume e di molle spezzate, come un rottame fuori uso finito in soffitta. Niente sogni e allucinazioni, niente poesia. Il tempo, ormai terminato, passa come sabbia in una clessidra, sempre uguale e allo stesso modo. La contemplazione vuol dire toccarsi con le dita rigide e fredde sempre le stesse ferite, incrostate ormai da tempo. Si muore ringraziando Dio almeno per averci creati mortali. E si guarda, si guarda, non comprendendo donde quel dolore insopportabile. Forse solo questo nella vecchiaia è di puro e vero: il dolore degli occhi vecchi, fissati su quel resto del mondo che si sta spegnendo, lavati con lacrime intrattenibili (15 XI 1976)⁶.

Un altro di questi personaggi tragici è il protagonista del racconto-parabola *Il ponte*, un mendicante dal soprannome Pipistrello. Il ponte del titolo non è situato sopra un fiume o un abisso, ma sopra una via di uno dei bassi quartieri di Napoli, e nella topografia locale venne chiamato Ponte della Sanità oppure Ponte della Morte, perché nel passato vi furono registrati numerosi casi di suicidi. Di conseguenza le autorità locali si impegnarono a mettervi la guardia e, in seguito, ad ostruire le argini del ponte con alte barricate. Da quel momento i suicidi finirono, fino a quando una notte di Capodanno non fu scoperto sulla strada di sotto il corpo di Pipistrello.

⁶ G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą*, op.cit., p. 95: „Starość pełna jest zatechłych kłaków i połamanych sprężyn, jak bezużyteczny grat na strychu. Żadnych snów i wizji, żadnej poezji. Czas już dokonany przesypuje się niczym piasek w klepsydrze, wciąż ten sam i tak samo. Kontemplacja jest obmacywaniem sztywnymi, zimnymi palcami wciąż tych samych, od dawna zaskorupiałych ran. Umiera się, dziękując Bogu za to przynajmniej, że stworzył nas śmiertelnymi. I patrzy się, patrzy, nie pojmując skąd jeszcze ten straszliwy ból. Chyba on tylko jest w starości czysty i prawdziwy, ból starych oczu utkwionych w resztkę gasnącego świata, przemywanych łzami, których nie można powstrzymać”.

La figura del mendicante, centrale e in sostanza l'unica, appare tardi, quasi alla metà del racconto. Fino alla fine il protagonista rimane uno sconosciuto senza nome, senza nessuna storia. Viene descritto in dettaglio, ma solamente da fuori. Paradossalmente tanto più ci colpisce la sua tragedia che non conosciamo né i suoi dolori né le sue gioie. Diviene un emblema della sorte umana in genere. Una chiave per capire le ragioni del suo suicidio ci viene data indirettamente, attraverso la citazione di una scritta latina proveniente da una lapide posta vicino al ponte, sul portale della Chiesa di Santa Maria della Sanità: *Aut mori, aut pati*.

Questa narrazione „napoletanissima” attira l'attenzione per la forza del colorito locale e per i numerosi richiami di autentici frammenti tratti da vecchi giornali locali, p. es. da „Il Mezzogiorno” della seconda metà dell'Ottocento. La scarsa azione è predominata dalla descrizione della città, in uno stile quasi da guide turistiche, con la differenza che pone l'accento sulla sua bruttezza e non sullo splendore:

Quando si scende da Capodimonte in macchina o a piedi, in mezzo alle case ricoperte da pustole di miseria, il Ponte sembra ancora di più un punto di confine. Non che quel brulichio di miseria sparisca di colpo come un'immagine scacciata via: scende semplicemente in basso (...). Le ali del Ponte, invece, sono spiegate sui terrazzi in cima alle case, dove è stesa ad asciugare la biancheria, sono sparpagliati vecchi mobili usati, sonnecchiano i gatti e sporgono le antenne della televisione⁷.

Nel „tardo Herling” si fa sentire ancor di più la sua diffidenza nei confronti della natura; i testi acquistano una condensazione quasi kafkiana e sgomentano nella loro intensità di dolore e nella numerosità degli esempi di sofferenze umane. L'autore non solo vuole svolgere il suo ruolo di oggettivo cronista dei nostri tempi, ma intende anche ricordare che è un nostro dovere ripensare questa parte oscura della realtà invece di negarla.

Nei racconti di quel periodo colpisce soprattutto la rivelazione della profondità del dolore connesso all'amore umano: le relazioni più intime stanno alla radice dei drammi più atroci. Così è nel caso del Principe dei madrigalisti don Gesualdo, un magnate napoletano, il quale nel suo folle amore per la bellissima Maria d'Avalons finisce per ammazzarla dalla gelosia. Herling rintracciò questa storia autentica e la sviluppò, perché era accaduta a pochi passi da dove abitava e il suo protagonista fu sepolto nella napoletana Chiesa del Gesù.

La Napoli di questi ultimi racconti è una Napoli a tinte molto fosche, il che sembra contrapporla alla sempre più serena Napoli dei contemporanei brani del *Diario*. Quello che non cambia è il fatto che in ogni momento essa rimane per lo scrittore una città straordinaria, sospesa in mezzo „tra il Miracolo ed il Vulcano”.

Herling si inserisce in un certo modo nella novecentesca tradizione della parabola letteraria, della quale i più importanti rappresentanti sono senz'altro Camus e Kafka, spesso rievocati nella scrittura dell'autore polacco. Gli è vicina particolarmente la consapevolezza kafkiana che su certe cose non sappiamo nulla e non possiamo dire nulla, e ciò si verifica soprattutto nell'ignoranza che gli uomini hanno l'uno nei confronti dell'altro⁸. Questa convinzione rende lo

⁷ G. Herling, *Ritratto veneziano e altri racconti*, op.cit., p. 161.

⁸ Nel motto introduttivo al racconto *L'isola (Pietà d'isola)* Herling cita significative parole tratte da una lettera di Franz Kafka a Oskar Pollak: „Abbandonati siamo come bambini smarriti nel bosco. Quando mi stai davanti e mi guardi, che ne sai tu dei dolori che sono dentro di me e che ne

scrittore più umile e di conseguenza le opere da lui create si avvicinano sempre di più al mistero.

2. Miracolo e Mistero

Collegato organicamente al problema della sofferenza umana è il tema delle credenze popolari che vogliono spiegare l'inspiegabile con l'esistenza di fenomeni soprannaturali:

Nel Meridione la solitudine umana davanti a Dio e alla Natura, di fronte al mistero della Vita e della Morte, ha una predilezione particolare per i miracoli, per la magia popolare dei villaggi lucani e calabresi, per il potere della *iettatura*, del *malocchio* e degli esorcismi, per i *teschi miracolosi* delle catacombe di Santa Maria della Sanità a Napoli, per le drammatiche processioni della Via Crucis, per il lugubre realismo degli strumenti della Passione portati in giro, prima della Pasqua, in Sicilia e in Sardegna⁹.

In questo contesto il racconto *Il Miracolo* deve apparire come significativo fin dal titolo. Esso si riferisce ad una vecchia leggenda, che con tempo divenne una parte inseparabile della realtà napoletana. Secondo l'agiografia popolare quando Ianuarius, un vescovo di Benevento, visitava Pozzuoli, venne decapitato vicino alle solfatare. Il suo sangue fu raccolto in ampolle da una donna. Da quel momento cominciò a diffondersi, soprattutto a Napoli, il culto intorno all'insolito fatto della liquefazione del sangue coagulato dal martire. I napoletani trasformarono il suo nome in Gennaro. Ogni anno il 19 settembre durante le implorazioni davanti alla sua statua, ad un certo momento il sangue comincia a sciogliersi. Fino a poco tempo fa a Napoli esistevano donne chiamate „le vedove di san Gennaro”, che, aspettando quel giorno il Miracolo, con le loro suppliche „forzavano” il suo esaudimento. Quando esso si verificava, un prete dall'altare mostrava al popolo che il sangue si era veramente liquefatto, voltando l'ampolla. Per i napoletani fu un segno della benevolenza del santo e, vale a dire, anche di Dio, nei confronti della loro città. Molto significativo fu la durata del periodo d'attesa per il Miracolo: se avveniva dopo poco tempo, era un buon segno, perché voleva dire che la città „si comportava” bene. Allora dopo il compimento del Miracolo partiva dal Duomo un'immensa processione. Se invece il Miracolo durava a lungo, e succedeva nella storia che si doveva aspettare perfino per venti ore, i napoletani venivano presi dallo spavento, perché si credeva che il santo fosse „arrabbiato” con la città.

Herling sottolineò molte volte un vivo problema esistente in Italia: quello dello iato tra la religiosità popolare e la Chiesa. Ne dà un esempio anche nel racconto *L'isola*, dove si vede come il Miracolo appartiene al popolo, che ha con esso una relazione profonda, mentre la Chiesa istituzionalizzata vi partecipa solo „da fuori”. Gli abitanti dell'isola, uniti nel dolore, vivono il Miracolo come

so io dei tuoi? E se mi gettassi a terra davanti a te e piangessi e parlassi, che ne sapresti di me più che dell'inferno quando qualcuno ti viene a dire che è tutto fuoco e spaventevole? Soltanto per questo noi uomini dovremmo stare l'uno davanti all'altro rispettosi, pensosi, pieni d'amore, come davanti all'ingresso dell'inferno.” (G. Herling, *L'isola*, L'Ancora del Mediterraneo, Napoli 2003, p. 7).

⁹ G. Herling, *L'isola*, op.cit., p. 25.

qualcosa di intimo. Invece i monaci portando la Pietà dell'Isola partecipano solo ad una cerimonia rituale per qualche occasione.

Lo stesso, secondo Grudziński, accade nel caso del miracolo di san Gennaro. Il comportamento di chi segue la processione sembra dire: è il nostro miracolo. Tanto più che il Vaticano non riconosce ufficialmente questo fenomeno soprannaturale. Nei suoi confronti la Chiesa non solo si mantiene scettica, chiamandolo „un culto quasi barbaro”, ma anche mostra una forte avversione e perfino una certa paura. Secondo la dottrina, l'arcivescovo di Napoli non dovrebbe neanche prendere parte a questa cerimonia. Tuttavia partecipa, ma non come cardinale della Chiesa cattolica, ma come arcivescovo di Napoli. Ai napoletani il Miracolo permette di unirsi e di riconoscere la propria identità. Questa solidarietà locale è molto più forte di una solidarietà nell'ambito della Chiesa universale. Per Herling è una prova di un enorme ruolo che il Miracolo svolge nella cultura e mentalità italiane, soprattutto in quelle del Sud. Il cristianesimo del Sud d'Italia è secondo lui un misto di taumaturgia e magia, in ugual modo appartenente al mondo dell'arcano e dell'incomprensibile.

Le arti occulte fino ad oggi costituiscono infatti una parte importantissima della vita del popolo napoletano. Iettature, malocchi, incantesimi si collegano al profondo bisogno di vivere il Miracolo, che dà l'opportunità di contatto diretto con il Mistero. Non è solo una credenza, ma appunto un indispensabile bisogno. Gustaw Herling confessa di esserne affascinato, siccome in questa parte dell'Italia, come in nessun altro paese, si assiste alla persistenza di quel bisogno, che si manifesta sotto forme che stanno in mezzo tra religione e paganesimo.

Oltre ad una riflessione sul *genius loci* della città, nel racconto *Il Miracolo* vengono intrecciati avvenimenti concreti della sua storia, legati alla rivolta storica di Masaniello, che si ispirano ad un libro dello storico napoletano, Michelangelo Schipa. Dai documenti storici risulta che solo dopo il successo di questa ribellione la città rientrò nelle grazie di san Gennaro. Il Miracolo in questo senso può essere percepito come una rinascita della vita sociale. Quest'argomento apre un altro livello del racconto, più profondo e simbolico: l'autore voleva che, per analogia con il raccoglimento delle masse popolari intorno a Masaniello, gli avvenimenti napoletani fossero una metafora della rinascita polacca dei tempi di Solidarność, nella quale vedeva un altro Miracolo.

Questa metafora è collegata alla herlinghiana visione della storia: lo scrittore crede che al di sotto degli eventi storici vi sia un disegno che si sta realizzando. Anche se esso rimane invisibile agli uomini, dà loro la speranza. In questo modo si spiega tutto ciò che nella storia vi sia di arcano e di incomprensibile. Come nel caso della storia di Napoli o della Polonia, dove, in momenti diversi, si incontrarono forze che mossero tutta l'Europa, anche se alle loro origini stavano gli uomini più semplici. Il corso della storia entra quindi secondo Herling nella sfera del Mistero e dell'Ignoto.

Un altro grande tema del racconto *Il Miracolo* è il ruolo della leggenda nella vita pubblica: secondo lo scrittore la leggenda è qualcosa che nel corso dei secoli si riproduce in una data società, assumendo forme diverse e nuove. Per questo non si può mai parlare del declino di un'idea, che ad un tempo costituiva una fonte d'ispirazione per la gente.

Gli esempi sopraccennati sostengono la conferma che Gustaw Herling è uno scrittore profondamente metafisico. Lo comprovano le riflessioni sulla storia, il modo di descrivere gli eventi e la capacità di meravigliarsi continuamente di fronte alla complessità delle sorti umane. Il Male lo ossessionava da sempre. In una delle interviste si esprime così sul suo *Diario*:

C'è anche chi lo chiama *Diario scritto sotto il vulcano*, alludendo al luogo dove abito e al mio senso di minaccia spirituale. Questo mio senso di minaccia, potrei definirlo con una sola parola: il Male¹⁰.

Tutto il suo modo di vedere la realtà è metafisico. Con umiltà si ferma davanti a ciò che sfugge alla conoscenza. È convinto del fatto che la sorte umana abbia una sua dimensione trascendente. Nel centro di questa metafisica si trova l'uomo tormentato dalla propria mortalità ma nello stesso tempo capace di superare i suoi limiti nella ricerca del Mistero.

Elena Sanesi osserva:

Forse l'anima polacca di Herling, certamente non confrontata da un paesaggio solare come quello mediterraneo, si è però trovata a Napoli in un contesto che in qualche modo ha potuto alimentare la visione pessimistica, per la simultanea contraddittoria presenza di due elementi: da un lato il senso sereno e gioioso della vita e la sua accettazione fatalistica con tutto quello di lieto e di triste che essa riserva; dall'altro invece l'oscura e inquietante presenza di un quid arcaico e spettrale, un afflato demoniaco quasi esaltante da sotterranee latebre¹¹.

Le interpretazioni metafisiche di Herling, anche se non sempre sufficienti, come spesso ammette lui stesso, indicano importanti tracce per arrivare al segreto della napoletanità.

3. Una poetica per arrivare al Mistero del Mondo

Migliaia di penne contemporanee dicono e ridicono allegramente la realtà come se non ci fosse più alcun mistero. Per riconquistare il centro fra la realtà e il mistero, e per restituire alla letteratura il suo peso e la sua dignità, c'è bisogno del desiderio e della volontà di scrivere, a dispetto di tutto, in una lingua dove ogni parola tenti di dare una risposta alle domande che ogni giorno ci vengono poste da un giudice sconosciuto (8 IV 1976)¹².

In questo frammento del *Diario* Herling formula il suo „imperativo letterario”: riconquistare il centro tra la realtà e il mistero vuol dire cercare di arrivare alla verità ultima, malgrado le insufficienze della lingua. Siccome questa verità riguarda cose velate sia per i sensi sia per la mente umana, può essere espressa solamente attraverso approssimazioni: similitudini, accostamenti, analogie, simboli. Il testo deve acquistare dimensione di una parabola.

Analizzando la centralità della parabola nella prosa di Herling, è necessario sottolineare la sua concezione di questo genere di racconto. A proposito della scrittura di Kafka, egli annota nel *Diario* che „una parabola può essere al limite

¹⁰ A. Litwornia, „Testimone del secolo”, *Polonia Wloska*, 2000, nr 2.

¹¹ A. Fratta (a cura di), *Sorrento ricorda Gustaw Herling*, Centro di Studi e Ricerche B. Campasso, Sorrento 2001, pp. 42-43.

¹² G. Herling, *Diario scritto di notte*, Feltrinelli, Milano 1992, p. 83.

illuminata dalla luce di un'altra parabola, mai interpretata" (29 IV 1984)¹³. È proprio il carattere polisemico della parabola herlinghiana a distinguerla dal classico schema di parabola, nel quale il senso nascosto è univoco, almeno nei presupposti. In questo modo sono costruiti i racconti allegorici nei Vangeli, dove un concreto evento-esempio può essere letto attraverso un'unica chiave interpretativa. La parabola classica rimandava in questo modo alle immagini fisse e comuni della realtà. Herling invece sottolinea l'ambiguità di questa forma nella sua prosa. Essa è determinata dall'inesistenza nella prosa novecentesca di immagini fisse e generalità ideologiche universali, cui l'autore potrebbe riferirsi. In questo contesto la parabola novecentesca deve diventare polisemica. Nello stesso tempo occorre sottolineare che nel Novecento la poetica della parabola viene utilizzata dagli scrittori di solito con l'obiettivo di restituire i valori originari, costitutivi per la nostra cultura (si confronti Kafka)¹⁴.

Herling su tutti i livelli del testo-parabola realizza lo scopo di evidenziare il mistero presente nel mondo: impegna sia la grafia che lo stile, sia la composizione che il metatesto.

Nei suoi racconti i vocaboli che rappresentano concetti essenziali per la sua concezione del mondo, vengono segnalati con maiuscole. Sono soprattutto sostantivi come: il Miracolo, il Bene, il Mistero, il Male, il Diavolo. Spesso le maiuscole vengono adoperate per sottolineare una più profonda dimensione del testo in un concreto racconto, come avviene nel caso del Ponte o dell'Isola, che grazie alla maiuscola acquistano una dimensione universale.

Nonostante la perfetta conoscenza dell'italiano e l'amore per questa lingua, confermata dallo stesso Grudziński, l'autore sosteneva che la differenza tra lo scrivere in italiano e lo scrivere in polacco è paragonabile alla differenza tra chi tocca qualcosa con una mano coperta da un guanto e chi tocca con le mani nude. Per queste ragioni l'Herling-pubblicista e critico letterario scriveva in italiano, ma l'Herling-letterato aveva scelto una volta per sempre il polacco.

Tuttavia nell'elaborazione delle sue opere egli non rinuncia del tutto a certe espressioni e termini tratti dall'italiano: i suoi testi in polacco ne sono fitti. Si tratta soprattutto di nomi e soprannomi di persone (*Principessa di Torella*¹⁵, *Padrone della Bara*), nomi topografici (*Monte del Faro*), nomi di festività (*Pietà dell'Isola*, *Festa di Piedigrotta*), espressioni dialettali (*coriandoli*, *solleone*), elementi di architettura (*Chiostro Grande*), titoli delle opere letterarie e dei quadri (*Vent'anni di tempo perduto*, *Ritratto d'uomo visto per due lati*), citazioni letterarie, riportate sempre prima nella lingua originale (come il significativo richiamo della *Valle dell'esilio* dal *Paradiso* di Dante: *Tu lascerai ogni cosa diletta...*¹⁶), regionalismi (*lampare*, *iettazione*, *malocchio*, *teschi miracolosi*) ed espressioni intraducibili (*un povero cristo*).

¹³ G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą*, op.cit., p. 194: „przypowieść można co najwyżej rozjaśnić trochę światłem innej przypowieści, nigdy zinterpretować”.

¹⁴ Cfr. A. Morawiec, *Poetyka opowiadań Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Universitas, Kraków 2000, pp. 127–135.

¹⁵ Le parole italiane nelle opere di Herling scritte in polacco, vengono evidenziate con il corsivo nelle traduzioni italiane.

¹⁶ G. Herling, *Ritratto veneziano e altri racconti*, op.cit., pp. 51, 71.

Eppure spesso accade che la scelta di un vocabolo o di una locuzione non è determinata dalla necessità. Sono da segnalare i frammenti, dove le parole in italiano appaiono in situazioni portanti una grande forza espressiva oppure nei momenti cruciali dell'azione, spesso come esclamazioni dei personaggi. In questo modo la citazione riportata in lingua straniera diventa un efficace mezzo d'espressione, aumentando la tensione e la carica di emozioni. Così accade nel caso di Immacolata che chiama aiuto, o dell'anziano, che di fronte alla minaccia della morte grida ai comandanti SS (che non possono capirlo): *Non ne sono responsabile. Non sono di qui*¹⁷. In italiano viene anche espressa l'essenza della solitudine di Padre Rocco: *Solitudine! Che cosa tremenda, Filippo, è la solitudine. Dio fa grazia ma non compagnia. E poi: sia fatta la Tua volontà, ma non mi lasciar morire solo!*¹⁸.

Il ricorso alla lingua straniera nei momenti di una più immensa sofferenza o di fronte alla morte può costituire anche un riferimento alla concezione herlinghiana che riguarda l'incomunicabilità tra gli uomini, soprattutto per quanto si riferisce ai lati più oscuri della loro esistenza.

La parabola viene costruita anche attraverso i nomi ed i toponimi simbolici, come quelli dei protagonisti: Il Pipistrello (uno che è „cieco di mente”) de *Il ponte*, Immacolata de *L'isola*; o dei paesini: San Dragone (dove si torna al paganesimo) o Montenero (dove succedono cose ripugnanti).

Il mezzo d'espressione preferito di Herling, che arricchisce le sue descrizioni di nuovi significati, è la similitudine. In essa, secondo lui, si trovano tracce che indicano le vie d'interpretazione. Vediamo l'esempio tratto da *Il Principe Costante*: Posillipo, un quartiere di Napoli, viene paragonato ad „un'ancora verde della città”, mentre Napoli sembra „simile a un enorme scorpione che abbia inarcato la sua coda pelosa e aculeata” e la luna di notte „rimane sospesa al velluto della volta celeste come un lampione”¹⁹. In questo caso un importante ruolo svolge una – inconsueta per Herling – liricizzazione del discorso con epiteti carichi di una sottile sensualità.

In altri momenti invece la descrizione crea l'atmosfera e rispecchia le nascoste emozioni del narratore, ma anche, attraverso la scelta di similitudini e metafore, dà alla realtà descritta un carattere simbolico, riferendosi più all'intelletto che all'emotività del lettore. L'osservatore riesce a intravedere nella natura i significati e valori inafferrabili con i soli sensi. La descrizione è una prova di arrivare al livello nascosto e invisibile della realtà. Ne costituisce un esempio un brano tratto dal racconto *Cimitero del Sud*:

Tuttavia l'intensità del verde non impediva il gioco dei riflessi luminosi, che a momento davano impressione di esseri viventi, uomini o bestie, che passassero fulmineamente tra gli alberi e i cespugli, si avvicinasero di soppiatto alla casa e subito ne fuggissero lontano. Di certo la calura giocava dei brutti scherzi ai miei occhi, velati da una pellicola nebulosa. Ciò risultava ancor più evidente sulla superficie del mare del Golfo, dove le scintille sprigionate dal sole davano forma a strane figure umane e a grandi pesci che saltavano fuori dall'acqua descrivendo un arco²⁰.

¹⁷ Ibidem, p. 132.

¹⁸ G. Herling, *L'isola*, op.cit., p. 104.

¹⁹ G. Herling, *Ritratto veneziano e altri racconti*, op.cit., p. 34.

²⁰ G. Herling, *Ritratto veneziano e altri racconti*, op.cit., p. 294.

Un motivo molto suggestivo nella prosa di Herling è l'isolamento (*Il Principe Costante, La torre*). Gli spazi chiusi diventano paradossalmente i luoghi dove vengono sconfitti i propri limiti e dove si verifica il proprio eroismo. Un'altra immagine potente è quella dell'abisso (*Secondo Avvento, Il ponte*), che diventa un segno di disperazione; o della peste (*Peste a Napoli*) come illustrazione di „malattia sociale”.

È interessante osservare come Herling nella composizione dei suoi racconti adoperi mezzi normalmente appartenenti al livello dello stile, vale a dire le figure retoriche quali analogia, ripetizione o amplificazione, il che gli permette di accumulare e mettere a confronto le sorti analoghe dei personaggi. Come si vedrà, questo procedimento costituisce il perno della poetica herlinghiana e i racconti sono costruiti appunto per realizzare questo presupposto.

L'importanza dell'analogia viene spiegata dal narratore del racconto *L'isola*:

Noi, bambini smarriti nel bosco, cerchiamo nelle analogie la percezione della continuità e il senso dell'esistenza, come fossero segni incisi sulla corteccia degli alberi dalle mani dei nostri predecessori²¹.

Con queste parole, nelle quali si sente l'eco del motto introduttivo al racconto citato da Franz Kafka, viene indicata la causa prima della presenza delle analogie in quest'opera. Tuttavia c'è un'altra ragione per la quale l'autore cerca sempre di nuovo similitudini e corrispondenze tra persone, avvenimenti, oggetti e situazioni apparentemente diversi: è quella di ritrovare nel mondo tutto ciò che si potrebbe associare all'universo nascosto nell'uomo e alla sua tragedia individuale.

Una prosa che spesso rappresenta un mondo nel quale tutto sembra aver perso senso, ha anche ambizione di rispondere alla domanda, come è possibile ritrovare questo senso. Proprio a questo servono le analogie: seguendo le sciagure di vari protagonisti, osserviamo che le loro sorti si rispecchiano reciprocamente. Le tragedie individuali, riflesse molte volte, ritrovano in questo modo una struttura comune, che gli dà una logica e un appoggio morale. Secondo Herling „esistono delle coincidenze e vi è un disegno dei destini umani, che si ripetono, (...) come se si riproducessero antichi motivi con la partecipazione di altri personaggi. La storia si ricrea in un'altra forma. Gli uomini entrano nella catena di eventi dei loro predecessori”²². Detto questo sembra comprensibile perché alcuni critici comparino le opere di Grudziński a tragedie greche.

Il procedimento di moltiplicare i livelli della narrazione per poter confrontare avvenimenti svoltisi su diversi piani temporali, lo possiamo osservare sull'esempio del racconto *L'isola*, che ha uno schema narrativo tripartito. Tre trame vengono condotte contemporaneamente: avvenimenti di oggi, della storia e della leggenda. Sono frutti dell'immaginazione, ma si ha l'impressione di assistere a fatti di cronaca, siccome l'autore li inserisce in una narrazione „cronachistica”. All'inizio tutte le storie sembrano esser collegate solo topograficamente, però man mano si svela un misterioso intreccio di singoli fatti e di complicate relazioni fra i personaggi. Spesso un corso di eventi viene abbandonato e si passa ad un altro. Il senso di certi motivi e di certe affermazioni si chiarisce solo nel

²¹ G. Herling, *L'isola*, op.cit., p. 81.

²² Cfr. G. Herling, *La mia „isola”* [in:] *Isola*, op.cit., p. 135.

corso del racconto o addirittura alla fine, così come lo vuole l'elaborata tecnica di costruzione del romanzo contemporaneo.

Un lettore dei testi di Herling viene continuamente „aiutato” nella lettura dall'autore, i cui commenti sono numerosi. L'intera premessa al racconto *Peste a Napoli* è un esempio di una tale parentesi dell'autore, che vuole spiegare le ragioni del ricorso al genere letterario di parabola:

Potrei, in ragione della somiglianza tra i titoli, mettere a esergo la citazione usata da Camus nella *Peste*, una frase tratta dalla prefazione di Daniel Defoe al terzo tomo del *Robinson Crusoe*: „Rappresentare una specie di imprigionamento con un'altra è altrettanto ragionevole che rappresentare una qualsiasi cosa che esiste con una che non esiste”²³.

Passiamo così al problema del dialogo tra i diversi testi letterari nella prosa di Herling. Secondo lo scrittore non solo possiamo osservare nella storia il continuo sdoppiamento e la continua ricreazione delle sorti individuali, ma queste ultime vengono inoltre riflesse dalla letteratura e dal mito. L'intertestualità dei testi di Herling ha lo scopo di mostrare le analogie anche su questo livello. Non è allora un procedimento riconducibile alla tecnica postmoderna, poiché non ha carattere di un puro gioco letterario, ma al contrario: è il risultato della ricerca di una forma più ampia per esprimere i valori basilari della nostra cultura. La dimensione parabolica dei testi di Herling viene in questo modo rafforzata da riferimenti intertestuali.

In questo contesto i motti introduttivi ai racconti appaiono come ancora più significanti. Per esempio „un dittico” composto da narrazioni *La torre* e *L'isola* del volume *Pale d'altare* si apre con una citazione di un'anonima storia veneta del Settecento: „e avendo aperto come un libro le pale di un vecchio altare, vide che da dentro esse erano minuziosamente scavate: una rappresentava la Deposizione nella Tomba e l'altra la Risurrezione”²⁴. Questo motto fornisce indicazioni per la lettura dei due racconti: della storia di Lebbroso e quella di Sebastiano, che possono essere interpretate come un passaggio dalla morte alla vita.

Oltre a numerosissimi rimandi alla Bibbia, un'importante ruolo svolgono richiami della tradizione letteraria, soprattutto delle opere di carattere parabolico. Ne sono esempi: i sopraccitati Camus e Defoe; la miniatura di Kafka dal titolo *Die Brücke*, citata all'inizio del racconto *Il ponte*; come anche i cenni al dipinto di Breughel il Vecchio „La parabola dei ciechi” (e non è l'unico caso quando Herling parabolizza il suo racconto facendo riferimento ad un'opera d'arte).

Il ricorso al linguaggio parabolico serve a Herling ad esprimere l'inesprimibile, a leggere la trascendenza, tutto ciò allora che anche se presentabile, non è all'uomo accessibile direttamente. Presentando certi fenomeni lo scrittore non si limita ad una descrizione superficiale, ma cerca di scavare in profondità: vuole indicare le ragioni di ogni comportamento e si ferma sempre per riflettere su quello che osserva nel mondo. La sua ampia esperienza gli permette di ricondurre tutto a certe questioni comuni per il genere umano, fondamentali a qualsiasi longitudine, come la presenza della sofferenza e della morte

²³ G. Herling, *Ritratto veneziano e altri racconti*, op.cit., p. 86.

²⁴ G. Herling, *Pale d'altare*, Silva, Genova 1967, p. 5.

o la consapevolezza dell'esistenza di una parte imperscrutabile della realtà. Tutta la sua opera risulta un'approfondita discussione su questi argomenti. Le terre „nel mezzo tra il Miracolo ed il Vulcano” si rivelarono particolarmente fertili nel nutrire quest'opera di storie e di immagini.

Herling riuscì ad inserire le sue opere napoletane in una prospettiva molto ampia, per toccare i più ardenti problemi della nostra epoca. Di sicuro la sua estraneità gli permise di dare una visione universale della città, con un'ottica originale. Vi si aggiunse anche la sua straordinaria capacità di attento osservatore. Ma presentare la metropoli partenopea non fu mai per lui uno scopo di per sé. Certe verità su Napoli, e più in generale sul Meridione, sembrano esser state scoperte per caso, nel corso della realizzazione di un altro fine.

Quello che si trova al di sopra delle narrazioni napoletane è la volontà di arrivare al Mistero del mondo, presente in tutta la scrittura di Herling. Per realizzare questo obiettivo costruisce le opere in modo tale che un racconto diventa parabola, le sorti di un personaggio si trasformano in un exemplum, mentre una concreta città, in questo caso Napoli, diventa un emblema del Mondo.

Bibliografia

Testi analizzati

In italiano:

Herling G., *Breve racconto di me stesso*, trad. M. Herling, L'Ancora del Mediterraneo, Napoli 2001.

Herling G., *Diario scritto di notte*, trad. D. Tozzetti, Feltrinelli, Milano 1992.

Herling G., *L'isola*, trad. D. Tozzetti, L'Ancora del Mediterraneo, Napoli 2003.

Herling G., *Pale d'altare*, Silva, Genova 1967.

Herling G., *Ritratto Veneziano e altri racconti*, trad. M. Martini e D. Tozzetti, Feltrinelli, Milano 1995.

Herling G., *Variazioni sulle tenebre. Conversazione sul male*, L'Ancora del Mediterraneo, Napoli 2000.

In polacco:

Herling-Grudziński G., *Don Ildebrando. Opowiadania*, Presspublica, Warszawa 1997.

Herling-Grudziński G., *Dziennik pisany nocą*, Czytelnik, Warszawa 2001.

Herling-Grudziński G., *Gorący oddech pustyni*, Czytelnik, Warszawa 1997.

Herling-Grudziński G., *Skrzydła ołtarza*, Czytelnik, Warszawa 1995.

Herling-Grudziński G., *Sześć medalionów i srebrna szkatulka*, Czytelnik, Warszawa 1994.

Herling-Grudziński G., *Opowiadania*, Czytelnik, Warszawa 2001.

Bibliografia tematica

Bielska-Krawczyk J., *Między widzialnym a niewidzialnym: widzenie, kolor, światłocień i dzieła sztuki w twórczości Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Universitas, Kraków 2004.

Bieńkowska E., *Pisarz i los: o twórczości Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa 2002.

Bolecki W., Herling-Grudziński G., *Rozmowy w Neapolu*, Szpak, Warszawa 2000.

Bolecki W., Herling-Grudziński G., *Rozmowy w Dragoniei*, Szpak, Warszawa 1997.

- Borkowska G., *Gustaw Herling-Grudziński: korzenie twórczości* [w:] A. Brodzka (red.), *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej. Kontynuacje*, IBL, Warszawa 1996.
- Fratta A. (red.), *Sorrento ricorda Gustaw Herling*, Centro di Studi e Ricerche B. Capasso, Sorrento 2001.
- Furnal A. (red.), *O Gustawie Herlingu-Grudzińskim: materiały z sesji*, Kielce 1995.
- K. Janowska, P. Mucharski, *Rozmowy na koniec wieku*, t. 2, Znak, Kraków 1998.
- Kudelski Z. (red.), *Herling-Grudziński i krytycy: antologia tekstów*, Presspublica, Lublin 1997.
- Kudelski Z., *Pielgrzym świętokrzyski: szkice o Herlingu-Grudzińskim*, Fis, Lublin 1991.
- La Capria R., *L'armonia perduta*, Rizzoli, Milano 1999.
- Litwornia A., „Testimone del secolo”, *Polonia Włoska*, 2000, nr 2.
- Marrone T., G. Herling, *Controluce*, Pironti, Napoli 1995 (wydanie w j. pol. T. Marrone, G. Herling, *Pod światło*, tłum. S. Kasprzysiak, Wyd. Baran i Suszczyński, Kraków 1997.).
- Morawiec A., *Poetyka opowiadań Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Universitas, Kraków 2000.
- Tomaszewski F., „Światy” *Gustawa Herlinga-Grudzińskiego: opowiadania*, Wyd. Marek Rożak, Gdańsk 1994.
- Velardi C. (red.), *La città porosa. Conversazioni su Napoli*, Cronopio, Napoli 1992.
- Wysłouch S. (red.), *Etos i artyzm: rzecz o Herlingu-Grudzińskim*, A5, Poznań 1991.

Streszczenie

Południe pomiędzy Śmiercią a Tajemnicą w dziełach Gustawa Herlinga-Grudzińskiego

Celem artykułu jest zarysowanie obrazu południa Włoch, wyłaniającego się z twórczości Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, który, pozostając przez prawie 50 lat na emigracji w Neapolu, uczynił z tego miasta tło wielu opowiadań oraz temat rozważań zawartych w dziennikach. W pierwszej i drugiej części analiza skupia się na intrygujących pisarza zagadnieniach, jakimi są Śmierć i Tajemnica. Ostatni ustęp artykułu jest poświęcony poetyce pisarza.

Analiza została przeprowadzona na podstawie dzieł Grudzińskiego wydanych w języku polskim, a także ich włoskich tłumaczeń. Wiele uwagi poświęcono *Dziennikowi pisanemu nocą*, a także zbiorom opowiadań, ze szczególnym uwzględnieniem takich tytułów, jak: *Książę Niezłomny*, *Pietà d'Isola*, *Gruzy*, *Dżuma w Neapolu*, *Most*, *Cud*, *Wieża*.

W pierwszym ustępie artykułu rozważanie motywów śmierci i cierpienia – obsesyjnie powracających w twórczości pisarza, który sam przeżył kilka lat w „innym świecie” łagrów sowieckich – prowadzi do stwierdzenia, iż Południe, pomimo zakorzenionej w nim świadomości kruchości życia ludzkiego, nie jest miejscem niosącym pocieszenie dla człowieka naznaczonego cierpieniem. Neapolitańczycy odnoszą się do śmierci wręcz z pewnego rodzaju poufałością i zażyłością. Fakt ten, wielokrotnie i ze zdumieniem podkreślany przez pisarza, musiał się klócić z jego światopoglądem. Rozpacz i śmierć były bowiem pojmowane przez niego jako momenty prawdy, stawiające człowieka przed najważniejszymi wyborami. Artykuł ukazuje kilka rezultatów tego zderzenia światopoglądów. Osamotnienie, starość, cierpienia związane z miłością, konanie, niemoc w obliczu kataklizmów i epidemii stają się tematami wielu „włoskich” opowiadań Grudzińskiego, a skonstrastowanie ich ze słoneczną sceną daje szczególnie dramatyczne efekty. Jednak uważny czytelnik musi dojść do wniosku, iż wszechobecne na Południu hałaśliwa radość życia i atmosfera bez troski są tylko pewnego rodzaju maskami, które znikają w obliczu rzeczywistego zagrożenia i że wobec śmierci i cierpienia każdy człowiek zachowuje się podobnie.

Druga część artykułu dotyczy charakterystycznej dla mentalności południowej magiczności, mającej swe źródło w ludowych wierzeniach, które chcą wyjaśnić kwestie wymykające się ludzkiemu pojmowaniu poprzez działanie sił ponadnaturalnych. Są to tematy ściśle związane z poprzednimi, jako że południowa cudowność stanowi pewnego rodzaju antidotum na lęk i cierpienie. Wiele miejsca zostało poświęcone przedstawieniu cudu św. Januarego, jako jedynej w swoim rodzaju zjawiska z pogranicza magii i religii. Analiza dotyczy też roli legendy w życiu społeczeństw i wizji historii w twórczości Herlinga-Grudzińskiego. Dowodzi ona, że jest to twórczość do gruntu przeniknięta metafizyką i na wszystkich płaszczyznach usiłująca dochodzić sensu istnienia.

Ta ostanía kwestia zostaje podjęta w trzeciej części artykułu, której przedmiotem jest styl pisarza. Takie oddzielenie treści od formy jest umotywowane chęcią udowodnienia zawartej w tej części tezy, że również środki formalne w badanych utworach są podporządkowane jednemu celowi: dążeniu do odkrycia Tajemnicy życia i śmierci. Analiza ukazuje, jak – począwszy od pewnych wyborów na poziomie graficznym tekstu poprzez leksykę, środki stylistyczne, kompozycję, aż po poziom metatekstualny i intertekstualny – Grudziński konstruuje swoje opowiadania-przypowieści z zamiarem ukazania czytelnikowi, że za jego historiami kryje się coś więcej niż tylko chęć opowiedzenia zdarzeń.

